

Artist ХУДОЖНИК



Журнал Союза художников России

№ 2 / 2010



Дорогие друзья и коллеги!

Ушедший в историю 2010 год для Союза художников России стал ещё одной заметной вехой в его более чем полувековой истории. Значительные и знаменательные выставки международного масштаба украсили её своими яркими неповторимыми экспозициями, каждая из которых придала классическим старым стенам Центрального дома художника своё особое звучание, выявив мощное хоровое начало «Победы» и «Молодых художников России», ещё раз акцентировавших внимание зрителей на значении, придаваемом Союзом художников России старшему и юному поколениям мастеров изобразительного искусства. А ещё каждому из этих событий были предпосланы десятки экспозиций региональных отделений, выявившие всё то лучшее и знаковое, что потом нашло своё место в залах ЦДХ.

В минувшем году была продолжена и выставочная программа в зале СХР на Покровке, где, как и на Беговой, были развёрнуты яркие экспозиции, посвящённые творчеству В.Н. Забелина, В.Ф. Жабского, Г.И. Ларишева, Б.Ф. Французова, художников декоративно-прикладного искусства, мастеров красноярской гравюры, династий деятелей изобразительного искусства, участников российских пленэров, молодых художников России.

Сформированный выставочный план 2011 г. также сулит нам немало интересных событий в художественной жизни страны, и прежде всего экспозицию российского автопортрета, выставку пастели в Омске, традиционную — акварели в Кургане.

Как и в прежние годы, приём в Союз привлёк внимание многих молодых мастеров, ставших солидным пополнением СХР.

Внимание государства, постоянное сотрудничество с Комитетом по культуре Государственной Думы, с Министерством культуры РФ, с Российской академией художеств, администрациями постоянных представительств Президента и регионов принесли в ушедшем году свои ощутимые плоды при формировании совместных творческих и выставочных программ, поддержки художников-ветеранов, поощрения российских художников.

Секретариат СХР и дальше надеется на развитие новых художественных инициатив и желает всем российским мастерам изобразительного искусства успехов в исполнении их благородной и важной для общества миссии «спасения красотой» и «умягчения сердец».

Александр Греков,
главный редактор
журнала «Художник»



На церемонии открытия памятника «В борьбе против фашизма мы были вместе». Скульпторы А. Ковальчук и С. Щербаков Москва. Поклонная гора. 21 декабря 2010 г.



Открытие Международной художественной выставки «Победа» Центральный дом художника. 23 апреля 2010 г.



Открытие Всероссийской художественной выставки «Молодые художники России». Центральный дом художника. 10 ноября 2010 г.



А. Ковальчук и С. Щербаков. Открытие памятника «В борьбе против фашизма мы были вместе» Москва. Поклонная гора. 2011



М.Ю. Лермонтов, Г.Г. Гагарин. «Сражение при реке Валерик». 1840



А.Г. ВЕРЕЩАГИНА
главный научный
сотрудник
НИИ РАХ,
действительный
член РАХ, доктор
искусствоведения,
профессор,
заслуженный дея-
тель искусств РФ

Григорий Григорьевич Гагарин

В апреле 2010-го года исполнилось 200 лет со дня рождения художника Григория Григорьевича Гагарина — рисовальщика, живописца, архитектора и автора монументальных росписей в русско-византийском стиле, видного деятеля Академии художеств.

Г.Г. Гагарин родился 29 апреля по старому стилю 1810 года в аристократической семье. Его отец князь Григорий Иванович Гагарин — европейски образованный человек — обладал литературными и художественными способностями. В Петербурге он был избран почётным членом известного литературного объединения «Арзамас», куда входили В.А. Жуковский,

К.Н. Батюшков, П.А. Вяземский и другие известные писатели и поэты. Членом «Арзамаса», как известно, был и А.С. Пушкин.

Г.И. Гагарин занимал видный дипломатический пост и в 1816 году стал русским посланником в Риме. Туда переехала и его семья. Дети в дворянских семьях того времени получали

домашнее воспитание. Дом родителей Г.Г. Гагарина был подлинным центром художественной жизни, привлекал соотечественников, оказавшихся в Италии. Не только любителей искусств, аристократических знакомых отца, но и писателей, поэтов и художников. В качестве официального лица Г.И. Гагарину полагалось интересоваться русскими, приезжающими в Рим, в том числе пенсионерами Академии художеств и «Общества поощрения художников»: живописцами, архитекторами и скульпторами.

Среди пенсионеров «Общества поощрения художников» своей очевидной одаренностью его привлёк К.П. Брюллов. Он, по словам А.А. Иванова, жившего тогда в Риме, снискал «величайшие милости посланника»¹. Брюллов получил приглашение отдыхать летом в кругу его семьи на вилле в местечке Гротта-Феррата недалеко от Рима.

Это оказало самое благотворное влияние на судьбу юного Гагарина. С детства он рисовал в меру ребячьих сил. На вилле он увидел, как рисует выдающийся мастер. А в разговорах с ним услышал много интересного и полезного для начинающего ещё не профессионала, но в душе уже художника. Так Брюллов стал его учителем.

Занятия с Брюлловым не походили на уроки в классах. Учитель и ученик встречались в непринуждённой обстановке, на вилле, на природе, в прогулках по парку. Гагарин вспоминал: «...В этих прогулках он посвящал меня в тайны колорита, объяснял мне то, что я видел, не понимая, что я чувствовал, не отдавая себе отчёта. Однажды, рисуя нарядные листья, свешивавшиеся в воду на берегу ручья, он начал словами анализировать их красоту, а кистью переделывать цвета и оттенки, прозрачность вод и все бесконечно мелкие вариации световой игры природы. Всё это он передавал с таким глубоким пониманием, таким влечением и правдой, что, казалось, словно вы слышите филолога, живописца и поэта вместе; урок Брюллова был для меня как бы откровением, с тех пор я понял, что в прелестях природы скрывается не только интерес невольного наслаждения, но и интерес разума»².

В это время, с конца 1810-х годов художественный мир Европы был охвачен противостоянием двух направлений в искусстве: классицизма и романтизма. Первый тогда казался устаревшим, романтизм, напротив, был молод и современен. Он предполагал большую свободу творчества и притягивал молодежь. По наблюдению Гоголя: «Все старались заметить тот живой колорит, которым дышит природа»³, освободиться от условной локальной живописи. Брюллов, хотя и прошёл классици-



К.П. Брюллов
«Г.Г. Гагарин»
1826

стическую школу в Академии, ощущал органическую близость к романтизму. Таковы его итальянские рисунки, акварели и живопись. Общаясь с Брюлловым, Гагарин, естественно, воспринял романтизм «по Брюллову» как главное современное направление в искусстве.

«По вечерам, когда вся наша семья собиралась вокруг большого круглого стола, заваленного бумагой, красками, кистями и карандашами», — писал Гагарин, — «Брюллов просматривал рисунки ученика. То были или впечатлительные, принесенные с прогулки, или фантазия романтического, порой классицистического

«Играющие дети»
1820-е



«К.П. Брюллов
за работой»
1835



Иллюстрация
к стихотворению
А.С. Пушкина
«Перед испанкой
благородной»

«Жёны Гирея»
Иллюстрация
к поэме
А.С. Пушкина
«Бахчисарайский
фонтан». 1837



характера, или иллюстрации последнего чтения, то, наконец, воспоминания юности, или опыт нового способа живописи, или же случайно нарисованная фигура».⁴

Последние – рисунки с натуры – были важной частью педагогической системы Брюллова. Позже, став профессором Академии художеств, он говорил ученикам: «...Изучайте натуру, которая у вас перед глазами, и старайтесь понять и прочувствовать все её оттенки и особенности».⁵ То же, думается, от своего учителя слышал и Гагарин.

Уроки Брюллова окончились, когда девятнадцатилетний Гагарин, продолжая семейную традицию, поступил на дипломатическую службу. При русском после в Париже графе К.О. Поццо ди Борго он получил должность актуариуса.

Служба была не слишком обременительной и не помешала Гагарину продолжить общее образование. Он стал посещать университетские курсы и выбрал математику, философию, историю и строительное дело. Он не оставил и художественных занятий: рисовал и писал акварелью, занялся гравированием.

В 1832 году Гагарин вернулся в Петербург и продолжил службу в Министерстве иностранных дел «по Азиатскому департаменту». То была внешняя сторона его деятельности, другая – связана с внутренним миром, с духовной жизнью. Гагарин легко вошёл в круг известных российских литераторов, знавших его отца ещё по обществу «Арзамас». «Я нахожусь в самых лучших отношениях с Пушкиным, Жуковским, Одоевским»,⁶ – сообщал он матери в одном из писем 1834 года. Пушкин со своей стороны тоже обратил внимание на молодого художника. Поэту особенно нравились его виньетки, широко распространённые тогда элементы оформления книг. В письме к отцу Гагарин рассказывал, что Пушкин доверил ему «несколько неизданных стихотворений, которые могут послужить для очень оригинальных рисунков».⁷ Ныне известны его рисунки к сказкам и отдельным стихотворениям поэта. Сохранился офорт – заглавная страница предполагаемой книги. Вверху листа – «Повести А.П.», ниже рисунок к «Пиковой даме» – «Германн в спальне графини», в самом низу – дата MDCCCXXXIV. Рисунки и гравюры Гагарина привлекают внимание и сами по себе, и как одни из первых прижизненных иллюстраций поэта.

Особые отношения сложились у него с Лермонтовым: Гагарин входил в число близких друзей поэта, в так называемый «Кружок шестнадцати» (по числу участников). Это – «небольшое общество исключительно добрых

и честных юношей, очень дружных между собою»,⁸ – сообщил Гагарин матери. К кружку, помимо Гагарина и Лермонтова, принадлежали молодые люди аристократических семейств (офицеры гвардии А.В. и С.В. Трубецкие, А.И. Бялятинский, А.И. Васильчиков и др.), а также штатские, служившие в Министерстве иностранных дел (И.С. Гагарин, двоюродный брат и большой приятель Г.Г. Гагарина).

Члены кружка встречались по вечерам, «чтобы весело и свободно развлечься, значительно лучше, чем во всех чопорных салонах»,⁹ – писал матери Гагарин. Один из «шестнадцати» вспоминал: «после скромного ужина, куря свои сигары, они рассказывали друг другу о событиях дня, болтали обо всём и всё обсуждали с последней непринужденностью и свободой, как будто бы III отделения собственной его императорского величества канцелярии вовсе не существовало, – до того они были уверены в скромности всех членов кружка».¹⁰

Кружок сложился в Петербурге в конце 1830-х годов, но, несомненно, его члены знали друг друга раньше и встречались в свете. В начале 1840-х годов почти весь кружок оказался на Кавказе, где в это время шла жестокая и затяжная война. По предположению А.В. Корниловой,¹¹ автора обстоятельной научной монографии о Гагарине, это было сделано не без участия III отделения. Официально же «военные были переведены туда по долгу службы». Лермонтов был сослан на Кавказ «за произведённую им с французским подданным Барантом дуэль и неоявление о том в своё время начальству».¹² В мае 1840 года в Кавказскую миссию в качестве чиновника по особым поручениям при сенаторе П.В. Гане был командирован Гагарин.

На Кавказе дружеские отношения Лермонтова и Гагарина сохранились. Одно время они даже жили в общей палатке вместе с А.А. Столыпиным – родственником Лермонтова. Гагарина и Лермонтова объединяли их художественные интересы. Известно несколько набросков и акварелей, сделанных ими вместе. Особенно интересна акварель «Сражение при реке Валерик», подписанная: «Лермонтов рисовал. Гагарин расцвечивал» (1840 г.) По словам Лермонтова, то был жаркий бой: «...6 часов сряду. Нас было всего 2000 пехоты, а их до 6 тысяч; и всё время дрались штыками. У нас убыло 30 офицеров и до 300 рядовых, а их 600 тел остались на месте... вообрази себе, – писал Лермонтов А.А. Лопухину, – что в овраге, где была потеха, час после дела ещё пахло кровью».¹³ Это было первое сражение, которое Лермонтов видел воочию, участвовал в нём и с первыми рядами храбрейших воюющих в неприятельские завалы».¹⁴ Таков сюжет акварели «Сражение при реке Валерик».

Портрет слуги
М.Ю. Лермонтова
Христофора
Саникидзе
1841



«Переправа
горцев через реку»
1840-е



«Сражение
между русскими
войсками
и черкесами
при Ахатле
8 мая 1841 года»
1841–1842
ГРМ



«Летний лагерь
Нижегородского
драгунского полка
под Кара-Агачем».
1840-е

Русский отряд, разрушив укрепления горцев, лицом к лицу столкнулся с врагами. Солдаты и офицеры идут открыто, в рост, со штыками наперевес. Где-то здесь мог быть и Лермонтов, но в рисунке не видно конкретных лиц: русский отряд весь – в общем порыве вперед.

Центр композиции и правый край её – разгромленный завал, внизу в овраге – спасающиеся бегством горцы. Двое пытаются вынести на руках тяжело раненного, но отходить им некуда: они на краю обрыва. Рядом с ними третий горец, словно бы пытаюсь остановить солдат, протягивает руку. Навстречу штыкам! Его жест в центре композиции (из гущи боя!) несёт большую смысловую нагрузку. Об этом писал поэт в стихотворении «Валерик»: «Я думал «Жалкий человек // чего он хочет! ...небо ясно, // Под небом места много всем, // Но беспрестанно и напрасно // Один враждует он – зачем?»



«Свидание
генерала Клюкхе
фон Клюгенау
с Шамилем»
1849. ГТГ

Композиция и общее решение рисунка, вне сомнения, принадлежат Лермонтову. Гагарин не участвовал в этом сражении и мог узнать подробности из рассказов Лермонтова. Надо полагать, что тогда и родилась у них мысль «расцветить рисунок красками». Не подкрасить, а именно расцветить. При сравнительно небольших размерах рисунок в красках становится более весомым, не просто рисунком карандашом, но законченным произведением акварельной живописи.

Колористическое решение строится на сопоставлении двух цветовых масс: белого (мундиры русских) и желтовато-коричневого (одежды горцев). Всё объединено в гармоническом единстве, во множестве оттенков сиреневато-розовых далей гор и желтовато-белых скал первого плана. В этом строгом и одновременно изящном живописном единстве выделены в цвете несколько важных подробностей и деталей. В гуще боя – жёлтый чекмень горца с протянутой рукой и его белая чалма, цвет которой единственный среди прочих белых пятен. Центральная группа – горцы, выносящие тяжело раненного – акцентирована зелёным пятном травы (сражение происходило в июле, и она ещё не выгорела). На фоне чистой зелени бросается в глаза бессильно повисшая рука раненого. Деталь многозначная, она корреспондирует жесту горца в жёлтом чекмене, то ли пытающемуся остановить атаку, то ли молящему о пощаде. Так создаётся некий «разговор рук»: о безнадёжности, безысходности. Думается, эта акварель по глубине и сложности содержания, по художественному исполнению заслуживает большего внимания среди произведений батального жанра, связанных с Кавказской войной.

Произведения Гагарина на сюжеты этой войны, созданные в те же 40-е годы в технике масляной живописи, отличаются большими размерами, фактической точностью целого и подробностей («Сражение между русскими войсками и черкесами при Ахатле 8 мая 1841 года», 1841(?), ГРМ; «Свидание генерала Клюкхе фон Клюгенау с Шамилем», 1849, ГТГ и др.). Это картины в прямом значении слова, но им не хватает эмоциональной насыщенности и динамики, какие есть в акварели «Сражение при реке Валерик». В целом же масляная живопись, акварели и рисунки Гагарина ценны как свидетельства очевидца, знавшего о войне не понаслышке. Гагарин буквально сразу же по приезде на Кавказ участвовал в походах русской армии, в сражениях с горцами. Летом 1841 года он получил орден «в награду личной храбрости и хладнокровного мужества» и по распоряжению Николая I был переведён поручиком лейб-гвардии гусарского полка с «причислением

к канцелярии военного министерства по особым поручениям».¹⁵

Воспоминания о войне не исчезли из памяти и творчества Гагарина и в последующие годы, хотя количественно их заслонили рисунки и акварели, изображающие жизнь без войны: будни мирного Тифлиса, обычаи и нравы местных жителей, впечатления от поездок по Кавказу вплоть до отдалённых краёв (например, в Шемаху, тогда Бакинской губернии). Художник делал и зарисовки древних христианских храмов.

Он довольно долго жил и работал в Тифлисе, реставрировал древние фрески в Сионском и Мцхетском соборах, участвовал в строительстве театра в этом городе. В те же годы Гагарин часто приезжал в Петербург по служебным и личным делам. Его влекли в Петербург художественные заботы.

В начале 40-х годов готовились к изданию рисунки, в качестве иллюстраций к книге В.А. Соллогуба «Тарантас». Для художника это было важно, ибо все прежние рисунки с натуры были сугубо любительскими, не по уровню исполнения, а по назначению: для узкого круга друзей и любителей. Рисунки, опубликованные в книге в виде серии работ, могли бы стать первыми, адресованными широким кругам зрителей.

Книга Соллогуба содержала описание поездки по России двух помещиков, случайно встретившихся на Тверском бульваре в Москве: Василия Ивановича, постоянного жителя деревни Мордасы Казанской губернии, и Ивана Васильевича, соседа по имению, только что вернувшегося



«В окрестностях
Тифлиса»
1847

из-за границы. Узнав, что и он едет в Казанскую губернию, Василий Иванович предложил ехать вместе.

Железной дороги из Москвы не существовало. Обоим героям пришлось ехать на перекладных от станции к станции, меняя казенных лошадей, договариваться с очередным станционным смотрителем, подолгу ждать своей очереди. Они ехали в собственном экипаже – в тарантасе (отсюда и название книги). Путешествие было долгим. В пути спутники вели разговоры на самые разные темы: о дорогах, о непорядках в гостиницах, о чиновниках, о купцах и, будучи дворянами, о дворянском сословии и т.п.

Преимущественно говорил Иван Васильевич и доверительно сообщил своему попутчику, что хочет написать книгу, которая должна прославить его «в целой России. Это книга моих путевых впечатлений». В ней, – рассказывал Иван Васильевич, – будет «всё,



«Василий Иванович
и крестьяне».
Иллюстрация
к книге
В.А. Соллогуба
«Тарантас»



Авантитул
книги
В.А. Соллогуба
«Тарантас»

что я могу почерпнуть о русском народе и о его преданиях, о русском мужике и о русском боярине, которых я люблю душевно».¹⁶ Поэтому он взял в дорогу «величественную книгу», дорожную чернильницу и толстую тетрадь бумаги.

Василий Иванович – «казанский помещик лет пятидесяти», «говорит весьма неостроумно, но говорит дельно, согласно понятию большинства».¹⁷ Слушая своего говорливого попутчика, он делал краткие скептические замечания или, утомившись, засыпал. Долгие мирные беседы столь разных людей составляли большую часть книги.

Основой её сюжета послужили реальные события. Той же дорогой, что и литературные герои, осенью 1839 года проехали писатель В.А. Соллогуб и художник Г.Г. Гагарин. Первый направлялся в Казанскую губернию по служебной надобности как чиновник по особым делам Министерства иностранных дел, второй ехал по личным делам, связанным с наследством отца.

Писатель и художник много ждали от этой поездки. Соллогуб, уже известный писатель: в первом номере журнала «Отечественные записки» была напечатана его повесть «История двух калош». Белинский её расхвалил. После столь высокой оценки Соллогубу нужны были новые материалы, сюжеты, герои для закрепления достигнутого успеха. Служебная поездка в провинцию была ему кстати. Гагарину так же. Он долго жил вне России и прак-

тически, кроме двух столиц, мало знал её, провинция была ему вовсе неведома.

В дороге Гагарин постоянно рисовал то, что казалось ему интересным, а интересовало его всё, судя по количеству сохранившихся рисунков. В Русском музее хранятся его большие дорожные альбомы. На каждом листе – несколько разнообразных рисунков с натуры: людей, архитектуры, пейзажей, отдельных сцен, предметов и деталей быта.

«К этому времени рисование в полной мере стало для Гагарина таким же средством выражения, как речь»,¹⁸ – писал А.Н. Савинов, автор первой краткой монографии о Гагарине 1951 года. Рисунки в дорожных альбомах были столь интересны, что планировался целый альбом путевых впечатлений. Предполагалось, что Соллогуб напишет текст к рисункам, своего рода пояснение к ним. Но, вероятно, текст настолько увлёк писателя, что ему потребовалась отдельная книга. По возвращении в Петербург он решил это сделать; к концу 1840 года ему уже был ясен план и объем книги. В десятом номере «Отечественных записок» 1840 года было опубликовано, хотя и без иллюстраций, 7 начальных глав. Белинский писал о будущем полном издании: будет состоять из 20 глав, издаётся особою книгою с множеством полиптичей, рисованных нарочно для него князем Гагариным».¹⁹

Издание книги затягивалось, шли поиски гравера для будущих полиптичей. Им стал Е.Е. Бернардский. В конце октября 1844 года



Лист
из дорожного
альбома
1839-1840

книга прошла цензуру; в следующем году вышла из печати. «Тарантас. Путевые впечатления. Сочинения графа В.А. Соллогуба» – можно прочесть на титульном листе. Имя Гагарина не упоминалось, однако ещё до появления книги многим было известно, что рисунки делал он. Кроме того, его монограмма видна на авантитуле, предваряющем титульный лист. Она же встречается и в иллюстрации «Самовар».

Появление «Тарантаса» вызвало большой интерес в кругах, близких к литературе, но одновременно и разногласия по общественно-политическим вопросам, по тому, в какой мере и как отражены они в книге Соллогуба. В это время русское общество (писатели, критики, журналисты, а вместе с ними и читающая публика) было расколото на два «стана»: на «славянофилов» и «западников». Первые из них, рассуждая теоретически, видели в будущем мирный путь развития России без открытых противоречий, как на Западе, в единении сословий, опираясь на моральные устои допетровской Руси. Вторые, рассуждая тоже теоретически, видели будущее в европеизации отечества, в изменении общественного уклада, открытой борьбе мнений. При этом и те, и другие были обеспокоены будущими судьбами страны, и те, и другие были недовольны существующим укладом жизни и быта.

На фоне журнальной полемики и разоблачительной критики западников в адрес славянофилов, славянофилов – в адрес западников «Тарантас», по образному выражению Белинского, «выкатился на пустынное поле современной русской литературы»,²⁰ надолго остался в её истории. Здесь Соллогуб занял своё особое место, соединив в книге беллетристику с публицистикой.



«Самовар»
Иллюстрация
к книге
В.А. Соллогуба
«Тарантас»

Убеждённый славянофил – один из главных героев книги, Иван Васильевич. На протяжении долгого пути в Казанскую губернию он с публицистической настойчивостью излагал своему попутчику идеи славянофилов. «Мы, – говорил он о себе и единомышленниках, – хотим выпутаться из гнусного просвещения Запада и выдумать своеобытное просвещение Востока»²¹ (т.е. России). Эти надуманные планы писатель оценил весьма скептически и задал читателю вопрос: «Что напишет он? Что откроет? Что скажет нам?». И сам же ответил: «Кажется, ничего... сперва погорячится, а потом обессилит при первом препятствии... и благие его намерения останутся вечно без конца». «Он не одинок, – обобщил писатель, – Много нас, молодых людей, которые страдают одинаковой с ним болезнью».²²

Иван Васильевич убеждён в собственной правоте настолько, что видит возможность её осуществления. Но... – во сне. «В мечтах воображения» – очень удачное выражение Гоголя, сказанное в иной ситуации.

Соллогуб подробно, в отдельной главе, описал сон. Тарантас превратился в птицу. С высоты птичьего полёта Иван Васильевич видел благоустроенные, чистые города. «На улицах не было ни пьяных, ни нищих, не было развалин, растрескавшихся стен, грязных лавочек». Дома «...весело сияли чистотой..., окна блестели как зеркала». Дома имели «какую-то славянскую, народную, оригинальную наружность».²³ Такова идиллическая картина Москвы, куда он вернулся.

Пробуждение ото сна – дорожная катастрофа. Тарантас опрокинулся, «величественная книга» утонула в грязи. Финал символичен... Но это – ещё не конец книги. Последняя фраза: «Один только ямщик, выпутавшийся из постромок, сперва оглянулся, нет ли где помощи, а потом хладнокровно сказал вопиющему Василию Ивановичу: «Ничего, ваше благородие!» Знаменательные слова из уст простого мужика – всё обойдется...»²⁴

Василий Иванович – полная противоположность Ивану Васильевичу. Но он ни в какой степени не западник, а скорее, ближе к славянофилам. «Имением своим он управлял» по русской методе, по опыту старожил, без агрономических фокусов, без филантропических усовершенствований, но помещик понимал мужика, мужик понимал помещика, – и оба стремились без насильственных толчков, а правильно и постепенно к цели усовершенствования».²⁵ Если бы ему сказали, что он славянофил, он был бы крайне удивлён. На вопрос Ивана Васильевича, понимает ли он его, тот ответил: «Нет, брат. Ты мелешь такое странное».²⁶

Василий Иванович был «то, что называется, человек старого покроя... человеколюбив и правосуден. Крестьяне стали его обожать, уже не по долгу им привычному, но из святой благодарности».²⁷ Рачительный хозяин и справедливый помещик, Василий Иванович напоминает другого литературного героя из второго тома «Мёртвых душ» Н.В. Гоголя – Константина Фёдоровича Костанжогло.²⁸

Упоминание рядом Соллогуба с Гоголем, талант которых несопоставим, в данном случае правомочно. Оба были современниками, оба принадлежали одному кругу дворянской интеллигенции.²⁹ У них были общие друзья и общие интересы. Гоголь читал рукопись Соллогуба ещё до её опубликования. Они работали над близкими темами: «Нужно проехать по России» (слова Гоголя – название одной из глав в книге «Выбранные места из переписки с друзьями»). Наконец, у обоих писателей действуют персонажи из сословия помещиков. В последнем случае Гоголь определил Соллогуба. Первый том «Мёртвых душ» вышел в свет 1842 году, в это время Соллогуб ещё только готовил издание «Тарантаса».

Сразу по выходе первого тома Гоголь вплотную занялся вторым. В нём, утверждал Гоголь, «выступает русский человек уже не мелочными

чертами, не пошlostями и странностями (как в первом томе – А.В.), но всей глубиной своей природы и разнообразием внутренних чувств».³⁰ В какой-то мере писатель завершил том, но, недовольный написанным, летом 1845 года сжёг его. В 1845 году был издан «Тарантас». Совпадение дат случайно, но заслуживает внимания. В это время Гоголь был уверен, что продолжит поэму и сможет вывести русского человека во всей глубине его природы, создаст тот «благостный» образ, каким, по словам писателя, «должен быть на земле век».³¹ Гоголь стремился к идеальному образу...

В 45-году Соллогуб считал свою повесть завершённой. Он написал, как хотел и что хотел: правдиво показал двух помещиков, какими они были в реальности тех лет. Младший, по юношески нетерпеливый, увлечён теориями славянофилов, старший, «из числа самых прозаических помещиков», практичен, расчётлив, далек от всяких теорий. При этом он добр и справедлив от природы. Оба столь разные по возрасту и жизненному опыту герои повести – живые люди. И как таковые напоминают гоголевских помещиков в «Мёртвых душах». Некоторые современники видели в повести Соллогуба подражание Гоголю. И совершенно напрасно. Как человек Соллогуб был близок



28. Константин Фёдорович Костанжогло помещик из II тома «Мёртвых душ»: «...расторопно, осмотрительно, ничего не заводя нового, не узнавши насквозь всего старого, всё высмотревши собственными глазами, всех мужиков узнавши» хозяйничает он (Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений в пяти томах. Том I. – М., 1952. – С.459)

29. Гоголь и Соллогуб были дружески связаны с семейством графов Вильгельмских, в число их друзей и близких знакомых входили видные деятели русской культуры: Карамзин, Жуковский, Вяземский. Пушкин и оба брата Вильгельмские, Михаил Юрьевич и Матвей Юрьевич занимали видные места при Дворе, были выдающимися музыкантами, высокообразованными меценатами, покровителями писателей, поэтов, художников, музыкантов. Они немало сделали для развития русской культуры первой половины XIX века. Соллогуба и Гоголя связывали с этим семейством и сугубо личные отношения. Соллогуб был женат на дочери Михаила Юрьевича Софье Михайловне; Гоголь был влюблен в младшую из сестер – Анну Михайловну, но женитьба не состоялась.

«Тарантас перевернулся»
Иллюстрация
к книге
В.А. Соллогуба
«Тарантас»



«Иван Васильевич»
Иллюстрация
к книге
В.А. Соллогуба
«Тарантас»



«Василий Иванович»
Иллюстрация
к книге
В.А. Соллогуба
«Тарантас»

Гоголю, они дружески общались: как литератор Соллогуб примыкал к «гоголевскому направлению в русской литературе» (термин более позднего времени), но как русский писатель 40-х годов вполне оригинален и самобытен.

В своём зримом виде Василий Иванович и Иван Васильевич появляются в самом начале книги в иллюстрациях Гагарина. Это – заставка в первой главе «Встреча» – портреты обоих действующих лиц, увиденных глазами художника. В отличие от писателя, который в двух главах («Нечто о Василии Ивановиче» и «Нечто об Иване Васильевиче») подробно, начиная с детства, поведал как сформировался характер каждого, художник может показать человека уже сложившейся личностью, как бы «на пике выразительности» его лица, жестов, позы и т.д. Естественно, что иллюстратор действует в согласии с писателем, однако давно было замечено, что, хотя Соллогуб и Гагарин близки, они не идентичны. Тем интереснее взглянуть в лица героев.

Художник создал двойной портрет, поместив обоих на одном листе. Иван Васильевич, увлечённый своими мыслями, глядит куда-то вверх, в сторону, мимо Василия Ивановича. А тот смотрит на него прямо, строго, с хитроватой усмешкой, как бы посмеиваясь над ним и его речами.

Оба сидят у стола, на котором помещены разные предметы, сообразно вкусу каждого. У практичного Василия Ивановича – то, что ему полезно в дороге (погребец) и в быту (счёты, баночка с икрой, коробка с табаком и неизменный чубук). Чтение, тоже полезное казанскому

помещику, – «Казанские ведомости». Около Ивана Васильевича – главный труд жизни «Путевые впечатления». Прочие вещи бесполезны и даже обременительны в дороге, но душевно нужны хозяину. Это – небольшая картина в большой раме «Итальянка с ребёнком» – то ли живопись итальянского живописца, или русского пенсионера в Риме. Как воспоминание о Франции везёт он с собой небольшую статую «Собака» на большой тяжёлой подставке, работу скульптора-анималиста Фратэна. Эти произведения – молчаливые свидетели привязанности к искусству младшего из путешественников. Газета на французском языке «Иллюстрация» – тоже. Мир вещей подчеркивает различие обоих путешественников, столь убедительно описанное в повести.

Художественные интересы Ивана Васильевича – важная часть его натуры. Поэтому ему во сне привиделся любитель русского искусства, некий князь, который собрал «целую галерею образцовых произведений славных арзамасских живописцев».³² Арзамасская школа живописи реально существовала. Основал её в конце XVIII века художник А.В. Ступин – «первый заводитель дела ещё необыкновенного», т.е. художественной школы в провинции. Здесь молодые люди получали самые первичные навыки рисования и живописи. Они копировали «оригиналы», рисунки и картины известных художников, писали с натуры портреты, исполняли разные заказы. Наиболее способных Академия художеств награждала серебряными медалями, а значит, признавала художниками, хотя и невысокого ранга, неклассными, а если классными, – то всего лишь



«Кутцы»
Иллюстрация
к книге
В.А. Соллогуба
«Тарантас»



третьей степени. Работы последних и собирал князь. Иван Васильевич заметно преувеличил художественные достоинства арзамасских «славных живописцев», противопоставляя их итальянской школе.

Иван Васильевич у Гагарина очень молод, судя по тому, что он на тридцать лет моложе своего пятидесятилетнего попутчика, ему 19-20 лет. Чем-то он отдалённо напоминает акварельный портрет девятнадцатилетнего Гагарина, некогда созданный Брюлловым в Риме. Совпадают и отдельные подробности биографии. Оба: и литературный персонаж, и художник, относились к числу «наших государственных юношей», долгие годы проводивших за границей. На родину они «возвращаются с каким-то странным восторгом, иногда смешным и неуместным, но, по крайней мере, извинительным».³³ стремясь узнать Россию. Так характеризовал Соллогуб своего героя. Нечто подобное мог бы сказать о себе Гагарин. Он тоже многие годы жил за рубежом, многое слышал в доме отца, но мало знал реальную страну «в отношении её древности и народности». Думается, литературный герой мог напомнить художнику о собственной юности с её порывами и иллюзиями.

Заставка ко второй главе отличается от первой, хотя персонажи те же самые. Вместо двойного портрета художник поместил два отдельных, каждый – в круге, на фоне условного орнамента. Нет никаких вещей, столь убедительно подчеркивающих разницу интересов двух человек. В первой заставке Иван Васильевич не замечал Василия Ивановича, теперь же он с какой-то трогательной непосредственностью, вытянув шею, обращается к старшему спутнику, а тот приветливо, с доброй иронией, едва ли не по-отечески

смотрит на юного мечтателя. Их взаимоотношения, по Гагарину, изменились в сторону большего дружелюбия. Такими будут и все последующие заставки.

Заставки, открывающие каждую главу, – своего рода лейтмотив, сквозная тема, проходящая через всю книгу и объединяющая её в единое художественное целое. «Замысел оформить издание от титула до последней заставки, от иллюстрации почти в страницу до инициала характерен именно для Гагарина»,³⁴ – справедливо отметил А.В. Савинов. Открывает книгу страничная иллюстрация, авантитул, предваряющий титульный лист. В нижней половине страницы – сугубо бытовая картина. Тарантас, проехав через околицу, остановился у избы около огромной лужи, где плещутся утки, тут же важно расхаживает петух, на заборе сидят две вороны. Лошадей отпрягли – в пути остановка. Всё напоминает рисунки в духе «натуральной школы», когда в искусстве ценилась бытовая точность и конкретность изображения жизни как таковой.³⁵ Над этой прозаической картиной в верхней половине листа, в обрамлении искусного орнамента, как лучезарное видение, является Москва. Не конкретный вид, а обобщённый образ города, состоящий из произвольно удачно скомпонованных церквей, башен Кремля, колокольни Ивана Великого, Теремного дворца и других зданий. На сочетании прозы и высокой поэзии архитектуры строится зримый образ книги. Он интересен и увлекает читателя.

Давно уже было замечено, что «Тарантас» нужно не только читать, но и рассматривать, как альбом. Настолько интересны иллюстрации и так удачно помещены в тексте. «Едва ли какое-нибудь русское издание может состязаться с «Тарантасом», – писал Белинский, – Ныне мы

«Пейзаж».
Иллюстрация
к книге
В.А. Соллогуба
«Тарантас»

35. «Натуральной школы» в точном значении слова «школа» не существует. Это придумал Ф. Булгарин в ироническом фельетоне («Северная пчела», 1846, №22) для обозначения нового направления в современной литературе, критикуя писателей за стремление показать реально, «как в натуре» жизнь и быт людей разных социальных групп и сословий, включая низы, «униженных и оскорбленных». Белинский принял слова «натуральная школа» в положительном смысле для характеристики начального этапа становления реализма в литературе и искусстве. К натуральной школе относятся крупнейшие писатели и художники 1840–1850-х годов. (Достоевский, Гончаров, Некрасов, Федотов и др.)



«Печорский монастырь». Иллюстрация к книге ВА. Соллогуба «Тарантас»

не говорим, что картинки (числом более пятидесяти) резаны на дереве мастером своего дела. Обратим лучше всё наше внимание на самое сочинение картинок, на рисунок и скажем, что в отношении к нему «Тарантас» есть не только изящное, роскошное и великолепное, но ещё и русское издание. Вглядитесь в эти лица мужиков, баб, купцов, купчих, помещиков, лакеев, чиновников, татар, цыган – и согласитесь, что рисовавший их (один известный любитель, скрывший своё имя, не только мастер рисовать, но и великий художник, и знает Россию.

Иностранец не мог бы так рисовать. Почти все наши политипажные картинки или переделываются с французских, или по крайней мере сохраняют на себе отпечаток влияния – французского типа и похожи на иностранцев, обжившихся в России. Не таковы рисунки «Тарантаса». Это чистая, неподдельная Русь. Но не одни лица, – взгляните в картину на 48-й



«Вид Нижнего Новгорода». Лист из дорожного альбома

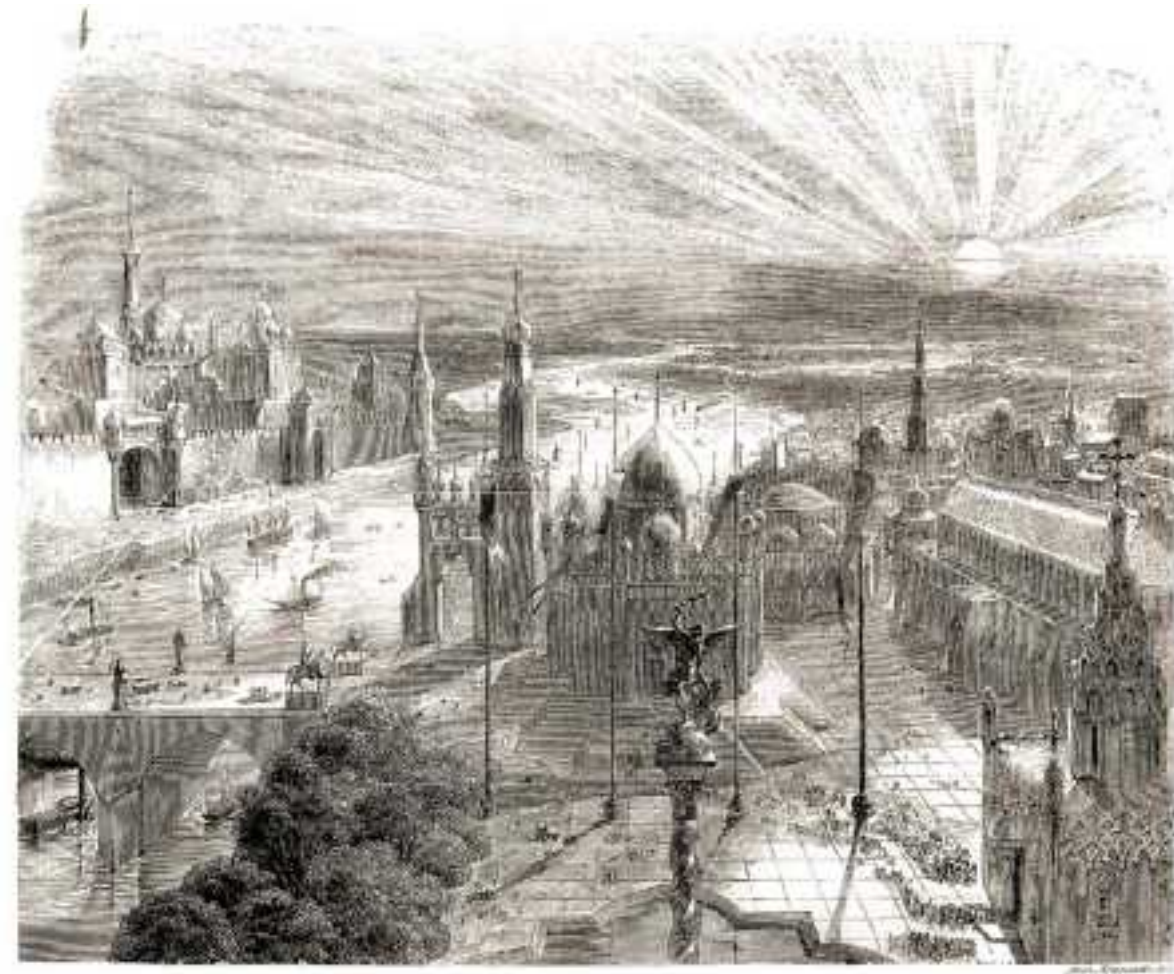
странице, это не только русская деревня, но и русское небо, свинцовое, тяжелое...»³⁶

«Неподдельная Русь» – главная тема XII главы «Печорский монастырь», под Нижним Новгородом при виде его белых стен «в душе вашей становится светло и безмятежно... всё бытие ваше как будто расширяется, вы увидите широкую реку-матушку... гордо играет она и блещет серебряной чешуей, и плавно и величественно тянется в сизую даль». ³⁷ В самом монастыре полуразрушившиеся строения «как бы печально упрекают нас в нашем непростительном нерадении». ³⁸ Художник словно бы услышал упрек и ответил на него своим изобразительным языком в иллюстрации «Печорский монастырь» и в рисунке из альбома «Вид Нижнего Новгорода».

В тексте главы есть много сутубо личного: впечатления от волжских далей, раздумья об архитектуре и истории монастыря, и даже последние слова в главе – открытое обращение к читателю: «...сходите помолиться в Печорский монастырь». ³⁹ Всё напоминает «Лирические отступления» (излюбленный приём Гоголя).

Стилистически XII глава как бы выпадает из остальных глав. Это замечено искусствоведами и литературоведами, утверждавшими, что автором главы был не Соллогуб (как остальных), а Гагарин. То же убедительно подтвердила Корнилова в своей монографии «Григорий Гагарин» 2001 года. И в самом деле, мысли о необходимости изучения «оставшихся памятников, сохранившихся фрагментов и деталей, отразивших «народный вкус с XIII по XVII век», как основы для возрождения национального церковного зодчества – идеи Гагарина, высказанные в XII главе. Им он был верен до конца дней.

Допетровскую архитектуру Гагарин знал и любил и, по контрасту с нею, критически воспринял тенденции, утвердившиеся в начале XIX века – ориентацию на европейский ампир. Показательна часто воспроизводимая в книгах буквица к IV главе «Станция». Напрямую не связанная с содержанием главы (остановка в пути, смена лошадей), она отражает некие важные идеи художника. Изображён одиноко стоящий античный портик на фоне бедной избы. Он держится прямо только потому, что из этой избы его подпирают сильные руки мужика. Некоторые читатели нашли в рисунке «злое определение николаевской империи, данное ей Герценом: «фасадная империя». ⁴⁰ Возможно, и так. Однако намёки с политическим подтекстом не свойственны Гагарину. Думается, здесь иное: внешнее, формальное подражание античной архитектуре. «Теперешние наши здания, утратив



«Фантастический город» Иллюстрация к книге ВА. Соллогуба «Тарантас»

оригинальность, характер и красоту, чуждые русскому духу и требованию, кажутся совершенно ничтожными и неуместными». ⁴¹ В последних словах – смысл рисунка Гагарина.

Особенности национальной народной (по словам художника) архитектуры Гагарин видел в неразрывной связи с историей Руси: «Вообще, можно сказать, что в нашей народной архитектуре господствуют три начала: начало византийское, или греческое, перенесённое вместе с верою во времена Владимира; начало татарское, или порченное арабское, водворённое с татарами, и, наконец, начало Возрождения, заимствованное у Запада в царствование Иоанна Грозного. Изучение этих начал и взаимной их ответственности могло бы служить основой для наших зодчих». ⁴²

«Начала» отразились в иллюстрации к главе «Сон», обычно называемой «Фантастический город». Освещённый лучами восходящего солнца город кажется великолепным. Поражает обилие христианских храмов, колоколен, зданий, напоминающих мечети «татарские, или испорченные арабские». В центре на высоком столпе – динамичная фигура, вероятно, Георгия Победоносца в битве со змием. На мосту через реку видны конные

статуи и стоящие в рост скульптуры – очевидное свидетельство «начала Возрождения». Архитектура в этом городе (Иван Васильевич узнал Москву) поражает воображение и одновременно, при более пристальном разглядывании, удивляет резким контрастом между фигурами людей и громадой зданий. Здесь нет никакой «взаимной ответственности». Думается, «Фантастический город» противоречит не только Москве, но самому духу – принципам русского (и византийского) зодчества. Гигантомании у них не было.

На Руси высокие храмы, соборы и колокольни всегда соотносились с человеком. Их строили люди и для людей. В фантастическом городе гигантские здания их придавили. Словно крохотные букашки, роятся они у подножья гигантских зданий. Соединение двух «начал» здесь внешнее: между ними нет «взаимной ответственности», столь нужной архитектуре. «И как бы ни менялось внешнее убранство храмов, «внутренняя суть» их всегда оставалась чисто византийской». «В глубине сердца своего Святая Русь, – был уверен Гагарин, – сохраняла связь с древним «византийским началом». ⁴³

Византийское искусство, считал Гагарин, особенно близко русскому церковному зодчеству.



Буквица к IV главе «Станция»

«Рождество Христово»
Эскиз росписи церкви
Св. Николая
в Мариинском дворце



«Корсунская Богоматерь»
Роспись над лестничным маршем на южной стороне церкви Св. Николая в Мариинском дворце

Корни его в Византии, таков русско-византийский стиль, не подражание прошлому, а самобытное национальное явление в русской культуре. Позднее Гагарин так сформулировал цель своей деятельности: утверждение русско-византийского стиля в архитектуре, в монументально-декоративной живописи и в иконописании.

Судьба благоприятствовала художнику, предоставив ему возможность осуществить свои планы если не полностью, то в большой мере.

Продолжение в №1 за 2011 год

1. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. / Сост. И.А. Виноградов. – М., 2002. – С. 96
2. Воспоминания князя Гр. Гр. Гагарина о Карле Брюллове: К 100-летию со дня рождения Брюллова. – СПб., 1902. – С.16
3. Гоголь Н.В. Последний день Полтеи. // Собр. соч. в семи томах. Том VI. – М., 1986. – С.108
4. Гагарин Г.Г. Воспоминания Князя Гр. Гр. Гагарина о Карле Брюллове. – С.18
5. Рамазанов Н.А. Воспоминания о Карле Павловиче Брюллове // Москвитянин. – 1852. – №6. – С.96
6. Корнилова А.В. Григорий Гагарин: Творческий путь. – М., 2001. – С.52
7. Там же. – С.60
8. Там же. – С.106
9. Там же.
10. Там же. – С.109
11. Там же. – С.112
12. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в четырех томах. Том четвёртый. – М., 1958. С.576
13. Та же. – С.465
14. Там же. – С.581
15. Корнилова А.В. – С.152
16. Соллогуб В.А. Тарантас: Путевые впечатления. – М., 1955. – С.14
17. Там же. – С.95
18. Савинов А.Н. Лермонтов и художник Гагарин // Литературное наследство. Т.45-46. – М., 1948. – С.441
19. Белинский В.Г. Полное собр. соч. в 10 томах. Том 9. – СПб., 1910. – С.28
20. Белинский В.Г. Русские книги, вышедшие в феврале 1845 года. «Тарантас. Путевые впечатления». Сочинение графа В.А. Соллогуба. // Отечественные записки. – 1845. – Т. 39. – Кн. 2-3. – Отдел 6. – С.19
21. Соллогуб. – С.23
22. Там же. – С.108-109
23. Там же. – С.138-139
24. Там же. – С.147
25. Там же. – С.95
26. Там же. – С.13
27. Там же. – С.95
30. Золотусский И. Гоголь. – М., 1984. – С.498
31. Гоголь Н.В. Авторская исповедь. // Собр. соч. в семи томах. Том VI. – М., 1986. – С.418
32. Соллогуб. – С.144
33. Там же. – С.4
34. Савинов А.Н. Г.Г. Гагарин. – М., 1951. – С.15
36. Белинский В.Г. Русские книги, вышедшие в феврале 1845 года. «Тарантас». Путевые впечатления. Сочинение графа В.А. Соллогуба. // Отечественные записки. 1845. Т.39. – Кн. 2-3. – Отдел 6. – С.19-20
37. Соллогуб. – С.64
38. Соллогуб. – С.67
39. Там же. – С.69
40. Савинов А.Н. Г.Г. Гагарин. – М., 1951. – С.16
41. Соллогуб. – С.67
42. Там же
43. Там же

РОСТОВ-НА-ДОНУ



Открытие выставки

5 января 2010 г. — в выставочном зале Ростовской организации Союза художников России, в Ростове-на-Дону (ул. Горького, 84), открылась художественная выставка «Рождественские фантазии» творческой мастерской «Likhovid & K°».

На выставке экспонируются более 60 произведений в технике «живопись» и «горячая эмаль» известной на Дону творческой династии Лиховид. Это заслуженный художник России Георгий Лиховид, его жена Ольга, старшая дочь Юлия — члены СХР и младшая дочь Лилия — дипломница Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица, член молодёжного объединения Ростовского отделения СХР.

Технология создания горячей эмали очень сложна и трудоёмка. На поверхность металла наносится стекло с оксидами металла, а затем обжигается в печи при температуре 850 градусов. Художник может совершать до 20-30 обжигов, тщательно накладывая краски слой за слоем на поверхность. Для эмалиера опыт, терпение, постоянный творческий поиск — основные составляющие успеха. Благодаря технологии горячей эмали, неповторимое свечение витражного цвета стекла, сверкание гильшированной поверхности материала сохраняются в произведениях неизменно на века.

В. Пугач

МОСКВА

27 января-10 февраля 2010 г. в выставочном зале СХР (Покровка, 37) состоялась художественная выставка «Подмосковье — край родной», на вернисаже которой присутствовали председатель СХР А. Ковальчук, секретари СХР, председатель МООСХ С.М. Харламов, российские мастера изобразительного искусства.

В Подмосковье живут и работают более 1000 профессиональных художников,

многие из которых являются членами МОО ВТОО «СХР». Московское областное отделение ВТОО «СХР» — одна из старейших организаций Союза художников России. Организация создана в 1946 г. В ее становлении и процветании немалую роль сыграли такие известные мастера изобразительного искусства, как П. Радимов, А. Бузовкин, А. Шапошников, Н. Барченков, Н. Беляев, А. Полюшенко, С. Никиреев, Д. Рябичев, М. Таратынов, Г. Ларишев, Е. Регунова, Е. Смирнов, М. Глинкин, В. Юдичев.

В настоящее время Московское областное отделение ВТОО «СХР» объединяет около 800 художников — живописцев, графиков, скульпторов, монументалистов, художников храмового и декоративно-прикладного искусства, признанных мастеров традиционных народных промыслов, искусствоведов. В ее рядах есть народные художники СССР, народные и заслуженные художники России, академики и члены-корреспонденты Российской академии художеств, заслуженные деятели искусств и заслуженные работники культуры РФ, заслуженные работники культуры Московской области, лауреаты государственных, региональных и муниципальных премий, ветераны труда, ветераны Великой Отечественной войны, почетные граждане российских городов.



Секретари СХР на вернисаже

Данная выставка включала в себя произведения живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного, народного, монументального и храмового искусства, созданные областными художниками в разные годы. Работы демонстрировали глубокие традиции русской реалистической школы в изобразительном искусстве, в них отражены дух времени, состояние духовно-нравственной жизни, мысли, чувства, надежды современных художников.

15—23 февраля 2010 г. — в помещении ЦДРИ (Пушечная ул., 9/6) состоялась выставка народного художника России, члена-корреспондента Российской ака-

демии художеств, лауреата Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина Владимира Никитовича Телина. Выставка была организована при содействии Союза художников России и галереи Арт Прима. Вёл церемонию открытия доктор искусствоведения почётный член РАХ М. Лебедянский. На вернисаже выступили доктор искусствоведения В. Манин, секретарь СХР член-корреспондент РАХ А.Н. Суховецкий, оргсекретарь СХР А.У. Греков и другие. Тепло приветствовали своего педагога студенты мастерской Телина в МГАХИ им. В.И. Сурикова.



В. Телина поздравляет А. Суховецкий

17 февраля-3 марта 2010 г. — в выставочном зале СХР (Покровка, 37) при содействии галереи Арт Прима состоялась выставка В. Забелина (1935—2001) «Откровение в красках». На вернисаже присутствовали соратники, друзья и коллеги художника. Открыл церемонию Председатель СХР народный художник России А.Н. Ковальчук, который подчеркнул огромную роль мастера в сохранении и продолжении лучших традиций русской реалистической школы. Выступившие затем секретари СХР В. Телин, А. Суховецкий и другие отметили вклад Забелина в художественное образование и воспитание молодёжи, выявили основные принципы его авторского стиля живописи. На вернисаже присутствовала вдова художника Татьяна Андреевна Забелина, предоставившая большую часть произведений для экспозиции. Также на выставке были представлены работы из собрания МГАХИ им. В.И. Сурикова, ВТОО «СХР», частных коллекций.



Ростов Великий. 1987

РОСТОВ-НА-ДОНУ

5 марта 2010 г. в выставочном зале Ростовской организации Союза художников России (ул. М. Горького, 84) состоялось открытие юбилейной персональной выставки скульптора, члена-корреспондента Российской академии художеств, председателя Южного регионального отделения РАХ, профессора Педагогического института Южного федерального университета Сергея Олешни и живописца, заведующей кафедрой изобразительного искусства ПИ ЮФУ Ларисы Ушаковой. С. Олешня — известный российский скульптор, автор памятников императрице Елизавете Петровне и основателям крепости Святого Димитрия Ростовского для Ростова-на-Дону. За них скульптор был отмечен высокими профессиональными наградами Российской академии художеств: Золотой медалью, медалью «Достойному» и благодарностью.

На выставке были представлены работы С. Олешни, посвященные истории города, над которой автор увлеченно работает в последние годы: конкурсные модели монументальных проектов, уже состоявшихся и ожидающих своего воплощения, станковые произведения на историческую тему, портреты героев его монументальных композиций в размере и обширный видеоряд.

Лариса Ушакова представлена на выставке живописными и графическими произведениями в жанрах натюрморта, пейзажа, портрета. Главные темы ее ярких импрессионистических полотен — это особая, обостренная жажда впечатлений отрадного, лучезарного мира лета и благодатной южной осени. Работы Л. Ушаковой и ее деятельность в области художественного образования также отмечены наградами Российской академии художеств: дипломом, медалью «Достойному» и серебряной медалью И. Шувалова.

МОСКВА

16—27 марта 2010 г. в Выставочном зале (1-я Тверская-Ямская, 20) состоялся выставочный проект Юлии Суховецкой «Живопись: алхимия пространства, или необычная комбинация обычных компонентов», организованная Товариществом живописцев Московского союза художников.

Юлия Германовна Суховецкая много путешествует, работая в разных частях света. В 1978 г. она окончила Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова, но уже с 1975 г. начала активно участвовать в региональных

и всероссийских выставках, а с 1980-х гг. — в международных. Работы Юлии Суховецкой широко известны за рубежом. Ее последние выставки: персональные выставки в Нормандии (Франция) в мэрии города Порт Байль (2007—2008), персональные выставки в городе Вишеграде (Босния, 2007), в сербских городах Гамзеграде (2003), Валево (2004), Студенице и Кралево (2006), персональная выставка в Королевском культурном центре города Аммана (Иордания) под патронажем принца Хассана (2000) и многие другие. Они пользовались неизменным успехом и были отмечены различными наградами и положительными отзывами прессы.



Ю. Суховецкая

Большая часть работ была создана автором в Европе, на Ближнем Востоке, севере Африки. Здесь были показаны картины из Нормандии и Черногории, с юга Италии (из Таурмины), Иордании (цитадель Аммана), Боснии, Туниса.

Среди ряда других произведений в экспозиции было показано несколько серий пейзажей, где каждая — посвящена одному и тому же мотиву: картины, как правило, одинакового формата, написанные с натуры с одной и той же точки. Форма и содержание в представленных живописных циклах Юлии Суховецкой сосуществуют по принципам алхимии, где необычная комбинация обычных компонентов образует более «высокие» и драгоценные субстанции.

Серии работ как бы иллюстрируют процесс трансформации плотной материальности в более тонкие пространства: миры, раскрывающиеся один в другом по принципу матрешки. Тонкие колористические нюансы, образованные смесью обычных земляных и минеральных красок, и последовательные изменения колорита в каждом произведении цикла задают смещение эмоционально-пространственных координат и перемещают зрителя в дру-

гой мир («Мост на Дрине»), в другое время («цикл «Античность») и на другую ступень мироздания (цикл «Скалы в Монтенегро»).

В своем творчестве Юлия Суховецкая неоднократно возвращается к символическим местам перехода: она пишет мосты («Мост на Дрине»), башни («Порт Байль»), выбирая мотивы, привлекательные для импрессионистической живописной системы. В увиденных и изображенных Суховецкой античных памятниках, экзотичных горных и морских пейзажах очевидно присутствие элементов экспрессионизма. Пластический язык произведений основан на повышенном внимании к цветовой, ритмической и фактурной организации поверхности холста, которая выдерживает неоднократные и смелые смешивания красок непосредственно на своей поверхности.

Я. Поклад

19—28 марта 2010 г. — в помещении Центрального дома художника (Крымский вал, 10) состоялся Московский международный салон ЦДХ, на котором были представлены произведения живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и фотографии. Союз художников России представляла экспозиция произведений секретаря СХР по графике народного художника России, действительного члена РАХ Н.Л. Воронкова.



Н. Воронков

6 мая 2010 г. в выставочном зале Московского государственного академического художественного училища памяти 1905 года открылась Всероссийская выставка художественного творчества детей «Я горжусь, что родился в России, и я помню заветы отцов», проводимая в рамках празднования 65-летия Победы в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов.

В конкурсе, предшествовавшем открытию выставки, приняли участие 122 учебных заведения из 49 городов России, работы поступили из 35 регионов Российской

Федерации. Экспертным советом было отобрано около 200 работ по номинациям: живопись, графика, плакат. Они и составили экспозицию выставки.

Среди представленных на выставке произведений преобладают радостные, светлые, жизнеутверждающие работы, посвященные теме празднования Великой Победы.



Поздравления вице-президента РАХ Л. Шепелева и главного ученого секретаря РАХ О. Крышкина принимает директор училища А. Денисов

6—26 мая 2010 г. в музейно-выставочном комплексе Московского академического художественного лицея РАХ состоялась выставка «Николай Пономарёв, Борис Успенский, Анатолий Якушин. Борис Бельский, Мелеуша Гатауллина, Евгений Дыбский, Вячеслав Желваков, Николай Коротков, Анатолий Любавин, Дмитрий Санджиев, Александр Смирнов, Александр Теслик, Ольга Тучина, Ольга Фрадкина». Выставка представила произведения учителей и их бывших учеников по МГАХИ им. В.И.Сурикова — ведущих отечественных графиков и плакатистов.



Баннер выставки

ПОЧИНОК СМОЛЕНСКОЙ ОБЛАСТИ

21 июня 2010 г. в день столетия А.Т. Твардовского в городе Починке Смоленской области состоялось открытие памятника выдающемуся русскому поэту и обществу деятелю. Бюст великого поэта-земляка застыл на высоком пьедестале. Скульптура выполнена в бронзе, размер — высота 1,75 натуры.

Автор монумента народный художник России, председатель ВТОО «Союз художников России» Андрей Николаевич Ковальчук.

В своём интервью известный российский скульптор сказал: «Я счастлив, что выполнил заказ смолян. Для меня, как представителя творческой профессии, было большой честью работать над скульптурным образом классика поэзии XX века Александра Твардовского. Волновался, как мальчик, хотя до этого ваял портреты Достоевского, Толстого, Пушкина...».



Памятник Александру Твардовскому

МОСКВА

1—26 сентября 2010 г. в залах Галереи искусств Зураба Церетели (Пречистенка, 19) состоялась юбилейная выставка «Наследники традиций», посвященная 70-летию Московского академического художественного лицея Российской академии художеств.

Московский академический художественный лицей, уникальное художественно-образовательное учреждение, был создан в 1939 г., тогда он назывался Московской средней художественной школой (МСХШ). Основателями школы были выдающиеся деятели русской культуры и искусства.

В основу преподавания в МСХШ были положены лучшие традиции и педагогические принципы академического художественного образования — высокий профессионализм и ответственное отношение к званию художника. В 1992 г. МСХШ была преобразована в Московский академический художественный лицей РАХ, а в 1994 г. на базе учебно-методического фонда был организован музей, вошедший в состав музейно-выставочного комплекса.

В настоящее время в мировой художественной практике практически утеряны традиции академической школы, которые бережно сохраняются в Московском и Санкт-Петербургском академических художественных лицеях, педагоги которых постоянно обмениваются опытом,

организуют совместные выставки. В московском лицее с 5 по 11 класс одаренные дети со всех уголков страны получают художественное образование на отделениях живописи, скульптуры, архитектуры наряду с обязательным средним образованием. В настоящее время в стенах лицея обучается около 300 талантливых детей со всей России и из стран ближнего и дальнего зарубежья.

Большая часть выпускников лицея продолжает своё профессиональное образование в стенах Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова, а также других престижных высших учебных заведений — МГХПУ им. С.Г. Строганова, ВГИК, МАРХИ, РАЖВИЗ Ильи Глазунова.

За 70 лет существования лицея накоплен богатейший опыт воспитания молодых художников. Память о прошлом является подлинно живой, действенной силой в педагогической и просветительской деятельности. Обширная коллекция лицейского музея, составленная из работ его учеников и педагогов, является неотъемлемой частью современной отечественной культуры.

В экспозиции были представлены ранние ученические работы многих выдающихся мастеров, таких как: Г. Коржев, В. Иванов, А. Ткачев, П. Оссовский, А. Осипов, Н. Андронов, А. Шмаринов, М. Кугач, С. Алимов, Е. Максимов, В. Нестеренко, Н. Соломин, Н. Воронков, А. Суховецкий. Они позволили еще раз задуматься о судьбах изобразительного искусства, о месте и значении академического образования, его развитии. В лицее учат мастерству, умению овладеть всей палитрой творческих возможностей, предоставляя в то же время возможность проявить свою индивидуальность, личностное восприятие.



В зале выставки

Отдельный зал экспозиции был предоставлен работам учащихся 1—7 классов, лицеистов начала 1990—2010-х гг. Живописные полотна и графические листы демонстрируют процесс овладения молодыми художниками профессионального мастерства.



И.И. Левитан. «После дождя. Плѣс». ГТГ

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

Левитан-педагог

О Левитане, как о великом русском художнике-пейзажисте, имеется немало публикаций. В них достаточно полно анализируется его творчество, издана книга с воспоминаниями современников и письмами. Однако незаслуженно мало говорится во всем этом о Левитане как прекрасном педагоге. Но даже в тех весьма скромных публикациях его учеников, друзей приводятся такие примеры, которые свидетельствуют о его большом педагогическом даровании. Хотелось бы в этой связи не только дополнить эту тему, но и постараться хотя бы в общих чертах сформулировать основные принципы педагогики художника.

Беру на себя смелость сделать это, так как мне в свое время посчастливилось почти в течение трех лет учиться у выдающегося русского пейзажиста, а в прошлом ученика Левитана – Петра Ивановича Петровичева. А именно Петровичев, преподававший в Московском художественном училище имени Памяти 1905 года, в своей практике наставника в основном и использовал навыки, полученные у Левитана-педагога.

Все, что было накоплено в творчестве Левитана-художника, он щедро передавал молодежи. За сравнительно малый срок своей педагогической деятельности в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, куда он был приглашен в 1898 году, Левитан смог как эстафету передать навыки школы великой русской педа-

гогики, которые получил у своих учителей Саврасова и Поленова.

Хорошо помню, как Петровичев, делая замечание студентам, постоянно в том или ином случае повторял: «Левитан предостерегал, Левитан советовал, Левитан настаивал...» В моем архиве хранится старая ученическая тетрадь, в которую я записывал краткие заметки о методах обучения Петровичева, его советы, рекомендации, замечания. Я их уже опубликовал в своей монографии «П.И. Петровичев» в главе: «Петровичев-педагог».¹ Конечно, я очень сожалею, что делал их по молодости и по существу нам всем тогда легкомыслию мало. Но даже те краткие записи рожают в памяти уроки, полученные от Петровичева.

Рассуждая об учительстве, он как-то заметил: «Быть настоящим учителем, чутким педагогом дано далеко не каждому. Это дар бесценный, как абсолютный слух у музыканта, голос у певца, острое восприятие цвета у живописца. И именно обладателем такого «дара бесценного» был Исаак Ильич Левитан». Об этом же писала в своих воспоминаниях ученица Левитана С.П. Кувшинникова. Она еще до прихода его на преподавательскую работу в Училище живописи, ваяния и зодчества в 1898 году вспоминала: «...восемь лет, посвященных практическому изучению природы под руководством Левитана, – это выше всякой школы...»²

Важным качеством всякого педагога для студентов является его авторитет как художника. К 1898 году, то есть к приходу Левитана в Училище живописи, ваяния и зодчества, он был уже очень известным пейзажистом не только в России, но и за рубежом. Мерой известности в России являлось то, что целый ряд его, тогда уже знаковых, полотен были закуплены и экспонировались в галерее П.М. Третьякова.

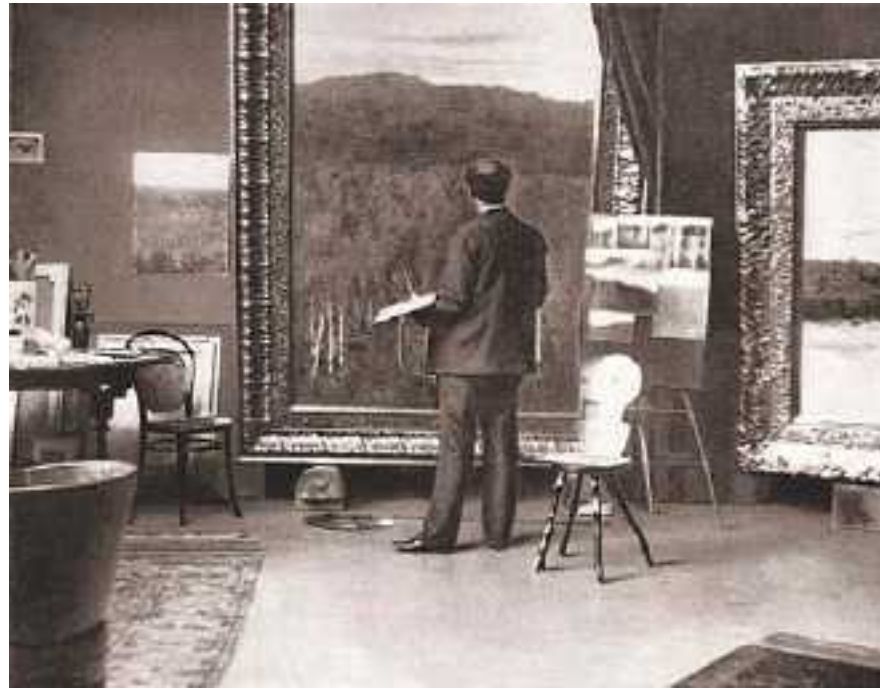
Авторитет Левитана-педагога высоко ценили все его ученики. «Левитан – это действительно талантливый, большой человек», – вспоминал о нем Петровичев. Подобные отзывы мы находим и у других его студентов. Наиболее обстоятельно об этом написал его ученик Б.Н. Липкин: «Влияние Левитана на нас, уче-

ников Училища живописи, ваяния и зодчества, было очень велико. Это обуславливалось не только его авторитетом как художника, но и тем, что Левитан был разносторонне образованный человек... при его блестящей памяти и недюжинном даровании беседы с ним всегда были интересны и увлекательны».³

О любви к природе говорилось постоянно. «Если ты посвятил себя пейзажной живописи, – говорил Петровичев, – то должен безмерно любить природу. Воспевая любовь к природе, художник одновременно прививает и чувство бережного к ней отношения...»

Петровичев однажды рассказал об одном эпизоде, который явился для него уроком, запомнившимся на всю жизнь. «Один раз мы с ним (Левитаном) шли в осеннюю пору, солнышко светило, хороший день был. Он говорит: «Смотрите, как все это хорошо, как все это поет...». Я шел с ним, почти рядом, слушая, что он говорит, и в это время тросточкой смахивал желтые листочки. «Петровичев, что вы делаете?» – «Да ничего не делаю». «Как вам не стыдно! Вы сшибаете листочки. Они все равно сами упадут – это одно, а когда вы сшибаете, вы вред приносите дереву. Оно болеет». Вспоминая об этом эпизоде, Петровичев уже говорил нам: « Природа действительно живая, и она имеет душу, свое настроение. Когда выбираете сюжет

И.И. Левитан
«После дождя.
Плѣс». Этюд
Частное
собранье



И.И. Левитан
в мастерской
Фото

для этюда, не спешите механически списывать увиденное. Внимательно посмотрите, какое состояние несет в себе пейзаж. Он может быть радостным, грустным, задумчивым и даже иногда выражать трагедию». Обращая внимание на содержание этюдов, Петровичев требовал находить в натуре особенности, выражающие национальный характер именно русского пейзажа. Он вспоминал при этом содержание известного письма Левитана, присланного из Франции Аполлинарию Васнецову: «Воображаю, какая прелесть теперь у нас на Руси – реки разлились, оживает все... Нет лучше страны, чем Россия! Только в России может быть настоящий пейзажист».

Существенным фактором педагогики Левитан считал необходимость индивидуального подхода к обучению каждого студента. О его умении разгадать подлинное лицо ученика рассказывал Петровичев в своих воспоминаниях о Левитане. Из «лилового человека» Левитан сделал меня колористом и мастером русского пейзажа. Об этом же писал Липкин в своих воспоминаниях о Левитане-педагоге: «Левитан умел к каждому из нас подойти творчески как художник. Под его корректурой этюд, картина оживали каждый раз по-новому, как оживали на выставках в его собственных картинах уголки родной природы, до него никем не замеченные...»⁵

Этот метод индивидуального творческого подхода к обучению студентов стал и для Петровичева неотъемлемой жизненной основой взаимоотношений с учениками. Хорошо известно, что у начинающих обучение студентов на первых порах есть свои кумиры, которым они стремятся подражать. Петро-

вичев решительно пресекал это и советовал не увлекаться приемами известных мастеров, а стараться «писать, выражая чувства собственным языком». Из нашей студенческой среды он в качестве примера ставил работы Виктора Чуловича, который впоследствии стал известным московским живописцем со своим особым творческим языком, воспевающим пейзажи Подмоскovie.

Левитан считал важным развивать у своих учеников зрительную память. Как педагог, он мог это требовать, так как сам обладал этим качеством. Все, кто близко знали художника и следили за его творчеством, приводили довольно много примеров, когда Левитан мог наблюдать какой-либо интересный, тронувший его мотив пейзажа, а затем в мастерской воссоздать этюд живописью на холсте или акварелью. По воспоминаниям С.П. Кувшинниковой, А.П. Чехов очень хвалил произведения Левитана, написанные на Волге, в Плесе. Действительно, – писала С.П. Кувшинникова, – здесь были написаны несколько лучших картин Левитана: «Золотой Плес» (Вечер), «После дождя», «Тихая обитель» и другие. Писал их Левитан с маленьких набросков, и больше по впечатлению, а многое – и целиком с натуры». ⁶ То же самое подтверждает и Ф.С. Мальцева: «Написанная в условиях мастерской, по акварельным этюдам, картина «После дождя» сохранила всю свежесть непосредственного впечатления от натуры...» ⁷ Недавно обнаружен еще один небольшой этюд маслом на холсте «После дождя. Плес» (частное собрание. Москва), он еще раз подтверждает, что нужно было иметь огромный талант, чтобы при столь скромном подготовительном материале создать в основном по впечатлениям столь большое полотно.

Петровичев всегда восхищался этим особым даром Левитана и иногда на занятиях ставил эксперименты на развитие зрительной памяти. Мне хорошо запомнился один такой эпизод. Это было весной, в начале мая (1940 года). Мы вместе со своим педагогом выехали на этюды в Коломенское. Добравшись до места (а тогда от конечного трамвайного кольца нужно было идти пешком 4-5 км), быстро разошлись по парку, выбирая для себя нужные мотивы для этюдов. Петр Иванович неожиданно заявил: «Этюдники всем закрыть. Сегодня будем проводить занятие на развитие зрительной памяти». И далее он нам сказал: «Внимательно наблюдайте и запоминайте выбранный мотив. Любуйтесь природой, впечатления от нее «закладывайте» в память. Будем считать это домашним заданием. Завтра на занятия представьте свои работы». Мы принесли свои этюды, написанные по памяти. Петровичев внимательно осмотрел наши работы и сделал

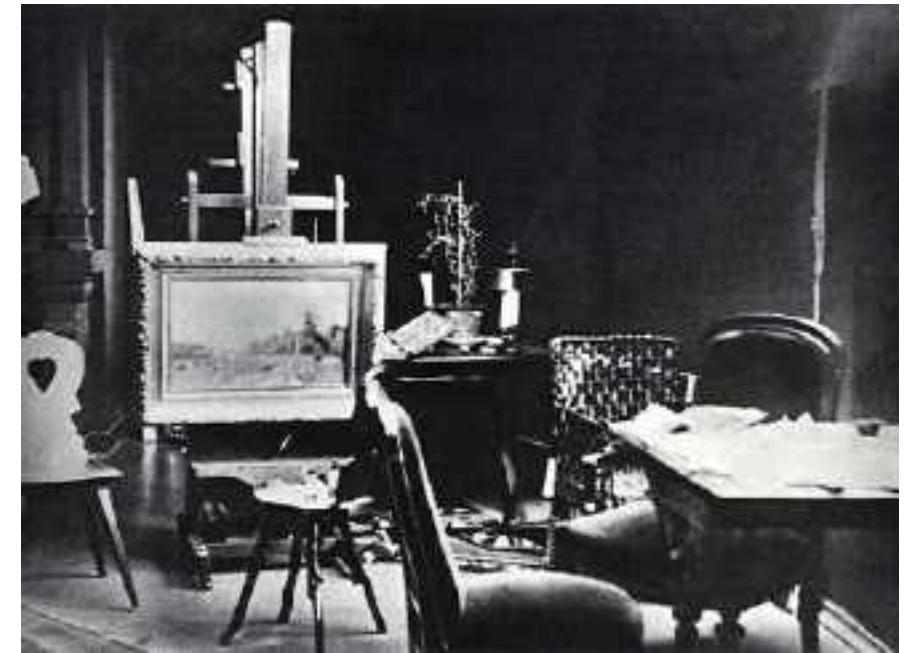
их подробный разбор. Позже в разговоре он как-то признался, что подобный урок проводил со своими учениками в Кусково Левитан, где мы – студенты жили коммуной. Он нам советовал: «Надо изоцирять свою память, как можно больше наблюдать и зарисовывать карандашом и краской», советовал иметь всегда с собой ящик – «тиликалку» и несколько кусочков холста или картона: «Полезно с натуры сделать два-три мазка, а остальное доделать дома» ⁸.

По воспоминаниям Петровичева о Левитане-педагоге он говорил нам, что краеугольным камнем воспитания было требование владеть в совершенстве мастерством. «Он требовал остроты и свежести восприятия и той неуловимой непосредственности, которая обычно неповторима. Мы, его ученики, вынесли из его мастерской то серьезное отношение к искусству» ⁹ И ученикам было чему учиться у своего наставника. Современник Левитана – художник К.Ф. Юон писал об этом: «Нельзя забывать и великолепного мастерства Левитана. Превосходный рисовальщик и тонкий колорист, он был виртуозом своего дела. Его композиции всегда глубоко продуманны, их действие ново и разительно» ¹⁰.

Проучившись всего два года в мастерской пейзажной живописи, руководимой Левитаном, его ученики, встав на самостоятельный творческий путь, неизменно обращались к педагогическим урокам своего учителя, которые так помогали им в жизни. «...следуя его заветам, все птенцы Левитана, слетев с отеческого гнезда, завели собственные гнезда, что делает честь педагогическому такту Левитана. Но когда мы встречались и говорили об искусстве, у нас всегда находился общий язык, так как все мы принадлежали школе Левитана».

Примечания:

- 1 Круглый И. П.И. Петровичев. – Л., 1975. – 102
- 2 «И.И. Левитан. Письма, документы, воспоминания». – М., 1956. – 166
- 3 Там же. – 204
- 4 Там же. – 205
- 5 Там же. – 168
- 6 История русского искусства. – М., 1968. – 119
- 7 «И.И. Левитан. Письма, документы, воспоминания». – С. 213
- 8 Там же. – С. 207
- 9 «И.И. Левитан. Письма, документы, воспоминания». – С. 197
- 10 Там же. – С. 208



Мастерская
И.И. Левитана
Фото



И.И. Левитан
Фото



«Пастухи (Сезонники)». 1978–1986



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

Совесть и честь

Все вбирает в себя творчество чуткого художника — радости и неизбывный трагизм бытия, сродненность с землей, сочувствие людям, ее обихаживающим, чередом в нее уходящим, плач по порушенному и поруганному... Непосильное большинству бремя проживания родовой судьбы как собственной отделяет избранных от талантливых и мастеровитых. Отделяя, обрекает на одиночество даже в единомышленном, родственно-любящем кругу. На одиночество не бытовую, на одиночество томления, улавливания невнятных другим подспудных почвенных токов.

У каждого поколения вечной русской жизни свой трагизм. Одним выпали апокалиптические пытки смутой, войной, голодом, разором. Другим тихое, почти незаметное увядание, замирание исконно крестьянского, а может, и всего русского мира. Конец 70-х, 80-е — десятилетие последнего явного напряжения, почудившейся возможности связать раздвоенную национальную историю, вернуться

на органично-самодостаточный путь. Именно из этого времени «Последние жители деревни Русинова» Виктора Григорьевича Харлова, холсты Николая Егоровича Зайцева, все наследие Александра Алексеевича Грицай, бередящие совесть то ли теплящейся надеждой, то ли обреченностью красоты слаженного мироустройства, обреченностью, особенно заметной в Северных землях, с середины XIX

столетия плодотворивших искусство старинной бытиной, узорочьем одежд, полузабытыми обрядами, храмовым и избяным совершенством. Испокон веков предки искали «рай» не на беспечно-томном юге, а у кромки льдистого океана, творя «Северную Фиваиду» из единения крепкой веры с посильной природной суровостью, столь отличной от среднерусских благости и покоя. Художники 80-х застали отблески былого — руины монастырей, забытые погосты, пустеющие избы-дворцы, подлинно гесиодовские «труды и дни».

Северный оселок отточил многие таланты. Александр Алексеевич Грицай сразу после «суриковского» студенчества обрел свой удел, объездив Никольский район Вологодчины, задержавшись в особенно глянувшейся Беляевке, Вельский в соседних Архангельских краях, забираясь в забытые углы с еле теплящей жизнью. Только художник написал «Хутор Малые Гари» (1983 г.) с одинокой то ли «пастушкой» в призрачной полиэтиленовой накидке, то ли «смертью», возвращающей стадо, как через год пришло письмо с обыденной вестью, что не стало еще одного обжитого места, где обогреют, напоят парным молоком случайного странника.

В 1983 году, путешествуя по старой дороге из Вологды в Каргополь, остановились в селе Андричево Александр Грицай и Сергей Смирнов. Соседнее с Андричевым Павловское, заречные Выселки и Фоминское, разбегающуюся окрестность с петляющей речкой Пуей, лесные окоёмы собирает вертикаль колокольни полуразрушенной Петропавловской церкви. Таких сел с оставленными храмами, деревень с умирающими домами, с лесами и травами, наступающими на заброшенные пашни, много в вологодских и архангельских землях. Все в них проникнуто «тютчевской», «саврасовской», «рубцовской» печалью, переживанием первохристианской «скудости» природы и «бедных селений» — той щемящей красотой, что не внятна «гордому взору иноплеменному», той, что «сквозит и тайно светит» в «наготте смиренной», пронизана кровной любовью к родной земле и ощущением, что именно ее «в рабском виде Царь Небесный исходил, благославляя».

Холсты, собранные вместе, — подлинная родина художника, а андричевская колокольня с лишенным шпилья и креста куполом стала ее средоточием, «пупом земляным», подобием хтонического дельфийского омфала или камня в алтаре иерусалимского храма Воскресения Господня, напоминая исихастские споры о «пуподушии», а на самом деле о возможности постижения «фаворского света». Наверное, странными могут показаться по-



добные размышления, но никогда не быв в Андричеве, видя его только на полотнах Александра Алексеевича и близких ему художников, периодически наезжавших в село, или, как Владимир Николаевич Коркодым, навсегда в нем осевшем, ощущаешь уловленную с честной точностью правду трудно достойной жизни, образ «России в непогоду». Дерево колокольни когда-то не выдержит людского небрежения, падет в прах, как и многое дорогое, но «Андричево» уже даровано нам, стало частицей национального мировидения, его укоризной.

«Забятая деревня»
1983

В картинах-пейзажах Александра Алексеевича нет ничего случайного. Крепкослаженные, часто многолетне работанные, выстоявшиеся, с неспешными добавлениями-размышлениями, они полны редкостей. Чего стоит одна лишь «Лиственница» (1987 г.). Произнесешь «береза»,

«Лето»
1985



«Конец ноября»
1976



«Проня
с сыновьями»
1976–1980



до знакового совершенства. Такое счастье открытия дотоле не бывшего дается редким избранныкам.

Александр Алексеевич любил, исповедовал строгую, почти «гризайлевую» живопись с акцентированным введением одной цветовой, чаще «охристо-золотистой» ноты. Его краски от земли, от мокрых, разъезженных глин, от то посеребрённых, то замшело-потемневших бревен, от насупленного, обремененного дождями неба, от почти неуловимых тепло-холодностей зимней сумеречности. Художник принял все заветы окружающей природы, претворив их в лично совершенную живопись.

Отдельная особенность в творчестве Грица – картины-интерьеры, чаще безлюдные, останавливающие зашедшего зрителя тайной затененных горниц и только что бывшим присутствием хозяев. Художник почувствовал,



«Зима
в Андричево»
1985

выявил контраст пуристической простоты быта с драгоценным таинством света–цвета, льющегося в окна, контраст архитектурно-выверенного, несуетно расставленного с живым волнением мятущихся ветвей.

Воспоминания Валентина Михайловича Сидорова «Гори, гори ясно» начинаются удивительной невероятностью – младенческим взглядом из-под завесок зыбки-домика-оберега, определившим весь дальнейший жизненный путь. Найденная в рухляди и написанная Александром Алексеевичем в 1987 году «Зыбка», с крестовиной оконницы, благословляющей природу, перекликающейся с крестом-никой и резой цифр на все еще крепких торцовых дощечках – 1833, ныне своей пустотой напоминает домовину, становится памятником всем баюканным ею поколениям.

На сохранившейся любительской пленке художник пишет этюд и одновременно дружелюбно общается с любопытствующими, а в углу кадра, случайно, еле бредет скрюченная старушка. Вдруг она стремительно нагибается и что-то поднимает с земли. Сразу же вспоминаются «Дожинки» (1977–1987 гг.), и веришь в правду женской доли, в правду художника – что не придумал, еще застал, увидел неустанно согбенных жниц. У картины может быть единственная перекличка с «Сборщицами колосьев» Жана Франсуа Милле, перекличка с единственным европейцем, честно, трудно и ласково писавшим

крестьян. Образ жнущей серпом последние колоски на убранном, уставленном бесконечными суслонами ржи поле, лишен идеализации, правдиво-грубоват и одновременно совершенен, отлажен «привычным делом». Рядом три девочки, три возраста и будущая до старости судьба, непонятная бездельному взгляду, но хранящая жизнь, спасающая в лихолетье, судьба с неустанным трудом от рождения до смерти, от зыбки до домовины.

«Лиственница»
1987





«Утро». 1977

В женских образах Александра Алексеевича вечность. Иное в мужских. Одновременно с «Дожинками» писались две большие картины – «Проня с сыновьями» (1976–1980 гг.) и «Пастухи. Сезонники» (1978–1985 гг.). Многие в них роднит с линией, означенной в русском искусстве Аркадием Александровичем Пластовым. Но «иное время, иные песни».

«Дожинки»
1977–1987



У Пластова все трудности и тяготы одолевает ликование Победы, вера в корневую силу и мощь. У Грицая просто и точно первое слово – «сезонники» и лишь затем «пастухи». Вроде как васнецовские «Богатыри», но уже и лихие временщики. В размышлениях искусствоведа Виктора Евгеньевича Калашникова точное объяснение подобных образов – «то ли герои, то ли наказание роду человеческому». Есть в них ощущение «силы на распутье». Той силы, что создавала и не единожды разрушительно колебала отечество. Возможно, художник иначе задумывал картину, честно писал виденное. Но значимость в том и проявляется, что помимо очевидных аллюзий в каждое новое время проступает потаенное, становятся ясными предчувствия-пророчества. Так же они могут исчезать, затемняться, уступая место неожиданным переживаниям-пониманиям. И в разночтениях нет ошибочности. В них шепот, внятный лишь художнику, подобно натянутой, настроенной струне улавливающему неясные колебания, глубинную тектонику обыденности и вечности, сегодняшних случайностей и вековых обязательностей.

Каждый, кто что-либо знает о рано ушедшем художнике, не может не удивляться, откуда у Александра Алексеевича, выросшего в столице, воспитанного на творчестве отца-академика, на идеально-прекрасном мире классической, возвышенно выверенной гармонии,



такая пронзенность души, какая проявилась в «Проне». Как не отвернуть глаза от одинокой растерянности мужика, оставшегося с детьми. Ведь только женщина знает, как выходить, как поставить на ноги, всем ради них жертвуя. В конце восьмидесятых еще не было страхов, что не выживут. Была уверенность, что общество худо-бедно спасет, накормит, оденет, приставит к делу. Но в холсте за окном уже занимается заря рубежного, сокрушительного десятилетия... Именно эта картина поставила Александра Алексеевича Грицая в ряд великих художников-сердцеведов.

Последнее полотно «Родина» (1988 г.). Слишком часто стирается, медным пятакон, это слово, которому почти непосильно соответствовать и право на которое дается наградой. В живописи Грицая-младшего нет внешне почти ничего церковного, но как не вспомнить слова Ивана Александровича Ильина: «Корни художественного искусства заложены в той глубине человеческой души, где проносятся веяния Божьего присутствия...»

Истинное художественное искусство почерпает свой предмет из религиозной глубины, из сферы веяний Божиих, даже и тогда, когда рисуемые им образы природы и людей не содержат ничего церковного, религиозного».

Картина-прощание вобрала в себя все, что дорого художнику. Под первой радугой, как под Покровом, «грозно и светло». Вторая отодвигает пределы мрака. Светолитие замещает «сверх светлую тьму»... Последняя картина созвучна евангельской строке одного из последних писем Василия Ивановича Сурикова: «Познавший света – не захочет тьмы».

«Родина»
1985–1988





«Далёкий 41-й. Проводы на фронт». 1995

Е.Ю. БЕЗЫЗВЕСТНЫХ
искусствовед,
член ВТОО «СХР»,
доцент

Сибирские образы Степана Орлова

В своём письме в редакцию журнала «Художник» вдова Степана Егоровича Орлова пишет: «Почти 50 лет прожили мы в Красноярске и всегда чувствовали поддержку со стороны Союза художников России». Думается, что это глубоко справедливо, ибо СХР и Секретариат с его творческими комиссиями по видам искусства, журнал и газета союза всегда поддерживали талантливых художников России. Эти традиции для нас незыблемы, их мы собираемся продолжать и в дальнейшем. Поздравляем членов семьи художника, художников-красноярцев и всех любителей искусства с этими важными событиями и желаем дальнейших творческих успехов.

Редакция журнала «Художник»

«Любивший жизнь во всех её проявлениях...». Эти слова принадлежат народному художнику РСФСР, действительному члену Российской академии художеств Анатолию Павловичу Левитину, близко знавшему Степана Егоровича Орлова (1929–2003), о котором пойдёт речь в этой статье, на протяжении многих лет. Они взяты из вступительной статьи, предпосланной недавно вышедшему из печати капи-

тальному альбому, посвящённому творчеству известного сибирского живописца. Презентация книги, на подготовку которой ушло два года, прошла в рамках персональных выставок художника, открытых 3 сентября 2010 г. в Красноярске: в Художественном музее имени В.И. Сурикова (произведения из музейного собрания) и в Доме художника (работы последних лет). Появление столь ярких художе-

ственных событий, важных для города и края стало возможным во многом благодаря вдове мастера художнику-графику и педагогу Алле Николаевне Орловой.

Во все времена не ослабевает интерес к искусству художников, которые понимали и любили жизнь. Один из них – заслуженный художник России Степан Егорович Орлов. Он был крупной творческой личностью, универсальным художником, которому оказались подвластны живопись, графика, монументальное искусство. Объём оставленного им наследия и высокий художественный уровень работ позволяет вписать имя Степана Орлова в историю русского реалистического искусства второй половины двадцатого века.

Он родился и вырос на Урале. Рисовал с детства. После службы в армии с отличием окончил Таврическое художественное училище в Ленинграде. Вместе с женой, выпускницей того же училища, приехал в её родной Красноярск, с которым связана вся его дальнейшая жизнь. Но путь художника определился не сразу: долгих семь лет он проработал в производственных мастерских Художественного фонда РСФСР. Чем только ни приходилось заниматься – оформлением промышленных и сельскохозяйственных объектов города и края, проектами интерьеров, монументально-декоративными росписями зданий, плакатами по технике безопасности, эскизами наклеек, афиш, фирменных знаков, юбилейных значков.

Но семь лет декоративно-оформительской деятельности не прошли даром. Специфика монументальных работ и промграфики научили художника лаконичному языку, предполагающему чёткие, ясно читаемые образы. Этот язык перекликался с «суровым стилем» 1960-х гг.

К тому же рядом оказались талантливые, яркие личности – художники Юрий Худоногов, Рудольф Руйга, Юрий Ишханов. Они поддерживали Орлова, помогли ему поверить в себя, вернуться к станковой живописи, стали близкими друзьями на всю жизнь. Но главный для Степана Егоровича человек, во многом определивший его судьбу – жена, Алла Николаевна Орлова, которая прошла с ним очень не простой путь, была рядом более сорока лет. Будучи тонким, одарённым художником, она понимала мужа, помогала ему и в жизни, и в творчестве.

Начало своей творческой деятельности художник связывал с портретом сварщика Рутского принятым на Зональную выставку в Омске в 1967 г. С этого времени он стал



активно заниматься живописью. Затем были написаны картины: «Отец, 1941» и «Похороны Вансеева». Все они стали знаковыми в творчестве Степана Орлова, наметили две тематические линии: Великая Отечественная война и первые годы революции.

«Портрет
Капитана-
наставника
Н.Г. Копцева»
1972

«Человек, опалённый войной», – это не только поэтическая метафора. Для Степана Егоровича, ребёнком пережившего трагические сороковые годы и потерю родителей, тема

«Отец, 1941»
1968

«Герой
Советского
Союза
М.П. Хвостанцев»
1984



войны стала очень личной и прошла через всё его творчество. Основные работы военной тематики – «Отец. 1941», «Болы войны», «Далёкий 41-й (Проводы на фронт)», «Поклон однофамильцу», портреты героев.

В 1960-е гг. возникла новая волна романтизации революционных событий. Культ революционеров в стране закреплялся в фильмах, книгах, названиях улиц. Эти символы вряд ли могли взволновать художника, если бы не случайно найденная книга о революционерах, отбывавших ссылку в Сибири. Поразили лица, биографии людей, вдохновлённых идеями революции и готовых пострадать за эти идеалы. За ними стояли живые человеческие судьбы, в которых было всё – дружба и предательство, борьба и любовь, романтика и будни.

Написанная Орловым картина «Похороны Ванеева» стала событием в художественной и общественной жизни Сибири. Она была эмоционально воспринята зрителем и с большим успехом участвовала в крупных выставках – от зональной до всесоюзной. По сути, картина положила начало тематической живописи в Красноярске. Продолжение эта

тема нашла в портретах революционеров, в картинах «Партизанский штаб», «Тасеевская республика».

Работа над тематической картиной была для Орлова важной частью творческого процесса. Он обращался к истории и современности, которая постепенно тоже становилась историей. Художника не удовлетворял бытовой подход, повествовательность. Уникальное композиционное чутьё всегда подсказывало ему необходимую идею, выразительный запоминающийся образ, а философский склад ума позволял проникать в суть проблем, выявляя их человеческий смысл и внутреннюю противоречивость.

Значительна в творчестве Степана Орлова и тема труда, которая была одной из главных в советском искусстве. Все художники так или иначе обращались к ней. Для кого-то она становилась обязательной и скучной, но возникали и шедевры – у Мухомой, Дейнеки, Самохвалова, Пластова – мастеров «сурового стиля». Колоссальный вклад в разработку этой темы внесли и сибирские художники. Послевоенная Сибирь была огромной стройплощадкой. На Енисее возводились крупнейшие в мире гидроэлектростанции. Размах строительства среди могучей сибирской природы производил ошеломляющее впечатление. Красноярские художники создавали работы, посвящённые этим событиям, и каждый выражал свой взгляд на происходящее. Таким событием было перекрытие Енисея для возведения плотины Красноярской ГЭС, обставленное как праздник, как подвиг строителей. Именно так оно и изображалось художниками. Но картина Орлова «Утро перекрытия. У прорана» стоит особняком. Это полотно с честно и мужественно выраженной гражданской позицией. Произведение получилось сложное – в нём нет ликования, а представлены разные настроения, среди которых ошущима тревога за будущее реки и людей, живущих на её берегах. Людям труда посвящены и другие работы художника: «Пильщики гранита», «Лето. Доярки», «Гидростроитель».

Яркая тема в жанровой живописи Степана Орлова – спорт. Его восхищали физически совершенные, смелые люди, обаяние их молодости и силы. Таковы герои картины «Команда «Енисей», написанной в период, когда красноярские хоккеисты многие годы были непобедимыми не только в нашей стране, но и на международных состязаниях. К теме спорта относятся также картины «Праздник на «Столбах» и «Красноярские скалолазы». В Красноярске ещё с XIX в. появилась особая общность людей разных профессий, не мыслящая жизни без «Столбов» – легендарного

скального заповедника в окрестностях города. Здесь родилась уникальная школа скалолазания, из которой вышли многие мастера спорта, победители международных соревнований.

Орлов всегда много работал над образами персонажей, стремясь выявить в них живое начало, избегая схематичности, поэтому серии рисунков и этюдов с натуры художественно самоценны и всегда передают внутреннее состояние людей и природы.

Жанровые рамки его работ весьма условны. В целом ряде картин о современниках трудно разделить жанровую и портретную концепции, например, «Строители Саяно-Шушенской ГЭС. Начальник Красноярскгэс-строй А.В. Вольнский, инженер К.К. Кузьмин», «Команда «Енисей», «Утро в мастерской. Семейный портрет».

В то же время Орлов писал много заказных портретов заслуженных людей, передовиков производства. Однако у него не выработалось равнодушного отношения к образу современника. Штамп был ему чужд, главное в его



«Портрет
Ю.П. Иишанова»
1979

работах – неизменно уважительное отношение к человеку, выявление личности с собственной судьбой и характером. В портретах художник передает черты, свойственные только данному человеку, проявляя уважение к каждому, желание показать его лучшие качества. Эмоциональный диапазон здесь невероятно разнообразен – от искреннего гражданского пафоса («Портрет маршала Георгия



«Красноярские
скалолазы». 1991



«Весенние дали»
1994

Жукова») до тончайшей лирики («Портрет дочери», «Внуки»). При этом художник настолько деликатен, что не позволяет себе и зрителю вторгаться во внутренний мир человека, наверное, потому, что он сам мог раскрыться только перед очень близкими людьми. Даже в психологически напряжённых образах, таких как портреты Юрия Худоно-



«Утро
перекрытия.
Упрорана»
1974

гова, Карла Вальдмана или Алексея Петренко, автор определяет внутреннее состояние через минимум внешних проявлений. Круг портретных персонажей Степана Орлова широк. Он нередко обращается к историческому портрету, например, таких разных личностей из русской истории, как Пушкин и Столыпин. Но главным образом его интересуют современники – писатели, художники, актеры, учёные, строители, рабочие и колхозники. В каждом художник находит значительность и неповторимость.

Все жанры живописи нашли отражение в творчестве Орлова. Пейзаж – не исключение. Ему всегда находилось место в жанровых картинах художника. Но и самоценное пейзажное наследие велико – многие десятки произведений. Долгое время Степан Егорович не писал пейзажных этюдов с натуры, делал только карандашные зарисовки и подписывал словами основную раскладку цветов и оттенков. У него была феноменальная зрительная память, позволявшая создавать в мастерской работы, в которых соединялось живое впечатление и обобщённый образ пейзажа-картины («Енисей. Дорога на Саянскую ГЭС», «Мана. Осенняя тишина» и другие).

В конце 1980-х гг. у семьи художника появилась небольшая дача в окрестностях Красноярска на Енисее. Степан Егорович тогда

наслаждался полной свободой, не обременённый ни заседаниями в правлении Красноярского Союза художников, ни работой в художественном фонде. Он много времени проводил на даче в общении с природой, работал с натуры, обогащая и высветляя колорит. Фактически начинается новый период в его творчестве. Художник заново открывает для себя сибирскую природу. Работы приобретают более мощное звучание.

В искусствоведении принято условно делить пейзаж на лирический и эпический. В творчестве Орлова есть черты того и другого. Его пейзажи то суровые («Пейзаж с рыбаками»), то пронзительно нежные («Тихая протока»). Ему, крайне сдержанному в проявлении чувств, не свойственно сентиментальное умиление или погоня за эффектом. Но в каждой работе, как внутренний свет, невольно пробивается настоящее, глубинное поклонение природе («Зимний лес»). Редкое качество пейзажей Орлова – завораживающее чувство пространства. Кажется, художник даже не задумывается над композицией, настолько она естественна. Но, присмотревшись, понимаешь – в пейзаже ничего нельзя убрать или добавить.

Художник всегда был необыкновенно чуток к самым различным явлениям искусства. Какие-то из них были ему более близки, какие-то менее, но восхищало любое настоящее произведение. Будучи студентом он простаивал долгие часы у «Боярыни Морозовой» В.И. Сурикова, у левитановского «Озера», восхищался произведениями А.Иванова и Н.Ге, К.Петров-Водкина. Из современных советских художников ему были особенно близки Виктор Иванов и Виктор Попков.

Вопросы духовности и веры всегда оставались для Орлова значимыми, хотя по-настоящему религиозным человеком он себя не считал. Его волновала древнерусская живопись, вызывая желание, как он говорил, «понять силу и смысл иконы», соединить реальность жизни с духовной реальностью.

Художник стремился разобраться во всем, понять ещё не понятое. Ему всегда казалось, что он знает недостаточно, поэтому всю жизнь готов был учиться, много читал.

Степан Егорович много размышлял о проблемах творчества, высказывая тонкие и точные суждения. В его архивах есть записи, сделанные после съездов Союза художников в Москве, делегатом которых он много раз избирался, и тезисы выступлений перед красноярскими художниками. В них – глубокие раздумья о путях развития изобразитель-



«Портрет
Румяны»
1994

ного искусства, о становлении художника как творческой личности, о работе с молодёжью, об организации выставок.

Пытливый ум и художественное воображение позволяли художнику воплощать в холстах события разных эпох. Его творческое наследие – это дневник сына века, повествование о судьбе страны, о её людях.



«Строители
Саяно-Шушенской
ГЭС. Начальник
Кр.Саянскгэсстрой
А.В. Волынский,
инженер
К.К. Кузьмин»
1985



«Синь Марса». 1970

Р.Л. КОШЕЛОВА
референт ВТОО
«Союз художников России»

Певец российского дальневосточного пейзажа Ким Коваль

В связи с 80-летием художника

Уссурийск является вторым художественным центром Приморья. Здесь работает творческая группа художников, небольшая по составу, но внесшая значительный вклад в развитие и становление изобразительного искусства Дальнего Востока.

Начиная с 1961 года, ведущую роль в творческой группе уссурийских художников играл Ким Петрович Коваль, живописец, незаурядный человек, одаренная личность, певец российского дальневосточного пейзажа.

Он был художником талантливым и искренним, обладал цельным характером и редким свойством полного слияния своей жизни и творчества.

В преданности искусству он знал настоящую цену счастью быть художником.

Родился Ким Коваль 5 декабря 1930 года в Никольске-Уссурийском (ныне Уссурийск). Любовь к рисованию была привита ему братом матери – В.С. Анкуденко, который, будучи выпускником Омского художественного училища, стал его первым учителем.

Затем художественное образование продолжалось в 1945–1948 годах в студиях под руководством опытных художников Н.Ромашкина, А. Пеека, С. Арефина.

В 1956 году Приморская организация Союза художников СССР проводит закрытый конкурс

на эскиз картины, тема которой, по условиям конкурса, выбиралась автором. Эскиз Ковалья занял первое место, и автор в качестве премии получил путевку в Дом творчества «Академическая дача». В следующем году он снова приезжает туда. Эти поездки становятся подлинной профессиональной школой художника. С благодарностью вспоминает Коваль художников В.Загонека, В.Гаврилова, В.Сидорова, поддержавших его в начале творческого пути.

В 1960 году на Первой республиканской выставке «Советская Россия» экспонировались картины Ковалья «Первенец», «Одуванчики», «Васильки», «Подружки», «Весенка».

После выставки Коваль был принят в члены Союза художников СССР и избран членом правления Приморской организации Союза художников СССР. Началась напряженная творческая и общественная жизнь.

Уже первые самостоятельные работы показали, что у художника определились две темы: жизнь современника, во всем ее многообразии, и родная дальневосточная природа.

Картина «Первенец» (1959) автобиографична. Полотно написано широко и темпераментно. Колорит, звучный, мажорный, построенный на сочетании розовых, золотисто-коричневых, сине-голубых тонов, рождает ощущение радости и хорошо передает эмоциональный настрой героев.

Картины «Весенка», «Вечер на реке», «Одуванчики», «Васильки» показали, что в отряд российских художников влился интересный, одаренный мастер, тонко понимающий и чувствующий природу и умеющий создать ее лирико-поэтический образ.

На первой зональной выставке «Советский Дальний Восток», проходившей осенью 1964 года в Хабаровске, художник экспонировал произведения, в которых получила развитие тема связи человека с природой («Самолетки», «Весенние воробушки», «Пасека», «Под солнцем» и др.).

В дальнейшем Коваль работает над углублением образности своих произведений и начинает, наряду с лирическими, уделять внимание пейзажам эпического характера, раскрывающим силу и мощь жизни столь любимой им природы Дальнего Востока.

В 1967 году на зональной художественной выставке «Советский Дальний Восток» он экспонирует картины «Цветущий май», «Рабочий поселок», «Утро на руднике», «Весна на границе», «Большая вода» и др.

В произведениях, создаваемых Ковалем во второй половине 1960-х годов, ярко видно стремление к изображению того, чем живет его современник. С наибольшей полнотой жизнь человека труда показана в картинах «Рабочий поселок», «Утро на руднике».

«Сирень». 1970



«Весна». 1993





«Голубая
метеостанция»
1969

Конец 1960-х годов ознаменован рядом событий в жизни Коваля.

В 1968 году за успехи в творчестве ему присвоено звание заслуженного художника РСФСР. В этом же году он избирается членом правления Союза художников СССР и РСФСР.

«На далекой
Ханке». 1969

1968–70-е годы – период активной выставочной деятельности художника. Его рабо-



ты экспонируются в Англии, Чехословакии, Польше, а также на всесоюзных, республиканских и зональных выставках. Многие картины приобретены музеями Советского Союза.

Коваль совершает ряд поездок по стране. Он едет на Кавказ, в Прибалтику, в города средней полосы России, на Дальний Восток. В этих поездках художник много и плодотворно работает. Он стремится осмыслить и обобщить все увиденное, желая более полно и глубоко раскрыть жизнь своего современника.

В конце 1960-х годов в творчестве Коваля окончательно определяются три основных направления: тематический пейзаж-картина, лирический пейзаж и пейзаж эпический.

К первому из них относятся «Золото тайги», «Сушка морской капусты», «Рыбачки». В «Рыбачках» пейзаж является фоном, на котором разворачивается действие. Но вместе с тем он вносит в картину определенный эмоциональный настрой. Художник, прежде всего, стремится рассказать о труде. Песня труда – лейтмотив холста.

Работа «Золото тайги» решена в условно-обобщенной манере. Изображения звероводов, строений, тайги обрамлено своеобразным орнаментом, рождающимся из размещенных в ряд клеток с соболями. Они и есть золото тайги, выращиваемое руками людей.

Теме любви к Родине посвятил Коваль «Синь марта», пейзаж-картину о пограничниках.

Эпический образ природы создал Коваль в пейзажах «На далекой Ханке» и «Тигровый клоч». В этих работах чувствуется особое уважение к природе, преклонение перед ее величием.

1970-е годы – период творческой зрелости художника и вместе с тем годы дальнейших поисков новых композиционных приемов, изобразительно-выразительных средств, новых тем.

Наряду с пейзажами, воспевающими дальневосточную природу и дальневосточников, в творчество художника очень широко вошли темы щедрости земли, материнства, семьи, счастливого детства («Лето. Август», «Голубая метеостанция», «Моя семья», «Юля, Ира и Оля» и др.).

Цветовое решение картин о материнстве очень празднично, солнечно. Художник пишет их сочно, широко, темпераментно.

Творческое мышление Коваля сложно и богато. Проходя большими и малыми дорогами

жизни, он не только «фиксировал» и «смотрел», а размышлял, философски обобщал жизненные явления.

Коваль много ездил по стране, но главной темой его творчества оставался любимый край. С ним мы встречаемся и в очень суровом пейзаже «Северные широты», и в радостных натюрмортах, занимающих в последние годы большое место в творчестве художника – «Подсолнухи», «Натюрморт с черной рябиной», «Осенний натюрморт», «Цветы».

Натюрморты Коваля – это отнюдь не «мертвая натура». Они поражают своей одухотворенностью, выразительной эмоциональностью, неся повышенную смысловую нагрузку, выражая не только чувственно-зримый образ предметного мира, но и действуя сложным ассоциативным путем, они повествуют о человеке, его судьбе, дают ощутить ход самого времени.

На первый взгляд, натюрморты Коваля очень скромны: чьей-то заботливой рукой поставленные в кувшин с водой подсолнухи и лежащие рядом створки раковин, гроздь ягод и грибов. Но за внешней простотой, за немногословностью ощущается большая поэтичность, лирически взволнованное отношение к миру, природе родного края.

Композиции натюрмортов Коваль строил так, что самым подбором предметов, их удачным соотношением вызывалось ощущение жизни, полной внутреннего движения. Художник говорил нам об осени, о радостях бытия, о тепле человеческих чувств.

Ким Петрович Коваль жил и творил, увлекая других своим ярким искусством (вплоть до 22 февраля 1994 года, когда оборвалась его жизнь).

Ким Коваль ушел в тот антимир, который противопоставит всему живому, в мир забвения, который стремится даже уничтожить память о человеке. Однако искусство способно противостоять этому. И Ким Петрович Коваль навсегда останется в своем творчестве, в своих картинах.



«Лето». 1976



«Натюрморт
с индийским
божеством». 1970



«Молодая семья». 1961. Музей современного искусства, Оксфорд, США



И.А. БРЫНЦЕВ
художник,
искусствовед,
профессор кафе-
дры живописи
Курского
государственного
университета,
кандидат
педагогических
наук, член
ВТОО «СХР»

Художник жизненной правды

Благородные натуры, как бы заранее зная свое высокое предназначение, с первых шагов уверенно идут к намеченной цели. Творческий путь И.Г. Степанова, заслуженного художника РСФСР, профессора, заведующего кафедрой живописи Орловского государственного университета, отметившего 75-летие со дня рождения и 50-летие творческой деятельности, не является исключением.

В детстве он не расставался с карандашом, в школе слыл художником, а учеба в Свердловском художественном училище, а затем в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова у профессоров В.Г. Цыплакова и Д.И. Мочальского говорила о высоком потенциале молодого живописца.

Его неудержимо влекла реалистическая живопись. Обладая огромной силой, широким жанровым диапазоном и многообразием средств отражения действительности, она, наряду с постоянными «муками творчества», дарила неповторимые минуты радости.

Он становится участником многих крупных художественных смотров, входит в состав выставочных, в вузе ведет большую организационную, воспитательную и общественную работу.

Степанов много путешествует, набирается опыта. Побывал на Международном пленэре в Болгарии и Германии. Ему дороги и индустриальный Урал, где прошло его детство, и запахи степных трав Русской равнины, новостройки Братской ГЭС и города Кузбасса, несмолкаемый рокот тракторов на колхозном поле и, рассеянное по лугам, умиротворенное стадо коров. Его чарует смех молодых доярок на молочной ферме и радует тихий семейный разговор за вечерним столом. Эти и другие впечатления, полученные еще в детстве, начиная с весенних лучей солнца и кончая свежеснеженным первым снегом, — бесконечно радужный материал для творческого созидания!

Им создано немало сюжетно-тематических композиций, портретов современников, лирических пейзажей, тематических натюрмортов. Тема труда и народного быта в творчестве Степанова заняла одно из центральных мест. Остановимся на этом чуть подробнее.

Персонажи картин «Уральцы», «Конструкторы», «Семья», «Металлурги», «Прощание» не просто рассмотрены в жизни; они воссозданы по законам искусства. Средствами максимального обобщения художник искренне стремится передать правду о людях труда, раскрыть их духовный мир, выразить очарование своего времени. На картинах выпукло представлены наши современники — энергичные, мужественные, деятельные люди.

Сдержанные ритмы, крупные планы, сближенное расположение фигур и объемно-пластическое воплощение их живописными средствами — признаки «сурового стиля» — постепенно сходят «на нет». Жизненность и глубина повествования усиливается за счет передачи поэтических черт природы и ее состояний. Неотъемлемой частью многих композиций, дополняя и углубляя сюжетное решение, становится набросанный «говорящий» пейзаж. Он органически живет в работах: «Снежок», «Будни колхозных полей», «Осень в Истомине», «На ферме. Трудовой семестр» и других.

В начале 1970-х годов, войдя в одну из творческих бригад, организованную на базе колхоза имени М.В. Фрунзе Курской области, Степанов создает немало интересных живописных произведений. Яркой и неожиданной явилась картина «Весна среди полей. Авиаторы селу». Привлечение авиации к работе в сельском хозяйстве было впервые. Художник передает сложную гамму чувств участников весенней

посевной, общий ритм работ, жизнеутверждающее начало обновленной природы. Слагая увлекательную песнь о конкретном факте, автор сумел подняться до широкого обобщения — единения человека с природой — и создать образ большой выразительной силы.

Художник радуется добрым началам, где бы они ни происходили, и негодует, когда видит задыхающиеся от смога промышленные города, рост наркомании, покосившиеся, без времени брошенные деревенские дома, обездоленных стариков...

Картина «Белая веранда» — одна из немногих, но она показательна: насколько близко принимает художник чужую боль и те вечные проблемы, о которых в науке и искусстве говорилось не раз. Степанов решает их по-своему, предельно просто и эффективно. На открытой веранде изображен стоящий к зрителю спиной пожилой человек. Активного действия в картине нет, но оно, вынесенное за скобки сюжета, хорошо угадывается: все в прошлом. Полотно наполнено глубоким философским содержанием и невольно вызывает сложные размышления о судьбах людей, о бренности земного пути, о смысле жизни.

«Семья. Вечерний разговор». 1964
Орловский
музей изобрази-
тельных
искусств





«На ферме.
Трудовой семестр»
1980
Министерство
культуры РФ

Сложную гамму чувств вызывают пейзажи «У старой березы», «Лето кончилось», натюрморт «Из детства».

Художник нередко выступает как «чистый» пейзажист. Любовь к природе и ее вечным ценностям стала лейтмотивом многих его произведений. В глубоко эмоциональном ключе выполнены «Осеннее солнце», «Колхозный двор», «Причал», «Деревня Домнино», «Александровский мост», сотни других работ, не считая многочисленных этюдов. В их ритмах слышится общая гармония

«Портрет
скотника
С.И.Гришина»
1972.ВТОО «СХР»



мира; воспеваются красота средней полосы России – времена года, поля и перелески, уснувшие на косогорах в зарослях берез русские селения. Вслушиваясь в «музыку небес» и улавливая ведущий в ней мотив, автор создает лирические «пейзажи настроения». В них есть величие и простота, тихая грусть и очарование, зримость происходящего и некое таинство. Лишь в отдельных полотнах выступает возвышенно-драматическая трактовка образа – динамика скрытых сил природы – эпичность происходящего.

С годами, раскрывая свой многогранный талант, художник все глубже погружается в стилистику натюрморта – жанра, способного рассказать о времени, о человеке и его интересах, об авторе, дать образную трактовку бытия, раскрыть поэтические грани происходящего.

Степанову близка концепция повседневности, сдержанная красота крестьянской утвари и народного быта. В них художник находит нечто особое, ценное, исключительное, поднимая их до особого звучания. Зоркий глаз художника видит в малом большое, в деталях – целое, а прекрасное в самом обычном, примелькавшемся предмете. Умение снять с предметов флер обыденности и подчеркнуть живописными средствами их индивидуальность – «дать ощущение вещи» (В.Шкловский) – у него, как у многих требовательных художников, проявляется в ходе напряженных поисков. Осмысляя натюрморт, он общается с миром вещей, пространством, предметами по-своему, любовно, тепло, поэтично, образно, словно перед ним некие живые существа.

Наблюдая за работой мастера, ощущаешь его влюбленность в «кухню» и во все тонкости этого жанра. Окружающие предметы: груши, яблоки, «экзотическая» бутылка от тракии, кузовок с яйцами, вилки, капуста, коробочки мака на тонких стеблях или головки чеснока, «разговаривая и усаживаясь», располагаются под его началом только так, как нельзя лучше. «Меня влечет сама живопись, «месиво – мясо красок» только тогда, говорит художник, – когда предметы окажутся на своем месте».

Демонстрируя дар вдохновенного художника-живописца, раскрывая при этом все многообразие окружающего мира – прекрасное и значительное, он создает яркие, глубоко народные, жизнеутверждающие произведения, полные очарования и неповторимости.

В последние годы художник встал на путь живого экспериментаторства, обогащения натюрморта, этого по сути своей камерного жанра, новым содержанием. Если использовать выражение И.Гребаря в оценке работ



позднего В. Серова, то данный процесс можно назвать «поисками большого стиля».

Подлинной творческой удачей, несущей ощущения радости, полноты жизни и величия, явились натюрморты на крестьянскую тему: «Натюрморт моей матери», «Маки», «Натюрморт на цветной драпировке», «Натюрморт с капустой», «Кухонный стол», «Натюрморт с орловской сливой» и др. Многие работы находятся в крупных музеях, картинных галереях и частных коллекциях.

Имя художника стоит в одном ряду с известными мастерами этого жанра, где почетное место занимают И.Машков, П.Кончаловский, А.Осмеркин, В.Стожаров ...

Творчество Степанова, освещенное высокими гуманистическими идеалами, принадлежит числу значительных явлений русской художественной культуры. Полнота восприятия нашей действительности позволила создать

яркие, неувядаемые образы, не соблазняясь при этом эффектом ложного пафоса и не скатываясь на путь натурализма и иллюстративности. Чтобы не писал художник: крестьянский натюрморт или весеннюю пахоту, портрет современника или многоликую ярмарку, он всегда говорит о главном – о своей любви к России, о ее главных сокровищах, о людях, о неповторимости самой жизни.

Образ Ивана Степанова, художника-интеллигента в минуты его благородных сомнений хорошо передан в смелом, пластически заостренном портрете кисти народного художника СССР А.И.Курнакова. Он служит своеобразным напоминанием о годах молодости героя, ставшего ярким певцом крестьянского быта горячо любимой им Родины.

«Снежок»
1967-1968
Орловский
музей
изобразительных
искусств



«Пятигорский вечер». 2009

Валерий Арзуманов — певец Ставрополья

А.У. ГРЕКОВ

Изобразительное искусство художников Ставропольского края — целая галерея образов, сюжетов, тем. Среди большого разнообразия творческих манер и стилей полотна народного художника России Валерия Николаевича Арзуманова привлекают открытостью и теплотой, добротой и трогательностью высказываний.

Уроженец Пятигорска, художник именно в родном городе утверждает своим творчеством вечные незыблемые истины: Красоту, Добро, Любовь к Родине, Гуманизм.

«Ставрополье — это моя юность, мои друзья. И я счастлив, что родился здесь, стараюсь продолжать традиции своих наставников. У них я учился не только мастерству, но и мудрости,

отношению к людям, к жизни, к непростому процессу творчества», — сказал Валерий Николаевич 2 июля 2010 г. на открытии в Ставрополе своей персональной выставки, приуроченной к его 60-летию юбилею.

Получив художественное образование в Ставропольском краевом художественном училище (окончил в 1975 г.), Арзуманов стал активно

участвовать в краевых и зональных выставках, показав себя талантливым молодым живописцем. Его преподаватели по училищу заслуженный художник России Виктор Мусович Чемсо (1933–1994) и Пётр Семёнович Горбань (1923–1995) привили начинающему живописцу чувство цвета и композиционное мышление.

Основанное в 1969 г., училище занимает один из старинных особняков XIX столетия — бывший дом губернатора и привлекает своими уютными художественно оформленными интерьерами, сохранявшими во времена студента Арзуманова остатки былого величия. Училище подарило России ряд известных современных мастеров изобразительного искусства, таких как заслуженный художник России Ю.А. Орлов (Москва), председатель Ставропольского отделения ВТОО «СХР» член-корреспондент РАХ С.Н. Паршин и многие другие.

В 1976 г. на краевой выставке были представлены первые работы начинающего живописца «Натюрморт с перцем» и «Натюрморт с бутылками», уже тогда принесшие популярность их автору. Возможно, именно этот факт его творческой биографии стал отправной точкой будущих художественных поисков и побед. Творческая карьера Арзуманова развивалась достаточно интенсивно: через два года он уже участник Первой зональной выставки произведений художников Юга России, а в 1980 г. — член Союза художников СССР (ныне ВТОО «СХР»). Однако мастеру всегда было свойственно упорство и жажда творчества — в сорок пять лет он получил высшее образование, закончив в 1995 г. Ставропольский политехнический институт.

В начале творчества Арзуманов создал и несколько полотен на историко-революционную тему: «Чрезвычайный комиссар Юга России Серго Орджоникидзе», «Первые организаторы Советской власти на Пятигорье Анджиевский, Киров, Буачидзе» (1976). Не обошла его стороной и современная тематика («Молодые коневоды. Портрет Петра Гриценко»).

Эти произведения были замечены критикой, хорошо приняты общественностью и тогда же вошли в собрание Ставропольского краевого музея изобразительных искусств. В его коллекцию также была включена и картина «Ночной патруль», написанная в 1980 г. для Всесоюзной художественной выставки. Думается, что в то время самым этим фактом «вхождения» в крупное музейное собрание было поддержано желание автора создавать тематические полотна, столь нечастые в ху-



«Лермонтов в Пятигорске» 1995

дожественной жизни того времени. По мнению ряда критиков, в них ещё можно проследить влияние учителя Арзуманова В. Чемсо, хотя налицо уже были выявленные симптомы сложения собственного авторского стиля.

Эту жанровую линию автор продолжит через десятилетие в работе «Дома» (1987). В ней уже меньше скованности и схематичности, больше того оптимистического начала, которое будет свойственно палитре художника в дальнейшем. Произведение вполне могло бы быть групповым портретом, а стало типичной картиной счастливого семейного праздника: отец встречает выполнившего свой гражданский долг сына. Некая театрализация постановочности сцены здесь не смущает и кажется вполне мотивированной и оправданной: виноградная лоза, создающая арку-дугу, окаймляющую застольную сцену, и задник с горной вершиной вдали и плывущим над ней облаком. Эх, хорошо в Стране Советской жить! Счастлив аксакал, счастлив маленький мальчик, счастлив бывший солдат, вернувшийся в родной аул...

По теплоте и искренности высказывания рядом с этим полотном может быть поставлена картина «Тёплый день» (1989), где двойной портрет (дочерей?) становится поводом для создания выразительной композиции с зонтиками. Колористически и формально Арзуманов решает вертикальный холст на сочетании и противопоставлении двух детских фигур, одна из которых дана почти анфас, а другая – вполоборота к ней спиной. Девочка слева всем своим видом демонстрирует хрупкость и незащищённость: склонённая головка, опущенные плечики, бессильно упавшие руки. Её зонт опущен (сломан?). Выставив его перед собой, она как бы защищается его понишим куполом от зрителей. Характер второй – старшей выявлен чётким жестом согнутой в локте руки, твёрдо и уверенно держащей над головой зонт, ровной спиной и выражением лица. И несмотря на декоративность звучания, большую степень обобщённости изобразительных средств – здесь ясно читается попытка раскрытия психологического звучания образов, что и в дальнейшем будет отличать творчество мастера. И, конечно же, зачастую использование любимого красного цвета, придающего картинам художника напряжение и вносящего в них ту нервическую нотку, без которой в искусстве нет художественного образа.

Завершает на сегодня этот жанр у Арзуманова триптих «Тайна седых курганов» (2004), который содержит в своей структуре два портрета-типа и горный пейзаж. Названия его частей: «Молящаяся», «Эльбрус», «Воин», – поступательно раскрывают основную идею ансамбля – историческую быль Кавказа. Общий фон, колористическое и композиционное единство обу-

славливает форму триптиха. Молящаяся мать с нимбом вокруг головы – святая, как и Богородица, икона которой у неё на груди. Сын – ставропольский казак, положивший живот свой за Отчизну – у него тоже нимб – и он свят, поскольку пал за правое дело. А между фигурами седой Эльбрус с его снеговой вершиной – бесстрастный молчаливый свидетель истории и её очевидец. Как из тумана vyplывают из глубин народной памяти эти трагические и всё же оптимистические образы.

Эту, как и ряд других работ художника, отличает свойственная ему монументализация форм, торжественность образного строя.

Яркие черты жанровости проявились и в картине «Сон над любимым городом» (2004). У Арзуманова реалии действительности зачастую переплетаются с тем, что возможно постичь только силой фантазии мастера, который может населить небо над городскими улицами летающими влюблёнными, коровами и прочей живностью. А вы парили во сне? Говорят, это к продолжению роста. Так и Валерий Николаевич, видимо, не только летает во сне, но ещё и хорошо помнит об этом, изображая на полотне величественный Машук, дома уступами, пирамидальные тополя – всё, чем примечателен Пятигорск – его родина.

Разнообразие жанров в творчестве автора впечатляет – в каждом из них раскрывается особая грань его таланта, и все они объединены стилевым единством, выработанным мастером в поисках индивидуальной манеры письма.

Художник яркого эмоционального темперамента, в своих произведениях Арзуманов не

«Тайна седых курганов»
Триптих
2004



боится для создания декоративного звучания холста порой использовать контрастные тона, сгущённый «сумрачный» или охристый бодрящий колорит.

За годы своей творческой судьбы Валерий Арзуманов участвовал в сорока выставках всесоюзного, республиканского, зонального и международного масштаба. Его работы представлялись в разных странах мира: США, Англии, Польше, Франции, Германии, Чехии, Венгрии, Болгарии.

В 2001 г. мастеру было присвоено звание заслуженного художника Российской Федерации, а в 2008 г. – народного художника России. За всю историю художественной жизни на Ставрополье он стал вторым (после Корюна Геворковича Казанчана (1920–1991) художником, получившим самое высокое почётное звание в области изобразительного искусства.

Важное место в его творчестве занимает жанр портрета. Портретная концепция у художника достаточно проста. Во многом в этом жанре он базируется на некоторых принципах так называемого «сурового стиля», приверженцем традиций которого он остаётся по сию пору и ряд аспектов которого то и дело даёт о себе знать в его творчестве. Начиная с уже упомянутых первых «революционных» образов до портрета Лермонтова, образов близких: дочерей, жены и автопортрета, так или иначе, сквозь современные напластования пробиваются хорошо усвоенные и изученные принципы этого стилевого направления советской живописи 1960-х гг., усложнённые и переосмысленные в духе современного понимания колористического и композиционного построения картинной плоскости.

Вот в 2005 г. он пишет портрет ветерана Великой Отечественной войны М.С. Уварова «Степаныч», где в почти полутарометровом квадратном холсте (140х140) решает сложные постановочные задачи. Портрет открыто репрезентативен, о чём свидетельствует парадная морская форма с кортиком и полным «иконостасом» на груди героя, а также драпировка в верхнем углу холста, как бы приоткрывающая для нас эту сцену. Задником же служит горный пейзаж – незаконченная картина на мольберте. Кажется, что портретируемый как бы мимоходом зашёл в мастерскую к знакомому художнику (9 мая?). Мастер же спонтанно решил запечатлеть его образ. На эту случайность встречи намекуют и незанавешенный холст, и слегка раздвинутые кресла. Кстати они, расположенные вокруг фигуры, смыслово читаются как безмолвные следы ушедших фронтовых друзей героя. Особо выразительны руки модели – тяжёлые натруженные,



«Сон над любимым городом». 2004



«Степаныч.
Портрет ветерана
Великой Отече-
ственной войны
М.С. Уварова». 2005



«Аня. Портрет дочери». 2008

как у воина или рабочего, что идейно подержано двумя рядом находящимися орденами на груди ветерана: Боевого и Трудового Красного Знамени – «из одного металла льют медаль за бой, медаль за труд». Но лежащая на рукоятке кортика рука рождает веру, что при необходимости защиты Родины этот пожилой «каперанг» ещё может встать в строй.

Привлекает внимание серия, посвященная семье художника: «Дочери» (2003), «Аня. Портрет дочери» (2008), «Автопортрет с женой» (2009). В них чувствуется желание автора насытить свои произведения определённым настроением, то элегичным, то торжественным, то буднично-камерным, но всегда – искренним. От житейской сцены сбора плодов в двойном портрете «Дочери» автор приходит к философским размышлениям о пройденном жизненном пути в двойном же «Автопортрете с женой». Оба они одного формата (квадрат) и даже одного размера (140х140), но, выполненные с разницей в шесть лет, ярко демонстрируют

творческую и духовную эволюцию художника. Отметая внешнее, его взгляд становится глубже и психологичнее. Всё те же плоды на столе. Но теперь они несут иную символическую и смысловую нагрузку. А букет люпинов в вазе между фигурами супругов – не только композиционный приём, но и некий символ красоты и чистоты прожитых совместных лет. Кроме того, как известно, цветы вместе с плодами олицетворяют плодородие, изобилие, но и бренность всего преходящего, хрупкость, что, на наш взгляд, вполне укладывается в концепцию данного изображения.

Открыто декоративен портрет дочери Ани, где поколенная фигура модели задрапирована в красный плед с кистями, а фоном выбран практически такого же цвета ковёр с флоральным (лотосовидным) и геометрическим орнаментами по периметру. Красивые складки шали и ковра, активная игра света и тени, контрастные цвета вертикального холста усиливают его декоративизм. В то же время колорит работы вкупе с жестом сложенных на груди рук модели способствует созданию её непростого психологического портрета, в котором, по нашему мнению, твёрдость характера сочетается с большой креативной энергией модели.

Необычайна по силе воздействия одна из последних работ художника – «Автопортрет с сороками» (2010). Выполненная в тёмных тонах при кажущейся простоте композиции, она глубоко философична, с каким-то не то грустным, не то трагичным подтекстом. Тревожные птицы, волнующая и манящая, кружат над головой художника. Что это? Осознание своего душевного состояния, некий внутренний автопортрет или просто подмеченная в природе сцена, свидетелем которой стал художник... Но сорока, как известно, благая птица, противопоставленная в мифологии вороне. Оттого очень хочется верить, что всё будет хорошо и в жизни, и в творчестве. Впрочем, возможна и ещё одна интерпретация сюжета: Творец выше сплетен и слухов, которые творятся за его спиной. Пусть плетутся интриги, носятся болтливые «сороки» – Художник непреклонно и гордо несёт в мир свое предназначение.

Таким образом, зрителю предлагается очередная возможность прикоснуться в миру мастера, который готов вступить с ним в диалог.

Вот, например, натюрморт на фоне пейзажа «Конец августа» (1988) или «Натюрморт с южными фруктами» (2000), где представлены дары природы этого уникального российского региона – Северного Кавказа. Здесь всё материально и весомо: корзина, глиняный кувшин, драпировка, фрукты. Здесь найдены все цветовые отношения и выстроен колорит полотна.

А вот «Натюрморт с хризантемами» (2007), где бело-жёлто-розовый букет, данный в аккомпанементе с жёлтой айвой и лимоном, радует глаз мягкими цветовыми сочетаниями, переходами и полутонами.

На наш взгляд, особый интерес для исследователей творчества Арзуманова могут представлять и его многообразные натюрморты.

Так, глубоко символичен хрустально-траурный, с привкусом прощания (жёлтые груши) натюрморт «Каллы» (2007), в котором эти строгие цветы читаются множеством ушных раковин, протянутых, как антенны, в атмосферу и то ли вслушивающихся в окружающее пространство, то ли вбирающих его в себя...

Излюбленная художником драпировка красного цвета с геометрическим орнаментом по периметру украшает «Натюрморт с грушами» (2008). В нём отражена красота простых органических форм в сочетании и в сопоставлении с изяществом фарфорового кофейника и стеклянной бутылки.

В натюрморте «Памяти друга» (2009) снова звучат драматические ноты, заданные всхлипом сложенной на белом столе, окружённом двумя красными креслами, красной же скатерти с тюльпанами в вазе – контрастно и пронзительно.

Та же знакомая сложенная скатерть возникает в натюрмортах Арзуманова ещё раз, когда в его «Розах» (2009) массив цветов, заключённых в вазу, как бы еле уменьшается на столешнице. И снова любовь к вертикальному формату холста в натюрмортах побеждает. Заданный вертикализм даёт автору возможность ярче подчеркнуть, выявить детали цветочного букета, отформатировав именно этот фрагмент интерьера.

Одной из последних работ художника в этом жанре стал «Натюрморт с фиолетовой драпировкой» (2010), где излюбленное сочетание цветов в палитре художника оказалось выявленным с большой силой живописного мастерства. Атрибуты искусства: подрамники и загрунтованный холст, всё тот же знакомый вертикальный букет в фарфоровой вазе и лимоны на столе со сложной драпировкой – всё призвано создать ощущение величия и торжественности творчества, гимном которому представляется это произведение. Всё здесь просто, аскетично, как и должно быть у настоящего мастера – оттого, наверное, неким подтверждением и утверждением этой простоты – репродукция с портрета Самохвалова «Девушка в футболке» 1932 года из Русского музея, расположившаяся на рейке

подрамника. Зачем она здесь? Может быть, это любимый художник? Ностальгия по спортивной молодости? Или действительно простота и незамысловатость, чистота и целомудрие того времени становится камертоном нынешнего...

Девяностые годы XX века стали для художника ещё и временем обширных пейзажных серий. Это виды старого Пятигорска, изображения природы в разные времена года. Начало XXI столетия приносит автору осмысление вечных ценностей – памяти, семьи, любви к родным местам. Его картины набирают высокий градус монументальности и торжественности.



«Натюрморт с южными фруктами». 2000



«Натюрморт с грушами». 2008



«Старые ворота»
2010

Так в картине «Тёплый день» (2003) проступает мера большой обобщённости, свойственная серьёзному мастеру. Здесь проявляется его умение скомпоновать и выстроить композицию, выявить тонкость цветовых отношений.

Постепенно в творчестве Арзуманова, как нам кажется, идёт нарастание пленэрного начала. Всё больше автора привлекают задачи решения формальных приемов живописи на открытом воздухе. Таковы «Южная улица» (2005), «Красная слободка» (2007) и другие. Активные поиски сезанистского начала, последовательное освоение заветов великого французского мэтра и его русских после-

«Лермонтовская галерея. Вечер».
2009



дователей. Эту линию продолжают пейзажи «За курганами Эльбрус» (2007), «Старая улица в Пятигорске» (2008), «Лермонтовская галерея. Вечер» (2009), где сложно-собранный колорит сменяется сине-фиолетово-зелёной гаммой.

Поистине квинтэссенцией этой линии в творчестве художника становятся холсты: «Впечатление» (2010) и «Малиновый пейзаж» (2010). Название первого говорит само за себя. Здесь в солнечном свете растворены дома, его всполохами озарены деревья, кроны которых фантастическими растениями стоят в этом ирреальном мареве колеблющейся световоздушной среды. Во втором – всё те же причудливые деревья, дома, крыши, моделированные потоками световой энергии, воспринимаемые как часть космического пространства.

Кто жил на Кавказе, тот знает, что южные грозы и ветры громогласны, порывисты, но коротки по времени. Гнутя под ветром, мечутся тополя красивой пятигорской аллеи в пейзаже «Бунтующие тополя» (2009). Фиолетовый, голубой и зелёный аккомпанируют этой ветреной фуге природы. Красивый колористически, экспрессивный и открыто эмоциональный, этот пейзаж воспринимается отражением авторского настроения.

Как символ любви художника к родному городу, к его старине воспринимается пейзаж «Старые ворота» (2010), где фронтальная композиция с ажурной металлической вязью и купой дерева справа – дверь в светлый и торжественный мир прошлого, но в то же время и тончайшая связь времён, грань между ушедшим и нынешним временами.

И наконец «Бессонница» (2010), которая, собственно, и пейзажем-то назвать трудно, ибо это нечто неосознанное, бессознательное, интуитивное, в общем то, что зачастую приносит человеку атмосфера ночи, когда реальность отступает и сознание отключается, готовое принять метафизическое. Красивое по колориту, плотно по декоративности звучания приближается к витражу.

Характерна и арзумановская анималистика. В основе её лежит драматическое и экспрессивное начало. Так, оно превалирует в картине «Бой» (1997), где картина петушиного сражения воспринимается как идея, далеко выходящая за рамки данного сюжета. Бой чёрного и белого петухов, можно так или иначе экстраполировать в человеческие отношения, а ещё глобальнее – увидеть в ней битву Добра со Злом. Траурный белый фон, на котором происходит действие, способствует ещё

большей драматизации композиции. Всплески красного цвета здесь – как капли крови на снегу – притягивают к себе внимание, интригуют сознание и не дают длительное время оторваться от полотна. Одно радует – белый петух сверху. И в этом есть определённый оптимизм произведения.

Своеобразная коррида разворачивается и в полотне «К вечеру» (2004), где в схватке сошлись два секача – огненный и иссиня-чёрный в отблесках заката на фоне багрово-сумеречного пейзажа... Что это? Опять борьба Добра со Злом? Ночи с днём? Какова символика этого полотна? Зритель поставлен перед необходимостью размышления и определения позиции.

Всё сказанное выше свидетельствует о том, что Арзуманову дан большой живописный талант. Но не только... Он ещё и талантливый организатор, благодаря чему играет значительную роль в развитии изобразительного искусства и художественного образования Ставрополя и Северного Кавказа.

В.Н. Арзуманов – не только один из ведущих мастеров изобразительного искусства своего федерального округа, он ещё и талантливый педагог. Ныне он сам делится опытом с молодыми мастерами. В 1993 г. стал инициатором создания филиала краевого художественного училища в Пятигорске, на базе которого в 2000 г. было создано краевое училище дизайна. Это стало новым шагом в развитии художественной педагогики на Ставрополье, подготовки кадров востребованной современностью профессией. И уже ученики самого Арзуманова радуют его оригинальными творческими находками. А он по-прежнему удачно совмещает собственное творчество с тяжёлыми обязанностями директора училища, педагогической деятельностью и работой секретаря в округе СХР.

Сегодня художник полон вдохновения и жизненных сил, что было ярко выявлено его юбилейной персональной выставкой, с которой мы начали этот очерк. Там впервые его творчество было представлено в столь полном объёме – шестьдесят работ из собрания художника и одиннадцать полотен из фондов Ставропольского краевого музея изобразительных искусств. Выставка носила ретроспективный характер, на ней зритель мог проследить, как складывался творческий стиль мастера.

До этого значимого события Валерий Арзуманов прошел большой созидательный путь: принял участие более чем в сорока выставках всесоюзного, республиканского, зонального и международного масштаба. Его произведе-

ния не раз экспонировались в Польше, Чехословакии, Венгрии, Болгарии, Германии, Англии, Франции, США.

В день вернисажа в музее собралась публика, не равнодушная к изобразительному искусству. В зале звучала классическая музыка, создавая определённую возвышенную атмосферу.

Выступавшие говорили о большом вкладе художника в развитие современного изобразительного искусства и художественного образования Северного Кавказа, поздравляли, желали счастья, здоровья, творческого долголетия.

Поэтому вполне закономерным стало награждение юбиляра золотой медалью им. В.И. Сурикова Союза художников России.



«Золотые шары»
2010





«Китайские товарищи». 2004. Театр на Таганке



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

Сергей Мильченко. Поиск сакральности

«Идите и остановите прогресс» — так называется спектакль театра на Таганке, поставленный Юрием Любимовым в 2004 году. К этому спектаклю скульптор Сергей Мильченко сделал несколько фигур китайцев в натуральную величину. Исполненные в белом синтетическом материале, скульптурные китайцы становятся действующими лицами сценического действия. В белых костюмах, с белыми, лишенными волос черепами, они схожи, как двойники. Кажется, они готовы беспрекословно выполнить любую руководящую директиву. Их глаза полузакрываются, взгляд спрятан, на лицах загадочная саркастическая улыбка. Саркастические мудрецы, для которых не составит труда остановить и равно вновь запустить прогресс. Прожектора множат их силуэты, актеры перетаскивают их по сцене, раскачивают, как большие куклы. На все они отвечают вежливой улыбкой и опущенными вниз взглядами. Как и русские Ваньки-Встаньки, белые китайцы-двойники раскачиваются, но не падают. Мильченко овестьвил феномен коллективного, типового сознания, под которым, как под бельмом, спрятано сознание личное.

Древние китайские мастера осуществили фантастическую идею скульптурной армии. Всемирную известность получили воины, охраняющие покой первого китайского императора Цинь Ши Хуанди. В спектакле «Идите и остановите прогресс» возникает вторая, не менее значимая каста чиновников-философов, хранителей тайны прогресса. В них заключена неведомая сила бессмертного дракона.

Диктат массовой, коллективной идеи и духовный поиск творческой личности — два противостоящие и тесно связанные начала истории XX столетия. В двух скульптурных бюстах Мильченко воссоздал портреты Пабло Пикассо и Луиса Бунюэля. В их глазах жажда и жадность творческой мысли. Глаза Пикассо развешены, как бездны. Мильченко сотворил их как живые — из белого бивня мамонта и прозрачного хрусталя. Они иллюзорны, как глаза испанских святых, и пронизаны энергией действия. Необычный материал (бивень мамонта и хрусталь) сообщает глазам сакральную силу, они становятся талисманом и оберегом, самостоятельными существами в многомерном поле лица. Именно так понимал и представлял глаза своих моделей сам Пикассо.

Адам был Миром и Мир был Адамом — такой масштаб и ракурс видения жизненно важен для Сергея Мильченко. Основа и опора его творчества — классическая история искусства. Он не связан каноном и заказом. Он не копирует образцы, но погружается в историю искусства, как в благотворную стихию, стремится постигнуть идею сакральности. Его воодушевляет романская каменная пластика, парсуна XVII — XVIII веков, но главный источник творческих идей — древнерусская иконопись, культовая деревянная скульптура. Он соперничает евангельскую историю и историю русскую, воссоздает образы русских святых. Мильченко избирает немногих, но значимых персонажей и вместе с ними проходит тернистый жизненный путь. Его герои — люди, страдающие за веру, его сюжеты — собрание «минут роковых», почерпнутых из библейской и русской истории.

Драматическое начало русской истории было положено братоубийственной враждой и гибелью сыновей Владимира — юных князей Бориса и Глеба. Они не оказали убийцам сопротивления, приняли «горькую смерть», повторив подвиг Иисуса Христа. Канонизированные Русской Церковью, они стали первыми небесными молитвенниками «за новые люди христианские».

Мильченко избрал момент гибели князя Бориса и его верного слуги Георгия («Плач отрока Георгия над телом князя Бориса», 1989). Скульптура-реквием, восходящая к много-



«Пикассо на корриде в Валлорисе» 2005
Московский музей современного искусства

численным образам оплакивания Христа и положения во гроб. Трагизм в контрасте двух фигур — тело Бориса поникло, Георгий в предельном напряжении сил возносит молитву к небу. Белый камень придает сцене характер легендарный.

Библейская история вечно актуальна, многие ситуации типичны и повторяемы на протяжении столетий. Неверие, равнодушие, нетерпимость ныне все те же, что и во времена Римской империи. Неверие подобно прозрачной непроницаемой стене. Опираясь на евангельский текст, Мильченко воссоздал феномен крушения стены неверия (скульптура «Христос в Эммаусе», 1996). Бытовое действие

«Христос в Эммаусе». 1996
Частная коллекция Англия



«Случай
в Гефсиманском
саду». 2004
Собственность
автора



(трапеза Христа с учениками Лукой и Клеопой) передано во всех подробностях: деревянный стол, скамьи, чаши. Христос преломляет хлеб, и бытовое переходит в регистр символического акта. Ученики узнают воскресшего Учителя, и он становится невидим. Чудо произошло в тела и сознание Луки и Клеопы. Они прикоснулись к тайне открытия глаз. Мгновение остановлено, ученики застыли, замерли в шоке и восхищении, слушая звучание чуда.

«Глас вопиющего
в пустыне». 2007
Собственность
автора



Главный, неиссякающий источник творчества Мильченко – жизнь и страсти Христовы. Этому посвящен большой цикл работ, начиная от Благовещения и Бегства в Египет до явления Христа ученикам в Эммаусе. Центральная в этом цикле скульптура «Отче, прости им, ибо не знают они, что делают» (2005). Христос в терновом венце у столпа поругания. На столпе-колонне надписи, девизы, рекламные объявления, вырезки из модных журналов всех времен, народов и империй от VIVA TIBERIUS до танца живота и лечения депрессии. Массивная чугунная труба (длиной два метра) превращена в колонну визуальной рекламы, в монументальный коллаж и инсталляцию. Бурлят и алчут людские страсти вокруг столпа страстей Христовых. Неслаженный шумовой поток выявляет, обостряет одиночество Христа.

Мильченко повторяет и варьирует излюбленный сюжет русской деревянной скульптуры – грустящий, одинокий Христос в темничке. Его скульптуры «Христос в темничке» (1994), «Спас полуночный» (1994) исполнены с той же искренностью, сочувствием, соучастием, как и произведения безымянных мастеров восемнадцатого столетия. Иоанн Креститель также напоминает грустящего Христа. По евангелию от Луки – его одежда из верблюжьего волоса и поясом кожаным препоясан по чреслам своим, его пища – акриды и дикий мед. Мильченко представил Иоанна как аскета и человека высокого духа. Он неразлучен с первой самодельной реликвией – крест из двух жердей. Он погружен в глубокое раздумье, прикован взглядом к водам Иордана. Бег струй и бег корпускул времени отражены в его взгляде. Он беседует с водой на ее языке.

Художника влечет событийная и бытовая канва жизни, но главный стержень действия – внутренний шок и просветление, наступающие людей в переломные минуты. Дева Мария изображена у источника в тот момент, когда к ней обращается ангел-вестник (композиция «Благовещение», 1990). Ангел открывает завесу грядущего – Мария станет матерью Христа. Ангел не изображен, но чудо его появления прочитывается в выражении лица Марии – смущение, порыв, смятение. Ее движение порывисто и стремительно, она невольно ищет защиты. Чудо Благовещения выражено как психологический феномен. Строгостью форм, отточенностью линий эта композиция восходит к неоклассике. Также значим архитектурный мотив – обрамляющая источник арка с живописным сколом и едва различимой латинской надписью. Кажется, Мария, как на полотнах итальянских мастеров, стояла в центре античной арки. Но под действием чудесной силы она отделяется от архитектурной рамы, выходит в еще неведомое ей божественное пространство.

Если бы легендарные Саломея и Клеопатра когда-нибудь вознамерились состязаться в танце, то они обе стали бы победительницами. Танец каждой из них уникален и связан с ритмами природы, ритмами жизни народов и цивилизаций. Танец Саломеи подобен вихревому ритму и безостановочному прогрессу XX столетия. Танец Клеопатры иной – медленный, ритмичный, египетский, неизменный на протяжении столетий. Саломея, как греческая Менада, охвачена экспрессией космического танца. Клеопатра танцует одними руками, размеренно повторяет движения. Две контрастные ипостаси танца Мильченко запечатлел в скульптурах «Танец Саломеи» (1999) и «Клеопатра» (1997). Небольшую статуэтку Клеопатры художник трижды повторил в бронзе. Получился магический ритм, соотносимый с повторами иероглифов в регистрах египетских настенных надписей.

Работы Мильченко камерны, ювелирно рукотворны, но в них ощутим масштаб событий. Художник любит дерево и камень, ощущает массу камня как материю легендарной и реальной истории. Единый стереометричный блок часто становится основой многофигурной сцены, проекцией и пространством события. Действие разворачивается панорамно, по всему внешнему периметру. Фигуры приземисты, монолитны, напоминают персонажей романской пластики.

Таковы исполненные в камне композиции-монолиты «Въезд в Иерусалим» (2000), «Случай в Гефсиманском саду» (2003).

В скульптуре «Случай в Гефсиманском саду» Мильченко в полной мере выразил свою приверженность к романской монументальной пластике. Иисуса Христа берут под стражу. Иуда – любимый ученик – целует учителя. Иуда реализует требование самого Иисуса, высказанное во время Тайной вечери: «Что делаешь, делай!». Иуда не выглядит предателем и злодеем. Он осторожно прикасается к Христу, будто прощается или пытается его пробудить.

Почти портретны характеры людей, прошедших разные жизненные школы. Иуда напоминает средневекового монаха, воспитанного строгими правилами монастырского устава. Стоящий рядом римский центурион – образцовый солдат, четко знающий свой служебный долг и обязанности. Но он не так прост. Он критически оценивает ситуацию и не спешит вынуть меч из ножен. Раб Малх – вдумчивый и сговорчивый исполнитель распоряжений хозяина. Апостол Петр обнажает меч, намереваясь отсечь ухо Малху – рабу первосвященников, явившихся арестовать Иисуса. Но, отрубив невинное ухо, он уже охвачен



«Случай
в Гефсиманском
саду». 2004
Собственность
автора

скорбью и ужасом, закрывает лицо грубой ладонью. Хоть Петр и наречен «камнем», он двойственен и нерешителен.

Все персонажи Мильченко убедительны, почти портретны именно своей неоднозначностью. Таков Агасфер (камень, 1991). Кто и что может сравниться с памятью камня? Быть может, только один легендарный персонаж –



«Отче прости им,
ибо не знают они
что делают»
2005. Собствен-
ность автора

«Танец Саломеи»
1999. Собствен-
ность галереи
«Верт»



Агасфер – герой средневековой легенды, аналогия библейскому Каину. Как известно, Яхве обрек Каина на вечные скитания, но запретил лишать его жизни. Агасфер тоже бессмертный, вечно возвращающийся скиталец, «узник своего же лабиринта». Он выведен из круга человеческого смертности и уподоблен голосу в пустыне. Редкий вид человека – источник самого себя. Он многократно возвращается к своему давно разрушенному дому. Но отсутствие убежища ему не страшно, ибо он сам ровесник каменных пород. Изгой сам выстраивает свой дух и вкушает величие архитектурных руин.

Художник запечатлел внушительного вида старца у каменного портала руинированного здания. Агасфер облокотился о низкую каменную балку входа. Но войти в такой низкий проем можно только согнувшись. За входным проемом нет интерьера. Вечный отшельник не намерен переступить порог. Он совершает повторяющийся ритуал возвращения к исходной временной отметке. Агасфер – отражение судеб миллионов людей, во все времена лишавшихся крова и домашнего очага.

Мильченко глубоко чувствует исторический стиль. Это ярко проявилось в проекте монументального саркофага для мощей святителя Николая в итальянском городе Бари (1990-е годы). Предание гласит, что мощи Николая находились в Мирах Ликийских на острове

Кекова в Эгейском море. В 1087 году итальянские купцы, опасаясь, что эта святыня может быть осквернена турками, вывезли реликвию из города Мира и доставили в итальянский город Бари. Святитель Николай глубоко чтим всем христианским миром, и в особенности в России. Русская Православная Церковь празднует 9 мая как день памяти перенесения мощей святителя из Мир Ликийских в Бари.

Мильченко решил проект в стилистике полотен мастеров раннего итальянского Возрождения. Саркофаг Николая подобен архитектурному сооружению – по всем четырем сторонам выстроен колонный портик. Между колоннами, по периметру саркофага разворачиваются сцены, иллюстрирующие жизнь и деяния Николая. Фигуры чуть меньше натуры, исполнены в бронзе в высоком рельефе. Эффектно цветное решение – золото, многоцветные облицовочные материалы. Создан образ торжественного храма и драгоценного реликвария.

В проекте памятника Сергию Радонежскому – одному из наиболее почитаемых русских святителей, Мильченко избрал композицию житийной иконы и воссоздал ее в пространственной скульптурной форме. Величественная фигура Сергия обрамлена прямоугольной архитектурной рамой. Внутри рамы клейма с рельефными сценами из жизни святителя. Композиция ассоциируется с входным проемом, порталом собора, страницей рукописной книги, прямоугольным щитом. В центре щита – фигура святого заступника. Деяния Сергия были прочны, нерушимы, как щит, легки и возвышенны, как движение мысли. Мильченко ощутил это двуединство. Особую значимость обрела идея металла (автор намерен исполнить памятник в бронзе). Металл совмещает прочность щита и ажурность графического орнамента. Именно воздушность становится главным лейтмотивом сюжетных сцен в клеймах, исполненных с ювелирной тщательностью в технике сквозного рельефа. Сцены в клеймах прочитываются как изысканные инициалы рукописной книги.

Из всех известных гетманов Малороссии Богдан Михайлович Хмельницкий – самый успешный и почитаемый народом предводитель, до конца жизни сохранивший бразды лидерства. Он воплощает саму идею гетманства. Его облик запечатлен на нескольких парсунных портретах. На всех он дан в величественной представительной позе, с атрибутами власти – бунчуком и булавой. Но черты лица различаются. Мильченко не мог пройти мимо такого впечатляющего персонажа. Он трансформировал живописную парсуну в скульптурную. Парсуна – тип портрета, утвердившийся в России во второй половине



XVII века. Его характерные черты – синтез представительности и наивности, статичное предстояние фигуры, декоративность цвета, внимание к предметным деталям, атрибутам социального статуса персонажа.

Исходя из образов парсуны, Мильченко создал своего торжественного, не вполне героического гетмана. В его облике умиротворенность и иконописная благодность. Он вождь-миротворец. Ничто не говорит о трагедиях смутного времени, о многочисленных битвах, изменах, пленениях, поражениях и победах.

Кажется, что патетика массовых действий и батальные сюжеты вне сферы творческих интересов Мильченко. Однако и эта стезя его не миновала. Для памятника Александру Суворову, установленному в Москве, в Екатерининском парке в 2008 году, он вылепил два рельефа с батальными сценами. Небольшой ансамбль состоит из часовни и триумфальной стены-фронтон с гербом, картушем и двумя рельефами. Фланкирующая стена становится фоном и торжественной декорацией для монументального бронзового бюста полководца, исполненного скульптором Леонидом Барановым. Рельефы имеют комментирующую роль. Избраны два главных эпизода героической биографии Суворова – взятие Измаила и альпийский поход. Множество фигур, предметов, драматический момент атаки, обобщенно данный пейзаж. Вся сцена прорисована детально, графично, почти офортно. И вновь почти портретно переданы лица суворовских солдат-ветеранов.

Рельефы к памятнику Суворову – удачно осуществленный проект. Но многие значимые работы, задуманные как памятники (напри-



«Суворов. Взятие
Измаила». 2007
Москва.
Екатерининский
парк

«Суворов. Взятие
Измаила». 2007
Фрагмент

мер Сергей Радонежский), еще ожидают своего часа. В ближайшее время они должны быть исполнены.

Скульптуры Мильченко исполнены в разных стилистических и материалах. В евангельских сюжетах главенствуют романская и восточнославянская традиции. Первая выражена в камне, вторая – в дереве («Богородица», 1993, «Христос в темнице», «Христос в Эммаусе»). Каждое произведение самодостаточно как клеймо житийной иконы. Однако собранные вместе, сгруппированные в пространстве мастерской или на персональной выставке, скульптуры образуют единую среду. Где все они по-своему притягательны и каждый зритель найдёт здесь свой центр поля тяготения.





Мастерская художника



О.А. ОЛЮНИНА
искусствовед,
сотрудник
Музейно-
выставочного
объединения
«Столица»

Зримый образ, скрытый смысл...

В апреле 2010 г. в залах Российской академии художеств прошла юбилейная выставка заслуженного художника РФ, академика, секретаря отделения декоративно-прикладного искусства, одного из ведущих представителей современного искусства стекла, члена Международной ассоциации художественного стекла Л.И. Савельевой.

Выставка всегда рассказывает какую-то историю, проводя зрителя по заранее определенному маршруту. Вот и в этот раз, продвигаясь по экспозиции, посетители смогли наглядно представить жизненный вектор художника, «семимильными шагами» пройти созидательный путь автора. Путь этот последовательно раскрывают не только декоративные произведения, но и графические рисунки, разворачивающиеся на стенах повествовательный узор. Несмотря на многообразие тем, техник, разной степени эмоционального и образного наполнения, они выдержаны в единой стилистике и связаны общим напряженным ритмом.

Следуя по залам, понимаешь, что прикладное искусство переживало заметно ощутимый расцвет, и этот расцвет нес в себе «барочные черты». Ощущению барочности сопутствует стремление создавать

эмоционально-напряженное и чувственное искусство, с криволинейными формами, таинственной игрой пространства, совмещением реальности и иллюзии, к слиянию искусств. Чувствуется любовь к «большим» категориям и таким же «большим» смыслам в работах этого периода (70–80-е гг.). Свои идеалы Савельева облакает в реальные образы, но ее стиль при всей кажущейся простоте приемов характерен именно тем, что дает возможность зрителям прочувствовать всю глубину, гармонию и красоту произведений. Не персонажи сами по себе, а то, что в них есть (их внутреннее содержание), составляет поэтическую сущность работ. Такими предстают композиции «Руки», «Молчание», «Шахматы», «Скорбящие», «Люди», «Материнство» и увиденные зрителем на графических листах «Соколяники», «Двое», «Автопортрет в пространстве».

Стеклольные произведения перекликаются во многом с графическими сериями, взаимодействуя друг с другом. Графика и стекло не просто смежные области творческой деятельности, их симбиоз создает оригинальный художественный язык Л. Савельевой, эмоциональный и лаконичный. Как отмечает Н. Степанян в своей статье «В двух мирах» — «главной идеей стало расположенное на форме графическое изображение. Внутри прозрачного стеклольного объема, как в воздушном пространстве, рисунок менялся в зависимости от поворота предмета или от движения зрителя вокруг него». Именно графическое сопровождение становится отличительной чертой в творчестве Л. Савельевой. Применяя графическое изображение, она расширяет образно-пластические возможности материала, заставляя его звучать по-новому. Почерк художника всегда узнаваем. Автора интересует обыгрывание пространственности стекла, способность передать его легкость, воздушность, объединяя тем самым идею произведения с его художественным образным воплощением. Чувство меры, масштаба поражает воображение: оставаясь верной особенностям стекла и графики, Савельева не впадает в простор для ассоциаций.

Удивительно тонко удается передать Л. Савельевой наполненное многослойное пространство, как, например, в знаменитой композиции «Соколяники»: гармоничные стеклольные объемы слегка окрашены кобальтом — олицетворяющие небесное; кружево черных ветвей, среди которых маленькая женская фигура, — сама Савельева, покрывает прозрачные контуры, образующая некую воздушную среду. Преломление стекла придает изображению перспективу, как бы уводя в глубину парка. В прозрачном стекле колыхнутся деревья и движется фигура. Она совершенно легкая, невесомая, лишь кое-где касается поверхности рисованной земли.

В стекле и графике ощущается не только невесомость, но и экспрессия. В них столько воздуха, что перехватывает дыхание. Здесь все неоднозначно: герои (среди которых мы узнаем Любовь Ивановну) то полнокровны, как у Кустодиева, то летают, как у Шагала, то кружатся в танце, как у Матисса. Действо живописного аккомпанемента, то захватывающая стихия — бурное движение, то спокойное созерцание — лирический мотив, который вторит стеклопластике. Это еще раз подтверждает, что взаимоотношение стекла и живописи также является важным компонентом в создании художественного образа.

Савельева ценит и любит материал — стекло, который красив сам по себе. Определенная простота без излишнего украшения лишь подчеркивает эlegantность каждого произведения, а чистота и прозрачность открывает новую возможность — «растворяться» в пространстве без остатка. Л. Савельева предлагает зрителям любоваться не только формой стекла. Ее привлекает возможность заглянуть внутрь стеклянного объема, наблюдать за причудливым движением, постигая «душу». Говоря об искусстве, она апеллирует умозрительными понятиями: «как бы ни был богат мир видимых форм, он все равно конечен, а пространство и его понимание — лишь продолжение сознания, которое бесконечно». И Л. Савельева говорит со зрителем метафорическим языком и оценивать ее следует исключительно поэтическими категориями. В таких произведениях, как «Двое» или «Бухта Посыет» рисунок лишь силуэтом, намёком появляется на стеклянном объекте. Их условное обозначение рождает у каждого многозначные предположения и догадки, ассоциации и воспоминания. В композиции «Неуравновешенное пространство» мы видим ускользающую от нас мужскую фигуру. Обладатель этой фигуры словно проходит сквозь одну дверь и оказывается перед другой, но все это зритель видит одновременно, возникает эффект «зеркального» пространства, которое, подобно эху, символизирует двойственность бытия. Такое композиционное построение наводит на философские размышления о жизненном пути человека, осознанном или неосознанном выборе, а может, о чувстве одиночества и безысходности («Стучусь я в вашу дверь...»). «Знаки» на поверхности стекла, складывающиеся в текст, несут смысловой контекст, притягивающий внимание, подразумевающий некое действие со стороны зрителя — необходимость прочтения.

Синтез становится тем механизмом, который создает искусство. Выбранная стратегия продолжает раскрываться в серии стеклольных портретов. Эти миниатюрные витражи, а вернее, стеклографика, делают линию трехмерной, портреты А. Ахматовой, А. Пушкина, Н. Гоголя открываются пространству. Метод соединяет диаметрально противоположную природу двух материалов (плоскость и объем). Его контрастность «одновременно является катализатором обновления и продолжает традицию».

Иной характер пространства носят произведения «Ангел», «Торжествует мир на планете Земля», «Портреты современников».

мастерская художника



«Соколяники»
1975



«Мир и любовь»
Вариант. 1992



«А. Пушкин». 2002



«М. Лермонтов». 2002



«Н. Гоголь». 2002

Эти серии — своеобразная исповедь художника. Яркость и безусловная позитивность образов притягивают зрителей, сдержанность колорита сменяет фовистская размашистость. Пейзаж не детализирован, он складывается из деревьев с цветами фантастических размеров, делающих композицию нереальной, сказочной. Декоративная красочность с яркими стилистическими чертами лубочно-го наива оказалась столь актуальной для современников.

Ко второй половине 1990-х сложилось отчетливое впечатление, что декоративное искусство, по крайней мере в виде институциональной системы, на время утратило тот поисковый и экспериментальный заряд, который преобладал в нем ранее, барочность сменяется жёсткостью преодоления себя в агрессивной действительности. Главным образом, искусство стало существовать вне государственных предприятий — стекольных заводов. Ранее существующее в рамках государственной защищенности, попадает в новые условия. «Такое положение дел объясняется отнюдь не каким-то внутренним вирусом, поразившим культуру, это тесно связано с общей ситуацией в мире». Вроде бы неизменно пополняются сценарии и форматы художественной жизни, но закрываются предприятия, отбираются мастерские и альтернативные студии. И на этом фоне

прикладное искусство начинает активно находить новые формы и источники выживания.

И вот социальная проблематика стала вторгаться в художественную структуру произведения. Серия «Мои современники» является трансформацией личного, субъективного опыта в неоднозначное по своей простоте зрелище: изображения современников, коллег по цеху из «лихих» 90х. В творчество привносятся человеческие коллизии, отзывавшиеся эхом времени. Выполняя композиции в шмоте, Савельева демонстрирует особое ощущение формы, а подглазурные росписи создают живой рисунок. Она точно характеризует своих героев, фантазирует, находя интересное изобразительное сопровождение. Социальность этой серии, обращение к «правде» жизни выражает авторскую позицию. В стекле появляются скульптурные работы, такие как «Скорбящие», «Вдовы», «Навстречу», предмет из стекла обретает драматический сюжет, общечеловеческий смысл.

Одновременно пространстваме-нялось изобразительно-содержательное начало произведений автора. Графическая основа решений сохранялась, но изменились формотворческие идеи и средства их воплощения. Прозрачная чистота линий и ясность пространства в произведениях — альтернатива безумному темпу

жизни 2000х. Последние работы из серии «Люди» и «Адам и Ева» выступают как наглядный пример эксперимента мастера. Медные герои замкнуты в толще стекла или наоборот, освобожденные от лишних оков металла. Она разворачивает их в пространстве, создавая все новые и новые ракурсы и эффекты. Графический объект обретает пластическую выразительность, пространственное дыхание. Такое переосмысление формы приводит к тому, что реальный герой, вокруг которого появляется пространственная стеклоструктура, теряется, его бывшая вещественность исчезает. И в подобных произведениях металлические объекты уступают свои качества материальности, приобретая черты отрешенности, несубстанциальность.

Савельева мастерски использует силу графической линии. Она снова и снова открывает ее удивительные возможности, отчасти модернизируя изобретенный метод стеклографики. Это новое решение нашло свое яркое отражение в последних работах — объектах в технике спекания. Композиция «Райский сад» по своей конструкции напоминает театр теней, все образы которого — цельные и лаконичные. Инсталляция, расположенная в конце анфилады, обращает на себя внимание уже при входе на выставку. Зритель отдаленно видит ее графический абрис, и по мере продвижения по залам



«А. Ахматова». 2003



«Ф. Тютчев». 2003

очертания становятся отчетливее, яснее. Обыденность заменяется чем-то поэтичным, светлым, сюжет раскрывается многогранно, композиция разворачивается, и кажется, вот-вот герои оживут и покинут сей приют и на стене останется лишь дымка миража. Такие ее произведения для размышления, скорее даже и чувственного размышления.

Вглядываясь по мере продвижения по выставке в сам ритм организации каждого из листов стихографики, понимаешь, что авторское решение продумано в деталях. Строки дополняют рисунок, искривляясь, обволакивают и комментируют изображение, а рисунок объясняет смысл звучащей в тексте живой мысли и становится неким знаком событий, развёрнутых и обращённых к нам. Стихографика Л. Савельевой — это графическая загадка, стимулирующая образное мышление. Всегда удивляешься, как виртуозно она находит связь между зрительным образом и его содержанием, соблюдая равновесие стиля и смысла.

На каждом листе рисунки повторяют облик главной героини (которая впервые встретила нам в произведении «Автопортрет в пространстве»), она бежит, исчезает и возникает вновь. Н. Степанян в статье «В двух мирах» пишет: «Это постоянное присутствие наглядно раскрывает сам смысл любой лирической поэзии, которая

по-сути своей — автопортрет. Узнаваемый, «нарисованный» облик автора наглядно напоминает нам об особом, исповедальном смысле творчества любого лирика». В рисунке и тексте воплотилось высказывание о самой художнице-поэтессе, о страстях и драмах ее души.

Возможно, графика образует ключ, дающий доступ в творческую «кухню» автора. Это вовсе не авторский контекст, от которого необходимо отталкиваться, а инструмент, расширяющий сознание, вызывающий сложные переживания.

Основные средства графики, используемые Л. Савельевой, — уверенная быстрая линия, включение цветовых пятен гуашевыми красками, которые входят в нюансное соотношение и создают впечатление прозрачности. Савельевская графика — это уверенная, быстрая линия, четкий изобразительный штрих, создающий форму фигуры и лаконично, резко заостряющий внимание на выражении чувств персонажей. «Цветовая мелодия», исполненная красками в повествовательных рисунках, очень живая и непосредственная, даже порой эскизная, а иной раз, напротив, локальная.

Предпочитая работать сериями, разворачивать сюжетные линии, Савельева тем не менее умудряется не впасть в «литературность», найти доходчивое оправдание своему замыслу, не перегрузить задуман-

ную композицию дополнительными деталями и оставить больше места простому любованию. К таким попыткам относятся многоцветные серии «К свету», «По Средиземноморью», «Земля и небо», «Пространство». Придерживаясь лучших традиций пленэрной графики, Л. Савельева «раскручивает» нить образов Востока в иллюстрациях, созданных непосредственно на натуре по ходу своих путешествий, обращаясь в них к образной памяти, для которой достаточно знаковых определений для создания в воображении целостного представления о странах. Монохромные серии «К свету», «Деревья», «Живое пространство» перекликаются со стеклянными объектами. Они — словно иллюстрации к таким произведениям, как «Воздух», «Автопортрет в пространстве», «Вдохновение», «Отражение» и др.

Можно констатировать, что главной областью интересов художницы остается именно возможность взаимодействия и органического сосуществования графики, стихов, керамики и стеклоделия. Тут сказались личный опыт, поддержка, оказанная творчеством старших коллег, мнения группы единомышленников (!). Именно в синтезе искусств, в первую очередь, высказывания Л. Савельевой воплотились в виде множества инноваций и современных вариантов решения произведений.

Цель выставки — отразить внутренний мир художника, открыть новые горизонты, этапы творчества. Экспозиция в залах Российской академии художеств уникальна, она является историей, дающей представление о разных гранях творчества Л. Савельевой через декоративный объект, который становится «окном» в мир.

(X)



«М. Ломоносов». 2007



Л.А. ЕФРЕМОВА
зав. кафедрой
реставрации
монументально-
декоративной
живописи
Московской
государственной
художественно-
промышленной
академии
им. С.Г. Строганова,
кандидат
искусствоведения



В мастерской живописи Строгановского училища
2-й курс кафедры реставрации монументально-декоративной живописи

К юбилею

Бронзовеющие со временем юбилейные даты призваны приблизить и оживить убегающую вдаль перспективу прошлого, обозначить актуальные для потомков ракурсы жизнедеятельности феномена-долгожителя. В ряду заметных событий 2010 года в культурной жизни столицы и страны — 185 летний юбилей основанной Сергеем Григорьевичем Строгановым в первопрестольном граде «Школы рисования в отношении к искусству и ремёслам», ныне известной как Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, в обиходе именуемая Строгановкой.

Знаменательно, что отмечаемый памятный рубеж совпадает с годом Франции в России, — ведь именно французские художественные впечатления юного аристократа дали ему начальный импульс для размышлений о пользе профессиональной рисовальной школы в ремесле. Вступив вместе с частями русской армии в побеждённый Париж в 1814 году в возрасте 20 лет, тогда бравый капитан задерживается здесь на полтора года, знакомясь с художественными учреждениями, коллекциями искусства, в том числе и прикладного, невольно обращая внимание на высокий уровень мастерства как старинных, так и современных изделий.

В результате многолетних наблюдений, продолжившихся и после окончания Отечественной войны 1812 года, Строганов понял, какую важную роль в обучении западных ремесленников играют два фактора: рисунок как база профессионализма и общедоступность рисовальных школ.

Как известно, основанная в 1757 году Академия художеств в Петербурге долгое время оставалась единственной в России «кузницей» разнообразных деятелей искусств высшей пробы. Второстепенность ремесел в академии обозначалась их самым низким рейтингом среди прочих дисциплин. Занимались ими исключенные из других классов отстающие ученики, так как руководство полагало, что в «рукомерстве» способность «художества» не нужны. Уже в начале XIX века многие ремесленные специальности по причине убыточности были исключены из программы академии. Однако потребность в них огромной страны чувствовалась весьма остро: Россия вступала в эпоху мануфактурно-промышленного производства.

На рынке услуг отечественная промышленность чувствовала себя ущемленной в конкурентной борьбе с более успешными западными предприятиями, что особенно явно обозначилось после введения в России так называемого Фритредерского

тарифа 1819 года, разрешавшего свободный ввоз иностранных товаров.

Сергей Григорьевич Строганов сходил в во мнении с русскими промышленниками, что изменить ситуацию на рынке можно только улучшением художественного качества изделий. Для обеспечения производства мастерами высокого художественного уровня требовалось заложить основы профессионального обучения как можно раньше, с детских лет. Понимая, что в столице такая школа не принесла бы много пользы, он выбирает для её местоположения Москву, как «центр мануфактурной деятельности».

Частная инициатива, осуществлявшаяся целиком за собственный счет Сергея Григорьевича Строганова, тем не менее должна была пройти строгую и долгую инспекцию самых ответственных государственных инстанций, включая самого государя. Начатое им в 1822 году ходатайство получило высочайшее одобрение в 1924 году, и 31 октября 1925 года школа

была открыта. Церемония торжеств, как отмечали современники, была скромной, в связи с трауром по поводу неожиданной кончины Александра I.

Обучение следовало традиции академической школы, используя практику копирования с рисунков, эстампов и слепков произведений иностранных художников. Новшеством программы было включение рисования животных, а по настоянию правительства пришлось включить и черчение машин, а не отдельных простейших деталей, как задумывал Строганов. В школу принимались дети девятилетнего возраста. Занятия рассчитывались на 6 лет и велись по 3 специальностям: 1 — черчение, геометрия, перспектива, рисование машин; 2 — рисование фигур и животных; 3 — рисование цветов и украшений.

Строгановская идея образовывать ремесленников не встречала единодушия в русском обществе, и её автору приходилось отстаивать свою позицию на «ристалле» публицистики, в частности в журнале «Вестник Европы».

При этом Строганов видел полезность давать более широкий спектр профессиональных навыков, чем это делалось в аналогичных ремесленных школах Запада.

Его школа предоставляла возможность обучаться низшему, крепостному сословию бесплатно. Общее количество школьников предполагалось довести до 360 человек. Более чем для двух третей немущего контингента учеников Строганов предусматривал полное обеспечение необходимыми материалами для занятий.

Поступавшие учились 2 раза в неделю по 2 часа, что позволяло не отрывать их полностью от работы.

Школа располагалась по адресу: Мясницкая, 13. Классический облик 2-этажного здания с центральным колонным ризалитом, по мысли учредителя, должен был облагораживать сознание маленьких ремесленников: ведь «и стены учат».

С течением времени школа разрасталась за счет включения всё новых специальностей и отделений: в 1830 году появляется класс технического, или набивного рисования, в 1837 году — класс «чистописания» и «лепления из глины украшений и фигур»...

С 1838 года обучение становится ежедневным и вместе с тем платным, составляя 30 рублей ассигнациями в год; но для немущих остаётся неизменным заявленный ранее принцип патроната со стороны учредителя.

Появляются подготовительный класс, годичные курсы повышения квалификации для учителей рисования уездных училищ, воскресные классы рисования для ремесленников.

В 1842 г. С.Г. Строганов докладывает государю о необходимости принятия девочек к овладению искусством и ремеслами, и в 1843 г. открывает для них рисовальное отделение, рассчитанное на 40 человек, поступить на которое могли подростки не старше 14 лет.

Интерес Строганова к воспитательно-просветительской деятельности был замечен и востребован властью, немало послужив для пользы отечества. С 1826 года он работает в Комитете по устройству учебных заведений, с 1835 по 1847 годы — является попечителем Московского учебного округа, проявив себя замечательным руководителем.

Государственно-административная деятельность, увлеченность искусством требовали много времени, что и понудило Сергея Григорьевича Строганова начать в 1841 году ходатайство о безвозмездной передаче школы в руки государства. Без явного энтузиазма правительство приняло на своё попечение предложенный «подарок» и в 1843 году его школа была объединена с рисовальной школой при Дворцовом архитектурном училище для детей беднейших мещан и приемных сирот и перемещена неподалеку от «альма-матер», в здание на Мясницкой, № 24.

За прошедшие 18 лет расходы Строганова составили огромную по тем временам сумму более 400 тыс. рублей. И в последующие годы граф неизменно оставался протекционистом «собственного детища», чувствуя ответственность за его судьбу.

Не все назначаемые к руководству управляющие были склонны поддерживать идею подготовки кадров ремесленников, что требовало хлопот с обеспечением материалами мастерских, создавало сложности в организации учебного процесса, и под предлогом финансовых трудностей закрывали «проблемные» мастерские. В этот почти двадцатилетний период руководство ориентировалось преимущественно на подготовку учителей рисования — специальность, успешно развивающуюся в школьной практике. Негативно такая тенденция сказывалась только на развитии промышленности, тогда как выпускники приобретали намного более престижную в обществе профессию учителя по сравнению с ремесленнической, к тому же она была повсеместно востребованной.

Школе Сергея Григорьевича Строганова была уготована беспокойная судьба с изменением стратегических задач образования, названий учреждения, мест дислокации в Москве.

В 1860 году повысился общественный статус заведения, переименовавшись



Центральный Вход МГХПА
им. С.Г. Строганова



Портрет графа Сергея
Григорьевича Строганова. 1883

в Строгановское училище. Для России шестидесятые годы означали знаменательное время перемен, отмеченное активным развитием промышленного производства. После реформы освобождения крестьян, начавшимся движением в сторону либерализации, подъемом вопроса о национальной самоидентификации во всех проявлениях отечественной культуры «Русская идея» встала на повестке дня. Возникнув ещё на первой



Здание Строгановского училища на Рождественке. 1892-1930



Экспозиция Строгановского училища на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде. 1896

Строгановское училище. Графическая мастерская...



волне романтизма начала века с его преимущественно поэтически-обобщенным, субъективно-эмоциональным мировоззрением, вторая волна середины столетия заостряла внимание на рационально-исследовательском подходе в проблеме «русскости».

С.Г. Строганов оказался в числе наиболее передовых издателей, обратившихся к серьезному изучению истории отечественной культуры. Вслед за фундаментальными публикациями 1842—1845 гг. «Памятников московской древности с при-



М.Кауфман. А.Родченко в мастерской в производственном костюме на фоне пространственных конструкций. 1924. Собрание музея «Московский Дом фотографии»

совокуплением очерка монументальной истории Москвы и древних видов и планов древней столицы» знатока старорусской культуры И.М. Снегирева и следом в 1846 году с его же текстом и рисунками московского археолога А.А. Мартынова «Русской старины в памятниках церковного и гражданского зодчества» он организует, по распоряжению императора, в качестве председателя комитета издание в новом виде печати хромофотографии «Древностей Российского государства» по акварелям и рисункам академика Ф.Г. Солнцева

1846—1853 гг., сам в 1849 году пишет книгу «Дмитриевский собор во Владимире» и за собственный счет издает труды историка Г.И. Спасского.

«Русская идея» нашла свое место и в образовательном процессе училища, будучи поддержанной его руководством. Талантливым директором и организатором в 60-х годах был В.Н. Бутовский, который смог дать новый импульс к развитию образовательной системы в училище, «перенастроив» методику занятий на изучение национальной русской художественной культуры.

Это направление деятельности училища стало отныне базовым и создало ему известность и заслуженный авторитет не только на родине, но и за рубежом. В 1867 году на Парижской выставке были показаны орнаменты с древних русских рукописей X—XVII веков и гипсовые слепки с рельефов Владимиро-Суздальских храмов, скопированные учениками. За свою экспозицию Строгановское училище было награждено серебряной медалью. Дальше были награды на выставках 1873 года в Вене, 1876 года в Филадельфии...

Постепенно наращивается производственная база училища: в новых ткацкой, набивной, лепной, живописной (по глине, фаянсу, фарфору) и хромотографической мастерских поощряется исследовательская работа по выявлению национальных основ декора.

Значимым событием в культурной жизни России стала изданная в 1870 году Строгановским училищем «История русского орнамента», пополнившая исследовательский фонд отечественных памятников.

В 1868 году при училище был открыт художественно-промышленный «музеум», для которого вскоре, в начале 1875 было возведено новое здание рядом с почтамтом, помещения которого предназначались и для сдачи внаем.

Блестящее завершение дореволюционного периода истории Строгановки связано с деятельностью Н.В. Глобы, вступившего в должность в 1896 году и способствовавшего расцвету «общего делания» в училище. В это время углубляются и совершенствуются подготовка специалистов, методы научно-исследовательской работы, образовательные системы. Училище организует предпринимательскую деятельность, продавая разнообразный ассортимент изделий своих мастерских.

Производственная база стала гордостью Строгановки — к 1910 году число мастерских достигло 20 — рекордной цифры в ее дореволюционной истории.

Вплоть до революции 1917 года высокий уровень профессионализма изделий, выполненных руками учащихся, удостоверяют жюри отечественных и международных выставок 1894 года в Антверпене, 1896 — в Нижнем Новгороде, 1900 — в Париже, 1911 — в Турине и других.

В честь 75-летнего юбилея училища ему присваивается звание Императорского.

С началом революции в училище начинается новый период реформ, резонируя общественно-политическим задачам советского государства. Наиболее яркий, новаторски-творческий образовательный потенциал был продемонстрирован ВХУТЕМАСом — Высшими художественно-техническими мастерскими, организованными в начале 20-х годов в результате слияния бывшего Строгановского училища и бывшего Училища живописи, ваяния и зодчества и его наследником в статусе института ВХУТЕИНа, просуществовавшим до 1930 года. Вместо традиционных методик, ориентированных на копирование образцов прошлого, перед учащимися была поставлена задача прогностики новой пролетарской культуры, смелых авангардных концепций с их эстетикой лапидарности, логичностью форм, технологической простотой. В этот период деятельности здесь работали многие примечательные «левые» художники, такие как А.М. Родченко, В.В. Кандинский, В.Е. Татлин, Н.А. Ладовский, К.С. Мельников...

По значимости сделанного вклада в развитие новой эстетики ВХУТЕМАС и ВХУТЕИН родственны возникшей в 1919 году и просуществовавшей до 1933 года школе «Баухауза» в Германии. Именно разрабатываемые ими новые принципы подхода к организации предметно-пространственной среды дали толчок к зарождению современного дизайна.

В 1945 году, когда страна поднималась из руин страшной войны и вектор социального заказа ориентировался на неоклассические «алгоритмы» культуры, возникла потребность в традиционных профессиях «для художественной промышленности, декоративно-прикладного искусства и художественно-отделочных работ в строительстве», и новом, и восстанавливаемом, как отмечало правительственное Постановление.

Появляется Московское центральное художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское), которое в 1948 году переводится в разряд института.

В 60-е годы, в период становления новаторских направлений в архитектуре

и промышленности он стал практической базой для формирования отечественного дизайна, обратившись вновь к подзабытому наследию 20-х годов. Принципы рационального формообразования, освоение новых технологий и материалов в проектной деятельности сочетались со знаниями инженерии промышленного производства и высокой общехудожественной подготовкой, в основе которой оставался рисунок. Как главный «инструмент проектного мышления», он приобретает «строгановскую» характерность и узнаваемость своей ясной, конструктивно проработанной структурой предмета.

Дизайн, несмотря на застой отечественной промышленности, остается и на сегодняшний день лидирующим в образовательной структуре Строгановки, охватывая огромный спектр окружающей человека предметной среды.



Реставрационная практика в Благовещенском соборе МК

Рисунок натурщиков, студент Платов Е.В. кафедра РМЖ

Проект гобелена



Усадьба Ярошенко — жемчужина Кисловодска



В саду музея-усадьбы художника Н.А. Ярошенко

Хочу поделиться с вами своими впечатлениями от художественных путешествий по России, описывая те места, которые так или иначе дороги сердцу русского художника, связаны с пребыванием на нашей земле великих Мастеров прошлого. Думаю, что прежде всего это дома, усадьбы, мастерские, в которых сохранился «дух места» или, как говорили древние, «genius loci», где ещё различимы очертания той или иной музыки, которая двигала рукой Маэстро. Наиболее известны: Пенаты, Поленово, Абрамцево, Талашкино... Менее популярна усадьба Н.А. Ярошенко в Кисловодске, прозванная друзьями «Белая вилла». С неё мы и начнём наши художественные путешествия по России... Здесь на Кавказских Минеральных Водах мне довелось провести свой нынешний отпуск и за две недели обозреть практически все окрестности Пятигорска и посетить Кисловодск.

В ожерелье Кавказских Минеральных Вод Кисловодск по праву занимает свое яркое и своеобразное место. История российской культуры знает много примеров, когда небольшие провинциальные города волею судьбы становятся на какой-то период времени средоточием художественной жизни региона. Так произошло и с этим небольшим южным городом.

Конечно, здесь с самого начала его существования уже были деятели культуры: архитекторы и скульпторы, которые строили лечебницы, дачи, гостиницы, возводили монументы и памятники.

Так, в 1820—1830-е гг. здесь работали архитекторы курортов Джузеппе и Джованни Бернардацци, спроектировавшие ряд

садово-парковых украшений (улица их имени есть в центре Пятигорска, на кладбище которого они и упокоились), губернский архитектор С.Д. Мясников, поставивший ещё в 1813 г. сруб над нарзанном источником. Широкую известность получила здесь деятельность Самуила Ивановича Уптона (1812—1879), строителя севастопольской Графской пристани. С 1846 г. его деятельность была связана с Кавказскими Минеральными водами. В 1850 г. он был удостоен за свои архитектурные произведения звания академика архитектуры. Поистине лучшая его работа — Нарзанная галерея (завершена в 1858 г.) — украшение Кисловодска. (Но кто, кроме узких специалистов, помнит сейчас это имя?).



На берегу реки Ольховки

В 1880 г. была построена гостиница И.И. Сафонова «Парк» (в настоящее время корпус пансионата «Факел»).

Но вот в феврале 1885 г. в Кисловодске приобретает усадьбу известный к тому времени художник Н.А. Ярошенко. Художественная жизнь маленького города сразу осветилась яркими именами выдающихся мастеров русского искусства. И при его жизни, и после его преждевременной кончины, когда владелицей усадьбы осталась его вдова Мария Павловна, «Белая вилла» наполнилась известными на всю Россию гостями.

Посетить усадьбу Ярошенко наряду с некоторыми другими художественными достопримечательностями этой жемчужины Северного Кавказа важно для каждого, кто любит изобразительное искусство, кто хочет ближе прикоснуться к облику этого живописца, ставшего после смерти И. Крамского главой Товарищества передвижных художественных выставок.

Отдыхая в Пятигорске, мы не преминули побывать в этом музее, который хорошо известен многим в России и любим ими. Наняв в Пятигорске такси, мы за полчаса добрались до намеченной цели, легко преодолев расстояние примерно в 40 км. (Добраться до Кисловодска можно и электропоездами, которые курсируют с 6 утра до 9 вечера примерно каждые полчаса).

Мы приехали рано — музей был ещё закрыт. Окруженная каменной стеной территория заповедника этим утром встретила нас закрытой дверью, за которой и располагалось обширное пространство. Это подвигло нас на поиски могилы художника, о которой мы знали из литературы, что она располагалась в ограде Свято-Никольского собора, который был построен в 1888 г. и взорван в 1936-м. Возведённый из кирпича, он снаружи и внутри был оштукатурен, за что получил имя «Белый собор». Некогда его стены украшали росписи знаменитых художников А.М. и В.М. Васнецовых, М.В. Нестерова, Н.А. Ярошенко. В нём пели Ф.И. Шаляпин и Л.В. Собинов. Известно, что там же М.В. Нестеров венчался с Е.П. Васильевой. Его шафером был Л.В. Собинов. Свадебный обед состоялся на «Белой вилле». В тот же день Нестеровы уехали в Грузию, где Михаил Васильевич длительное время расписывал дворцовую церковь в Абастумане.

Сейчас внутренний вид собора пока ещё беден и ждёт своего восстановления. Поражает, что часть икон даже висит на металлических лесах, которыми уставлено всё подкупольное пространство.

Недалеко от алтарной апсиды вновь возведённого и освященного в 1993 г. храма мы обнаружили могилу художника.

Коричневая гранитная стела с заостренным верхом и с прижатым к ней слева гранитным чёрным постаментом с укрепленным на нём бронзовым бюстом художника. В верхней части стелы посередине — рельефный равноконечный крест, а на правой ее части — надпись: «Николай Александрович Ярошенко. 1847-1898». Ниже — горельефная палитра с тремя кистями на фоне пальмовой ветви и выбитая позже надпись: «Мария Павловна Ярошенко. 1915». (Пережившая художника на семнадцать лет супруга была захоронена рядом).

Известно, что проект памятника был выполнен по проекту его друзей Н.Н. Дубовского и П.А. Брюллова, неоднократно бывавших в его кисловодском доме. Бюст же вылепил друг и земляк Ярошенко Леонид Владимирович Позен (1849-1921). Отливку в бронзе сделали в Петербурге в мастерской А. Морана.

Слава Богу, памятник благодаря усилиям многих подвижников остался невредим, ухожен и величав. Даже по старым чертежам восстановлена его утраченная ограда. Весь остальной некрополь с могилами Сафоновых (среди которых, например, известный музыкант и деятель культуры В.И. Сафонов) уничтожен. (Позже

в музее мы увидели уникальную фотографию этого места в советское время — могила художника, а рядом на месте храма — традиционный для того времени памятник Ленину).

Рядом с обелиском Ярошенко — крест с прикреплённой к нему пластиной из нержавеющей стали с именами тех, кто покоился на этом кладбище и чьи могилы были уничтожены. Здесь мы нашли целый ряд известных имен: кроме Сафоновых это: писатель-историк Д.Мордовцев (ум. 1905 г.), князь Е.А. Павлинов (ум. 1899 г.), поэт Д.П. Ознобишин (ум. 1877 г.). Здесь же рядом деревянным крестом отмечено место, где стоял фамильный склеп Сафоновых. И, наконец, последнее уже современное захоронение старицы Матроны — матери митрополита Ставропольского и Бакинского Гедеоны, почившей на 92-м году жизни в 1997 г. — с трогательной надписью чёрная гранитная плита, над которой — эмалевая пластина со сценой, изображающей Христа в мандорле с двумя сидящими ангелами по бокам. (Почему-то хочется думать, что это работа нашего известного художника-эмальера Г. Вдовкина, который живёт недалеко от Пятигорска). А ещё выше — горящая лампада и возносящийся в небеса крест.

Помолившись в храме и поставив свечи «на канун», мы продолжили наш путь обратно к усадьбе, которая уже была открыта, и, миновав дверь в стене, попали на достаточно ухоженный участок почти в 2 гектара. Старые фотографии рисуют неприглядное состояние этого места до его музеефикации. Достаточно сказать, что последние жители были отселены только в 1988 г.

Я бы не сказал, что музей сегодня процветает, но, судя по всему, нынешний директор прилагает много сил, чтобы найти солидных благотворителей, среди которых депутат ГД РФ С.С. Говорухин, возглавляющий попечительский совет музея; председатель комиссии по культуре Совета Федерации, подаривший музею от имени своей семьи электроорган; член Попечительского совета череповецкий коллекционер и меценат Е.М. Лунин, преподнёсший в дар музею микроавтобус и заменивший на свои средства систему отопления в музее.

Музей-усадьба находится в очаровательном месте над речкой Ольховкой, на границе замечательного кисловодского парка с его многочисленными терренкурами и достопримечательностями. Замечательный вид открывается с террасы главного дома. Вкупе с упоительным воздухом, напоенным хвоей и запахами экзотических южных растений, всё это



Свято-Никольский собор

создаёт очаровательную атмосферу, в которой в своё время пребывал художник и его многочисленные гости: И.Е. Репин, М.В. Нестеров, Н.А. Касаткин, Н.Н. Дубовской, П.А. Брюллов, А.М. и В.М. Васнецовы, В.Д. Поленов, А.И. Куинджи. К этим именам художников можно присовокупить ещё целый ряд выдающихся личностей: Ф.И. Шаляпина, Л.В. Собинова,



Могила Н.А. Ярошенко

К.С. Станиславского, В.Г. Короленко, Г.И. Успенского, М.Г. Савину, В.В. Розанова. Вот такое созвездие талантов зажигалось на этой земле!

Описывать историю музея с момента его основания в 1959 г. дело длительное и утомительное. Есть литература, в которой подробно изложена вся фактология. Мне же хотелось привлечь внимание тех, кто не знал о существовании этого райского уголка, к его красотам, посоветовав также испытать притяжение «Белой виллы».

Коллекция музея также хорошо описана в опубликованном в 2003 г. в издательстве «Белый город» альбоме из серии «Сокровища русского искусства». Скажем лишь, что в мемориальном разделе экспозиции — самой вилле — можно увидеть подлинные вещи семьи Ярошенко и целый ряд его полотен как пейзажного, так и портретного жанра. Мне запомнилось его жанровое многофигурное полотно «Хор» (1894), написанное с натуры



в саду усадьбы. Здесь изображён дьячок, обучающий пению босоногих ребятишек, каждый из которых со своим характером и своим норовом. Среди детей известен кисловодец С.А. Подушинский, который, уже в преклонном возрасте посетив музей, узнал себя на картине, воскликнув: «Так это же я!». В этой картине художник во многом идёт от Богданова-Бельского, признанного автора очаровательных детских образов. Автора отличают умелое построение композиции и тонкая нюансировка светотеневых эффектов живописи на открытом воздухе.

Среди хрестоматийных ярошенковских «Кочегара», «Курсистки», «Качелей», «Студента» и т.д., хранящихся в столичных музеях, не затеряется не менее выразительный портрет М.Е. Салтыкова-Щедрина (1886), представленный в кисловодском собрании, рисующий облик измождённого болезнью, отрешённого от мира писателя, позирующего за три года до ухода из жизни.

Вообще в фондах музея хранится более 100 работ Ярошенко и свыше четырёх тысяч работ известных русских художников XIX в., среди которых безусловной привлекательностью обладают работы А.К. Саврасова, «Новодевичий монастырь», 1890), К.Е. Маковского, А.Е. Архипова, И.Н. Крамского, Н.Н. Дубовского, А.М. Васнецова, М.В. Нестерова, А.А. Кислёва, Л.В. Туржанского («Весна», 1914), С.А. Виноградова, П.И. Петровичева («Пейзаж с церковью», 1920-е), А.М. Корины, И.Э. Грабаря («Окраина Москвы», 1930), К.Ф. Юона и многих других. А небольшой (примерно 30х20) см.) этюд Н.А. Касаткина «Сухие травы» просто очарователен. То есть коллегам есть на что взглянуть и что примерить к своему творчеству. А любителям искусства можно ещё раз насладиться творениями великой русской живописной школы и испытать гордость перед полотнами выдающихся мастеров нашего Отечества.

Мы вышли из музея, пройдя по его залам и выставочным помещениям бывших вспомогательных усадебных построек, где развёрнуты экспозиции работ русских художников, и спустились в тенистый и душистый кисловодский парк. Впереди были прогулки по его терренкурам, подъём на фуникулёр на вершину горы Малое Седло и пешая прогулка обратно через Долину Роз и Каскад. Однако память вновь и вновь возвращалась к выдающемуся русскому живописцу Николаю Александровичу Ярошенко, столь рано покинувшему наш мир, но оставившему о себе неизбывную память как в сотнях сохранившихся холстов, так и в великих тенях, кажется, и до сих пор мелькающих на дорожках «Белой виллы» и слегка заметных в солнечный день на «помпеевской» её террасе.

А.У. Греков

С

РОСТОВ ЯРОСЛАВЛЬ



«Андреевская церковь». 1977

В конце 2010 г. в Ростове и Ярославле с большим успехом прошли две персональные выставки Д.Г. Пака. Обе формально были приурочены к шестидесятилетию автора. Высокая оценка творчества, признание его таланта коллегами и зрителями послужили поводом к написанию данной статьи.

Д.Г. Пак органично вписался в живую среду Товарищества ростовских художников и плеяду живописцев Ярославского отделения Союза художников России. В 1998 г. в Ярославском художественном музее прошла первая его персональная выставка в России, затем ряд персональных выставок в различных выставочных залах Москвы, в том числе галерее «Союз Творчество».

Значительным событием для художника стали две его персональные выставки 2010 года: в Ростове и Ярославле. Собратья по кисти и критики-искусствоведы были единодушны во мнении, что Д.Г. Пак от природы одарен хорошим чувством цвета и света, прекрасный рисовальщик, обладатель крепкой профессиональной школы. Особо были отмечены его ранние киевские и бухарские этюды. На открытии и той, и другой выставок звучали слова, характеризующие автора как художника, получившего в творческое наследие и успешно развивающего традиции русской реалистической школы живописи. Не осталось равнодушных к выставке, зрители весьма благосклонно приняли искусство художника, в книге отзывов появились глубоко прочувствованные строки.

В. Пак

МОСКВА



Открытие выставки

13—27 сентября 2010 г. в Выставочном зале СХР (Покровка, 37) проходила выставка произведений известного российского художника-графика Бориса Фёдоровича Французова (1940-1993), посвящённая 70-летию со дня рождения мастера. Вернисаж провёл оргсекретарь СХР А.У. Греков. На открытии выставки выступили секретари СХР В.П. Сысоев, С.А. Харламов, С.А. Гавриляченко, писатель В.Н. Крупин, вдова художника Юлия Николаевна Французова, представители администрации Владимирской области, коллеги художника и почитатели его искусства.

Борис Фёдорович Французов — заслуженный художник России, один из ведущих графиков России последней трети XX в. Он окончил Мстёрскую художественную школу и Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова. Жил в городе Владимире.



Постер выставки

Борис Французов — лидер владимирских графиков 1970—1980 гг. Он помог найти творческое лицо многим молодым художникам.

Художник работал в разных техниках: гравюра на дереве, линогравюра, акварель, пастель, гуашь, масляная живопись. Но именно в классической технике офорта

Мастер создал произведения большого художественного значения.

Б.Ф. Французов придал графике XX в. полноценное картинное звучание. Он сумел добиться передачи впечатления светононости и цветности чёрно-белых офортов. Его произведения воплощают гармонию мира, зовут к согласию, свету, добру.

На выставке были представлены лучшие листы мастера — вершины зрелого периода его творчества. Всего в ее экспозицию вошло более ста работ, предоставленных вдовой художника.

23 сентября—22 октября 2010 г. в галерее «ТНК Арт» (Долгоруковская, д.6) состоялась выставка «Рефлексия света» произведений заслуженного художника России Леонида Малофеевского (Ярославль).



Стекло в синей комнате. 2002

Окончив МВХПУ в 1980 г., он уже в 1989 г. был принят в СХ России, став участником многих самых престижных художественных выставок.

В его работах часто стираются жанровые границы. Так, его портреты — это не просто изображение лиц. По ним читается весь жизненный путь человека. Его натюрморты часто становятся частью интерьеров, а пейзажи открываются, как законное пространство. Работы Малофеевского лишены броскости и эпатажа. Они лиричны. И в этом их главная ценность.

СМОЛЕНСК

26 сентября—13 октября 2010 г. в Доме художника (Большая Советская, дом 21) состоялась выставка художника Анатолия Илларионовича Попова: «Портреты и таинственная музыка».

Выставка располагалась в залах на двух этажах. На первом в галерее акварельные работы — портреты, пейзажи, натюрморт. Поднимаясь по лестнице, вы попадали под выразительные взгляды с графических пор-

третов. Картины Анатолия Попова наполнены женскими образами.

В центре экспозиции — большое полотно с портретом княгини М.К. Тенишевой, на фоне которого прошла церемония открытия выставки, которая приурочена к юбилею художника, которому недавно исполнилось 70 лет. Это некий рубеж подведения итогов, это творческий и педагогический опыт, это масса впечатлений от путешествий по всей России от Севера до Кавказа. Всем этим наполнены произведения Анатолия Илларионовича. Помимо картин художник также представил свой первый недавно вышедший сборник стихотворений «Ностальгия» под псевдонимом Илларион.

В ответ на поздравления он прочитал свое четверостишие: «Принимаю радость, наслаждение // И то, что снова суждено. // Лишь бы не было забвенья, // А остальное всё — моё».

Всего в Доме художника было представлено около 90 работ: графика, акварель, масло. Интересны работы из серии «Знаменитые люди Смоленска»: «Скульптор Сергей Коненков», «Княгиня М.К. Тенишева», «Портрет смоленского драматурга Н. Семеновой».



А.И. Попов

МОСКВА

14 октября 2010 г. в залах Галереи искусств Зураба Церетели (Пречистенка, 19) состоялось открытие выставки произведений известного российского художника Федота Сычкова (1870—1958). Открытие выставки провел член-корреспондент РАХ М.А. Бусев.

На вернисаже присутствовали и выступили с приветственными словами президент РАХ З.К. Церетели, заместитель председателя правительства Республики Мордовия, министр культуры П.Н. Тултаев, председатель комитета по культуре Мосгордумы Е.В. Герасимов, первый секретарь СХР Н.И. Боровской, почетный председатель СХР В.М. Сидоров, оргсекретарь СХР А.У. Греков, директор

Мордовского республиканского музея изобразительных искусств им. С.Д. Эрзи Л.Н. Колчанова-Нарбекова и другие.



Автопортрет. 1899

Выставка состоялась в рамках федеральной целевой программы «Культура России 2006 — 2011 гг.». В экспозиции были представлены лучшие произведения из музейной коллекции, раскрывающие все грани таланта художника и широту его творческого диапазона. Это такие раритеты музейного собрания, как «Подружки. Дети» (1916), «У изгороди. Лето» (1931), «Катание с гор» (1937), «Учительница-мордовка» (1937) и многие другие.



«Собираются в гости». 1940

Перед присутствующими на вернисаже выступили фольклорные коллективы и народные мастера Мордовии.

14 октября 2010 г. в залах РАХ (Пречистенка, 21) состоялось открытие выставки произведений известного живописца, заслуженного художника России, члена-корреспондента РАХ Германа Егошина (1931—2009). В экспозиции было представлено более 60 работ, выполненных мастером почти за полувековую деятельность, — портреты, пейзажи, жанровые композиции, натюрморты. Художник, рождённый в городе на Неве, учился в Ленин-

градском художественном училище имени В.А. Серова, Ленинградской средней художественной школе, а в 1959 окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина по мастерской Б.В. Иогансона.

В 1961 г. живописец был принят в Союз художников СССР и стал одним из творческих лидеров Ленинграда 1960-х гг., один из инициаторов и активных участников группы «Одиннадцать», созданной в ЛОСХ. За сорок лет, с 1959 по 1999 гг., он был участником более 70 выставок.



Г.Егошин. Автопортрет. 2003

Выставку открыли член президиума РАХ, академик, секретарь Отделения живописи Е.Н. Максимов и член-корреспондент РАХ М.А. Бусев. На открытии присутствовали: первый секретарь СХР член-корреспондент РАХ Н.И. Боровской, оргсекретарь СХР А.У. Греков, секретари СХР: члены-корреспонденты РАХ В.Н. Телин и А.Н. Суховецкий, С.А. Гавриляченко, а также член-корреспондент РАХ Г.С. Мызников.

В своих выступлениях Е.Н. Максимов, Н.И. Боровской, М.А. Бусев и другие отмечали, что Г. Егошин избегал всяческих стереотипов, проявлял интерес к искусству 1910—20-х гг., к мастерам объединения «Бубновый валет», был поклонником «русского сезанизма». Любитель активного цвета, он обращал внимание на его тонкие нюансы и градации, создававшие в его произведениях сложное живописное поле, построенное на сочетании цветных пятен. Художник сложного мироощущения, он соединял эмоциональность с мастерством в лучших традициях изобразительной культуры XX в.

На выставке также присутствовали родные и близкие художника, в том числе его вдова, поделившиеся своими вос-

поминаниями о мастере. На вернисаже были представлены два обширных альбома о творчестве Г.П. Егошина.

15 октября 2010 г. в Выставочном зале МОСХ (Беговая, 7) состоялось открытие выставки художников Кабардино-Балкарии «Нальчик-Москва». В экспозицию вошли произведения живописи, графики и декоративно-прикладного искусства Альбины Тяжевой, Мухадина Кишева, Заурбека Бгажнокова, Анатолия Маргушева, Анатолия Жилова.

ТВЕРЬ

22 октября—14 ноября 2010 г. в Большом зале Городского музейно-выставочного центра (ул. Советская, 54) прошла выставка произведений заслуженного художника России живописца Николая Сергеевича Давыдова.

Названная автором «Припадаю, Россия, к твоей красоте», она состоялась во многом благодаря поддержке Законодательного собрания Тверской области. В самом названии выставки выражено кредо художника. Получив благословение у архимандрита Алексия в Свято-Даниловом монастыре, Николай Давыдов создал целый цикл, посвященный русским храмам и монастырям.



Афиша выставки

В экспозицию выставки вошло более 100 живописных полотен, созданных автором в последние 20 лет. В основном это пейзажи, поскольку именно этот живописный жанр особенно близок художнику.

Николай Давыдов — один из известных тверских художников, работающий в традициях русской реалистической школы. Он постоянный участник крупных региональных, всероссийских и зарубежных выставок.

Произведения художника находятся в собраниях: картинной галереи города

Тольятти, Могилевского областного художественного музея, Могилевского краеведческого музея, Художественного музея им. В.К. Бялыницкого-Бируля в Бялыничи (Беларусь), Бобруйского художественно-краеведческого музея (Беларусь), Национального музея Беларуси в Минске.

ЛИПЕЦК



Памятник учителю

27 октября 2010 г. в Липецке был открыт памятник Учителю работы известного российского скульптора председателя Союза художников России народного художника России А. Ковальчука, который, по его собственным словам, хотел увековечить в нем радостный для педагогов и школьников день начала учебного года.... Скульптурная композиция «Первое сентября» как знак признания труда учителей всех поколений, дань памяти ветеранам профессии была возведена у городского лицея № 44. Установленная на гранитном постаменте, она представляет собой фигуру молодой учительницы, навстречу которой идут первоклассники.

В торжественной церемонии участвовали глава администрации Липецкой области Олег Королев, около года назад высказавший идею его создания, а также заместитель председателя облсовета Владимир Загитов, руководители системы образования области, лучшие педагоги региона. В воздух взлетели белые голуби, воздушные шары. «Эта светлая композиция заставит каждого проходящего мимо остановиться и задуматься, вспомнить свою учительницу и спросить себя: смогла бы она гордиться мною, оправдались ли ее ожидания», — отметил Олег Королев.

МОСКВА

29 октября—12 ноября 2010 г. в Выставочном зале СХР (Покровка, д. 37) состоялась художественная выставка «Россий-

ские художники в Международном центре «Cite Internationale des Arts», посвященная году Франции в России.

История Cite Internationale des arts начинается с 1965 г., когда по инициативе замечательной французской пары — участников Сопротивления и кавалеров ордена Почетного Легиона господина и госпожи Брюно, а также усилиями Мэри Парижа был создан Центр искусств, не имеющий аналогов в мире. Центр содержит 317 мастерских, которые арендуют 50 стран. За годы существования Центра в нем прошли стажировку около 15 000 творческих людей.

Центр оборудован всем необходимым для приема музыкантов, танцоров, живописцев, графиков и фотографов. В нем есть музыкальный зал с органом и роялем, семь выставочных залов, литографская и офортная мастерские. Одной из главных идей создания центра было желание ознакомить творческих людей с искусством Франции, создать благоприятные условия для творчества гостей. Ныне руководство Центра старается в первую очередь принимать молодых художников Восточной Европы.



Афиша выставки

Две мастерские, находящиеся в долгосрочной аренде у СХР, появились в связи с решением секретариата. В них стали направляться на стажировку художники России. За десять лет существования в них прошли стажировку около 300 художников практически из всех регионов страны. Стажировка в центре дает мощный творческий импульс большинству художников. Некоторые из художников возвращаются сюда повторно, начинают сотрудничать с французскими галереями.

МАХУ — 85 лет

Московскому государственному академическому художественному училищу памяти 1905 года исполнилось 85 лет. Свой день рождения училище отметило, как водится на Москве, весело и шумно. Было множество гостей и подарков, царила атмосфера настоящего, долгожданного праздника. На торжестве **29 октября 2010 года** присутствовали: представитель Министерства культуры РФ, члены Президиума Российской академии художеств, члены Секретариата Союза художников России, представитель от Правительства Москвы, члены ректората МГАХИ им. В.И. Сурикова, члены ректората МГХПА им. С.Г. Строганова, члены Московского союза художников, Московского областного союза художников, Союза дизайнеров России. Главный хранитель МГОМЗ «Коломенское», и.о. директора Всероссийской научно-реставрационной мастерской им. И.Э. Грабаря, глава Управы «Марьино Роща», главные редакторы художественных журналов, директора ведущих художественных училищ России, представители других творческих и общественных организаций, выпускники училища и студенты.

В залах училища была развернута экспозиция, посвященная истории училища, и расширенная выставка дипломных работ студентов разных лет. Для гостей юбилейного торжества студентами был подготовлен концерт.

В адрес училища свои приветствия и поздравления прислал министр культуры РФ А.А. Авдеев.

Училище было награждено Золотой медалью Секретариата СХ России, медалью имени В.И. Сурикова от Российской академии художеств и института им. В.И. Сурикова.

Успех празднования был не случаен. Его предопределили многие годы труда, огромная просветительская деятельность, осуществляемая коллективом училища, а затем и его выпускниками.

Важным и реальным воплощением успешной работы училища, бесспорно, служит последующая деятельность его выпускников. Именно «МОХОВЦЫ», как с гордостью к своей первой и судьбоносной школе называют они себя сами, являются в настоящий момент золотым фондом культуры России. Среди множества прославленных имен выпускников училища заслуженные и народные художники, профессора и академики. И постоянно ведущаяся в училище выставочная деятельность знакомит с их творениями не только рядовых посетителей, но прежде всего, учащихся. Визуальное многоголосье этих выставок, яркие инди-

видуальности художников разного возраста и разных периодов истории страны объединяет заложенный системой академического образования высокий профессиональный уровень творческого поиска и исполнительского мастерства. Выставочные залы училища всегда заполнены самыми благодарными зрителями — молодыми художниками, чьё личностное и творческое становление определяется в соприкосновении с искусством художников, ушедших и здравствующих, щедро делящихся своим опытом.

В. Ларионова

10 декабря 2010 г. в выставочном зале №8 ЦДХ (Крымская набережная) состоялось vernissage выставки произведений живописи сергиево посадского мастера, заслуженного художника России Валерия Михайловича Секрета. Выставку устроила галерея Меларус-Арт.

Художник хорошо известен в родном Сергиевом Посаде и за его пределами как пейзажист, тонко чувствующий и проникновенно передающий характер и красоту природы.



Сергиев Посад. 1995

Увлечение пейзажем проявилось у художника с детских лет. За время учебы в Московском художественном училище Памяти 1905 года и на графическом факультете Московского художественного института им. В.И.Сурикова В.Секрет изучал творчество западноевропейских и русских мастеров. Неоднократно в рамках студенческих практик и самостоятельно ездил в Крым и на Алтай.

Параллельно крымской и алтайской сериям развивалась в творчестве В.Секрета линия лирических пейзажей русских равнин и далей, речных омутов и полноводных рек, разливов и лугов, туманных вечеров, тихих улочек поволжских городов и панорамных окрестностей Сергиева Посада, коронованных Лаврой. Их отличает изящество композиций, цветовая изысканность, подчеркнутая графичность линий.

Неизменно после зарубежных поездок живописец отправляется на этюды в деревни Малые Дорки и Дунилово. Пейзажи этих мест, наполняя душевной силой, дают новые темы для творчества.

Полиптих «Прогулка в сумерках» (2000), навеяна одноименным рассказом А.П.Чехова и родными уголками природы.

ВЛАДИМИР

11 декабря 2010 г. в Большом зале Облестного центра изобразительного искусства (Большая Московская, дом 24) состоялось открытие персональной юбилейной выставки народного художника России Валерия Григорьевича Кокурина. Одному из патриархов владимирской живописи исполнилось 80 лет.



Вernissage выставки. Выступает В. Телин

С середины прошлого века изобразительное искусство владимирщины стало весьма заметным явлением в культурной жизни страны. Именно в эти годы громко заявило о себе живописное направление, получившее название «владимирский пейзаж», вошедшее сегодня в сокровищницу русской художественной культуры.

А началось все с того, что в конце 1950-х гг. группа молодых владимирских художников: Владимир Юкин, Ким Бритов и Валерий Кокурин начали дерзкий поиск в области цвета и колорита. О них заговорили после первой республиканской выставки «Советская Россия» в 1960 г. В те далекие времена смелость и новаторство владимирских художников понимали и принимали далеко не все. Слишком уж необычной была их живопись.

Валерий Кокурин, наделенный от природы обостренным чувством цвета, даже среди смелых владимирцев был одним из самых ярких и самобытных колористов. У художника есть своя, кокуринская трактовка живописных принципов владимирской школы. Особенностью творческого почерка этого мастера является повышенная декоративность и цветность колорита.

На vernissage присутствовал секретарь СХР В.Н.Телин, который выступил с приветственным словом и вручил художнику золотую медаль СХР.

МОСКВА



Председатель Правительства Российской Федерации В.В. Путин выступает на церемонии открытия памятника

21 декабря 2010 года на Поклонной горе в Москве открылся памятник «В борьбе против фашизма мы были вместе», руководителями авторского коллектива которого стали известные российские скульпторы А.Ковальчук и С.Щербаков. Это событие привлекло к себе всеобщее внимание общественности двух стран.

В центре композиции — отлитые в бронзе фигуры солдат Михаила Егорова и Мелитона Кантарики, которые устанавливают над Рейхстагом знамя Победы. На боковых барельефах — изображение советских воинов, бросающих нацистские знамена к Кремлевским стенам и ликующих солдат. Фоном центральной части памятника служит стена, силуэт которой напоминает разрушенный в Кутаиси «Мемориал славы». Рядом — 15 гранитных кубов с изображением знаковых памятников, посвященных Великой Отечественной войне и установленных в городах бывших советских республик.

Площадь архитектурно-строительной части мемориального комплекса составляет около тысячи квадратных метров. Высота памятника вместе с постаментом 14,5 м.

В торжественной церемонии открытия мемориала приняли участие премьер-министр России Владимир Путин, мэр Москвы Сергей Собянин, экс-спикер парламента Грузии, лидер оппозиционного движения «Единая Грузия» Нино Бурджанадзе и бывший премьер-министр Грузии, лидер движения «За справедливую Грузию» Зураб Ногаидели. Председатель московского городского Совета ветеранов войны и труда Владимир Долгих, президент «Союза грузин в России» Михаил Хубутия, представители общественных организаций и ветераны Великой Отечественной войны из России и Грузии.



1 октября 2010 г. исполнилось 85 лет Александру Ивановичу Бузину — известному российскому искусствоведа, заслуженному деятелю искусств России, кандидату искусствоведения, ветерану Великой Отечественной войны. Александр Иванович живёт в славном городе Костроме, художественной жизни которого он посвятил большую часть своего творческого пути.

Почётный гражданин города Костромы, он заслужил это звание всем своим жизненным путем — в декабре 1942 года из 10-го класса средней школы № 30 Александр Иванович добровольно ушел на фронт, прошёл боевой путь в составе 567-го штурмового авиаполка от Миргорода до Берлина, был помощником начальника политотдела Костромского областного УВД по комсомолу, инструктором отдела комсомольских органов Костромского обкома ВЛКСМ. В 1954 году после окончания истфака Костромского государственного педагогического института он назначается директором Костромского художественного училища, затем становится первым директором худграфа Костромского пединститута, а с 1964 года возглавляет там кафедру изобразительного искусства.

В 1972 году, закончив аспирантуру Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств АХ СССР, он успешно защитил кандидатскую диссертацию и получил ученую степень кандидата искусствоведения, был утвержден в ученом звании доцента, а затем профессора.

А.И.Бузин имеет правительственные награды, орден Великой Отечественной войны II степени, боевые медали: «За боевые

заслуги», «За освобождение Варшавы», «За взятие Берлина», «За Победу над Германией в Великой Отечественной войне».

Он автор ряда монографий и множества статей о творчестве художников России.

Выставка научных трудов А.И.Бузина, а также произведений живописи и графики из его собрания, посвящённая 85-летию со дня его рождения и 55-летию научной и педагогической деятельности, состоялась в октябре 2010 г. в выставочном зале Костромского отделения ВОО «СХР».

Секретариат СХР и редакция журнала поздравляют Вас, уважаемый Александр Иванович, со славным юбилеем и желают долголетия.



10 августа 1940 г. в Переславле-Залеском Ярославской области родился искусствовед, заслуженный деятель искусств России Лев Александрович Миловидов. В 1974 году он окончил отделение теории истории изобразительных искусств истфака МГУ, работал консультантом правления СХ РСФСР, занимаясь созданием экспозиций ряда народных картинных галерей.

Сегодня Лев Александрович — генеральный директор фонда «Сотворение мира», инициатор издания энциклопедий «Художники Московской области».

Торжественный вечер, посвящённый 70-летию со дня рождения известного искусствоведа и презентации 2-го тома художественной энциклопедии «600 биографий», состоялся 28 октября 2010 г. в Секретариате СХР. Открывшие юбилейные торжества первый секретарь СХР М.И. Боровской и оргсекретарь СХР А.У.Греков поздравили юбиляра с этой важной датой в его жизни и пожелали ему дальнейших успехов в творчестве и здоровья.



25 августа 1935 г. в Москве в семье известного российского художника Николая Михайловича Чернышёва родилась дочь Екатерина. Господь распорядился так, что ей было суждено не только продолжить дело отца, но и стать женой и матерью художников. Екатерина Николаевна во многом повторила путь многих детей художников России: окончила МСХШ и МГАХИ им. В.И.Сурикова. Ей посчастливилось учиться у великого Александра Александровича Дейнеки, ездить с отцом и мужем Андреем Горским в многочисленные творческие поездки в Вологду, Кириллов, Белозерск, Ферапонтово, создать ряд незабываемых детских образов. Поздравляя сегодня народного художника России Екатерину Михайловну Чернышёву с юбилеем, мы желаем ей и всей её многочисленной художественной семье здоровья и творческих успехов.

Редакция журнала
«Художник»





Парис Бордоне (1500-1571). «Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и святым Георгием» («Святые беседование»). Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина



А.Ф. БРЕЖНЕВА
искусствовед

О пространстве и времени в станковой живописи

Пространство и время, как основные формы бытия окружающего мира, играют важную роль и в изобразительном искусстве. Неразрывно связанные между собой, они входят в структуру каждого живописного произведения, и без них невозможно ни восприятие действительности, ни ее воссоздание в картине. И хотя живопись — искусство по природе своей статичное, обладающее лишь двумя измерениями, где пространство существует в иллюзии, а время изображения ограничено рамками одного момента, тем не менее она способна передавать определенные представления о пространстве и времени, и особенности их воплощения определяются характером мироощущения художника и его отношением к окружающей жизни.

Представления о мире, а следовательно, ощущение пространства и времени, претерпели изменения на протяжении столетий. Каждая эпоха вырабатывала свое мировоззрение, свою картину мира, а в соответствии с этим, и свой художе-

ственный язык для выражения миропонимания в искусстве. И мы попытаемся проследить на примере картин разных эпох, как менялись представления о пространстве и времени и какое воплощение они получили в изобразительном искусстве.

Начнем со средневековой живописи и рассмотрим икону «Мадонна с младенцем на троне», созданную неизвестным пизанским мастером XIII века. На первый взгляд, может показаться очень условным ее художественный язык. Золотой мер-

цающий фон, торжественная неподвижность фигур, застылость поз, условность жестов, линейные складки одежды — все это лишает образы материальной убедительности, ощущения объемности и пространственности изображения. Вместе с тем такой специфический живописный язык отражал своеобразный способ видения мира средневековых художников, чьи идеалы формировались вокруг христианской религии. Подлинное значение для них имело не то, что видимо физическим зрением, а та высшая, потусторонняя реальность, которая постигается лишь зрением духовным. В иконе изображены не конкретные, земные люди, а персонажи христианской легенды, и показаны они не в какой-то частный момент своей жизни, а в торжественном предстоянии перед зрителем, где мадонна и младенец Христос выступают во всей сложности и многозначности своего религиозно-символического смысла. Так, Богоматерь изображена и как царица небесная, восседающая на драгоценно украшенном троне, и как мать, держащая на руках младенца Христа, а также как просительница и заступница перед ним за грехи человеческие. Точно так же и Христос предстает одновременно и как младенец, и как Спаситель, вечно царствующий на небе, с благословляющим жестом руки и нимбом вечности вокруг головы. Такое совмещение разновременных фаз в одном изображении создает ощущение остановки времени. Ведь в иконе изображена та высшая, потусторонняя реальность, которая стабильна и не подвержена изменению.

И подобно тому как в иконе существует только вечное, мифологическое время, ее пространство не отражает физическое, земного пространства, воспринимаемого непосредственным человеческим зрением. В ней нет линейной перспективы, объективного масштаба, благодаря которым зритель воспринимает предметы окружающего мира. Отдельные фрагменты иконы изображены каждый в своем ракурсе и не соотносены друг с другом перспективно. Мы смотрим на мадонну одновременно спереди и сбоку: спинку трона видим слева и справа, подножие трона — сверху, а лицо и руку мадонны — снизу. Таким образом, икона предполагает не одну, а несколько точек наблюдения. В ней не существует точки зрения зрителя. Зритель не представляет собой центра, из которого рассматривается реальность. Ибо центр, вокруг которого расположен мир, — это Бог (не мы смотрим на него, а он наблюдает нас), и он является точкой отсчета в средневековом пространстве.

Поэтому протяженность земных вещей, их местоположение и расстояние между ними утрачивают свое значение и определенность. Следовательно, пространство не воспринимается средневековым художником как объективно существующая форма окружающего мира и не обладает самостоятельной ценностью.

Однако это вовсе не означает, что в средневековой живописи отсутствует представление о пространстве. Напротив, она выдвигает свою особую концепцию пространства, выраженную через золотой фон. Золотой фон — это как бы нерасчлененное, бесконечное пространство, из которого выступают только нужные художнику образы. Оно несоизмеримо и непознаваемо, как само божество. Золотой фон, с одной стороны, создает плоскость, лишающую изображение глубины, но в то же время он кажется прозрачным, словно освещенным изнутри. Его мерцающий блеск, то загорающийся, то гаснущий, сообщает ему независимое, вечно меняющееся существование. Кроме того, золотое сияние — это и символическое воплощение света, который был для средневекового человека некой формой явления божества. Примечательно и то, что такое символическое восприятие пространства средневековых икон нашло отражение в философии того времени, которая утверждала, что «пространство — это не что иное, как ярчайший свет».

И только в эпоху Возрождения это свойственное средневековому искусству чувство временной бесконечности и пространственной бездонности мира, адекватное понятию вечности и бесконечности Бога, заменяется представлением о самостоятельной ценности видимого мира и осознанием величия и достоинства человека, способного проникнуть в смысл окружающих явлений.

Картина венецианского живописца XVI века Париса Бордоне (1500—1571) «Святые беседование» изображает Мадонну с младенцем Христом, святым Георгием и Иоанном Крестителем. Они предстают перед нами как реальные, земные люди, живущие среди величественной и прекрасной природы, и мир, в котором они пребывают, зрительно уподоблен миру земному.

Эпоха Возрождения впервые обращается к научному, эмпирическому изучению окружающего мира, стремясь постичь его реальные взаимосвязи и закономерности. В связи с этим главной задачей живописи, которая превратилась в своеобразное средство познания действительности, становится ее объективное отображение. Опираясь на законы чисто зрительного восприятия, живописцы стремились вы-

работать такой пластический язык, который позволил бы им наиболее правдиво и точно изображать видимый мир и воссоздавать на картине его реальные пространственные и масштабные соотношения. Одним из важнейших средств изображения действительности с точки зрения человека явилась линейная перспектива, открытие которой было связано с именем выдающегося итальянского архитектора XV века Филиппо Брунеллески. Основываясь на законе оптики, согласно которой глаз зрителя соединяется с наблюдаемым предметом оптическими лучами, Брунеллески пересек оптическую пирамиду плоскостью изображения и получил на плоскости точную проекцию предмета. Его открытие было на практике использовано и дополнено многими итальянскими художниками того времени. Но первое систематическое изложение теории перспективы мы находим в «Трактате о живописи» итальянского зодчего Леона



Пизанский мастер XIII века
«Мадонна с младенцем на троне»
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина

Баттиста Альберти. Линейная перспектива позволила спроецировать на двухмерной плоскости холста трехмерные, объемные тела, правильно определить пропорции предметов, расстояние между ними и их местоположение в пространстве. Так, в картине Бордоне мы видим, что все масштабы предметов по мере удаления в глубину уменьшаются; предметы, находящиеся один за другим, скрывают друг друга; все линии, удаляющиеся от плоскости картины, сокращаются; и если в действительности они параллельны друг другу, то в изображении они сходятся в одной точке на горизонте, которая в картине эпохи Возрождения, как правило, находится на уровне глаз стоящего на земле человека.

Центральная математическая перспектива явилась новым методом построения на плоскости трехмерного пространства, она стала важным средством достижения пространственного и временного единства изображенного события. Мир в картине представляется так, как он обычно воспринимается зрителем в известный момент времени, под определенным углом зрения. Передняя плоскость полотна уподобляется «открытому окну», сквозь которое зритель

получает возможность видеть изображенную перед ним сцену. На полотне Бордоне расстилающийся позади фигур пейзаж с мягкими очертаниями холмов и могучими деревьями вызывает представление о величии природы, красота которой как бы заново открылась художникам той эпохи. Природа становится ареной деятельности человека, она выходит на передний план и вбирает в себя фигуры. Она позволяет им свободно двигаться и ощущать себя в пространстве. Вместе с тем героев объединяет не только место действия, но и единство душевного состояния, настроенное мечтательной созерцательности, которое выражало идеал той эпохи — духовной и физической свободы человека и которое Альберти определил как «безмятежность и спокойствие радостной души, свободной и довольной собой».

Но, несмотря на пространственное и временное единство изображенного события, сцена, представленная здесь, не обозначает какого-либо действия. Изображенный момент лишен ощущения динамики, развития во времени, благодаря чему мы могли бы мысленно раздвинуть рамки настоящего и представить себе

предшествующее и последующее. Свобода и широта поз и жестов фигур, показанных в сложных контрапостах, сочетается с пластической законченностью и завершенностью их движений. Сама статичность, присущая живописи как искусству, не противоречит здесь естественному состоянию героев. Правда, эта неподвижность не имеет ничего общего со статичностью средневекового мифологического времени, но именно благодаря этой неподвижности, изображенная сцена обретает значение чего-то непреходящего. Жизнь этих людей вращается в замкнутом кругу гармонического бытия и носит, по существу, вневременной характер.

Итак, художника Возрождения еще не интересует динамика и изменчивость окружающего мира. Напротив, он стремится закрепить в картине неизменные, постоянные качества действительности и, в соответствии с идеалами и мироощущением эпохи, увековечить красоту жизненных явлений, воплотить идею величия и совершенства человека, утвердить его господствующее положение в мире. Поэтому природа в картине изображена в гораздо меньшем масштабе, чем фигуры, она служит только фоном для них и не обладает самостоятельной значимостью.

Представление о пространстве как неограниченной протяженности, как независимой от человека среды возникает в последующие столетия в связи с осознанием необычайной сложности окружающего мира и острым чувством временного потока, который стирает устойчивые грани действительности. Открытия в области астрономии доказали, что Земля не является центром вселенной, находящимся в состоянии абсолютного покоя, что существует множество миров, среди которых Земля оказывается лишь ничтожной частицей в бесконечности мироздания. Мир предстал перед человеком во всей своей грандиозности. Исчезла вера в способность проникнуть в смысл окружающих явлений. И это противоречивое мироощущение породило тревожные, пессимистические настроения, которые нашли выражение в искусстве венецианского живописца Алессандро Маньяско (1667—1749).

Кажется, что в его картине «Трапеза монахинь» все смешалось: бурный бег облаков, порывистые движения женщин, беспокойные складки одежды, стерлись все границы пространства, все находится в движении. Жесты персонажей словно схвачены на лету, ни одно из них не повторяет другого: они то внезапно обрываются, то продолжают в другой фигуре, позы недосказаны, жесты находятся в процессе



Никола Пуссен
(1594—1665)
«Пейзаж
с Геркулесом
и Какусом»
Москва, ГМИИ
им. А.С. Пушкина

становления, и их сила, экспрессия и страстный порыв увлекают нас в поток своих переживаний. Создается впечатление, что все в картине несет на себе отпечаток разрушительной силы времени: предметы показаны в неустойчивых положениях, разбитая посуда, увядшие, поблеклые цветы. Сама манера живописи приобрела необычайную свободу и стремительность. Быстрые, порывистые мазки делают поверхность картины подвижной и словно вечно меняющейся.

Следует также напомнить, что в искусстве Венеции XVIII века сформировался особый тип городского пейзажа, получивший название ведуты. Он представлял собой своеобразное живописное произведение, изображающее часть города, группу зданий или интерьер, в котором архитектура воспроизводилась с документальной точностью.

Стремясь строго соблюсти все законы перспективы, живописцы часто пользовались «оптической камерой», которая позволяла при помощи зеркал видеть с определенной точки зрения общую перспективную картину города или интерьера. Примером такого произведения может служить полотно итальянского художника Джованни Паоло Паннини (1697—1764),

представляющее интерьер церкви Сан Джованни в Риме, построенный по всем правилам математической перспективы. Мы видим, как все перспективные линии: направление потолочных балок, ряды арок, ниш и колонн, стремительно уводят взгляд в глубину, создавая иллюзию громадной протяженности пространства. К тому же, в отличие от эпохи Возрождения, где пространство строилось уходящими в глубину планами, параллельными плоскости холста, художник сдвигает точку схода вправо, благодаря чему пространство разворачивается в глубину по диагонали, обретая неизвестную до той поры динамику. В картине нет ни одной неподвижной формы: человеческие фигуры движутся в разных направлениях, скульптуры в нишах показаны в сложных ракурсах, сильных движениях. Рассматривая полотно, следуя за их движением, мы как бы измеряем пространство в разных направлениях, оцениваем его объемность и вместимость. У нас полностью исчезает ощущение плоскости холста. И именно растворить и нивелировать эту плоскость, создать иллюзию глубокого, бесконечного пространства стало одной из задач искусства того времени, получившего название барокко. К тому же движение,

царящее в картине, и та энергия, которую излучают формы, дают почувствовать ритм течения жизни, ее развитие во времени.

Вместе с тем это свойственное искусству XVII и XVIII столетий чувство грандиозности и космической беспредельности окружающего мира, его изменчивости и непостоянства совсем иначе преломляется в искусстве французского классицизма.

«Пейзаж с Геркулесом и Какусом» Никола Пуссена (1594—1665) написан на античный сюжет, взятый из «Энеиды» Вергилия, где рассказывается о том, как Геркулес одержал победу над грозным великаном Какусом на Авентинском холме, на склонах которого впоследствии возник Рим. Высокая точка зрения на ландшафт позволяет охватить взглядом огромное пространство природы и оценить ее во всей величавой красоте и многообразии. Зеркальная гладь реки, могучие деревья, громогласящие скалы, бурные облака, уходящие в глубину гряды холмов, тающие в голубоватой дымке горы, — все это вызывает представление о необъятной шире земного пространства, грандиозности мира и величии мироздания. Однако при всем своем многообразии природа у Пуссена обладает ясной обозримостью,



Алессандро
Маньяско
(1667—1749)
«Трапеза
монахинь»
Москва, ГМИИ
им. А.С. Пушкина

ее очертания не растворились в непостижимой бесконечности. Четко выделенный передний план обрамлен выступами скал и деревьев. Наш взгляд постепенно уходит в глубину, следуя от одного плана к другому, как бы измеряя пространство пейзажа, оценивая его протяженность; он скользит по вершинам деревьев, очертаниям скал до тех пор, пока не останавливается на замыкающих горизонт холмах. Природа у Пуссена уже лишена динамики и стихийной, иррациональной жизни, какой ее наделяло искусство барокко. Напротив, ее существование подчинено высшим разумным законам бытия. Все предметы в картине отличаются ясностью и чистотой своих форм, они ритмически перекликаются друг с другом. Художник использует аналогии и повторы форм, чтобы выразить идею гармонической согласованности и единства природы. И если живописцы барокко часто применяли диагональное построение пространства, которое порождало его стремительное развитие в глубину, то Пуссен располагает уходящие в глубину планы (холмы и деревья, образующие кулисы) параллельно плоскости холста. Они отмечают основные этапы пространства, оста-

новки в его движении в глубину. Притом каждый такой план закрепляет плоскость картины, вносит в пейзаж ощущение равновесия и покоя. И этот плавный ритм течения пространства, созданный чередованием планов и одинаковыми интервалами, рождает чувство медленного течения времени, его длительности — времени, непрерывно и равномерно текущего от прошлого к будущему.

Однако во французской живописи последующего столетия появляется совсем иное представление о мире, который находится в процессе постоянного движения и становления.

Картина живописца стиля рококо Никола Ланкре (1690—1743) «Общество на опушке леса» изображает кавалеров и дам, отдыхающих и развлекающихся на лоне природы. В центре кавалер протягивает руки даме, которая отталкивает его, слева — певец наигрывает любовную песенку на гитаре, а справа — молодая особа с любопытством наблюдает за происходящим.

С необычайной тонкостью Ланкре запечатлел мимолетность этой ситуации, мимолетные движения, случайные повороты человеческих фигур, неуловимые

оттенки настроений: галантность и ленивую праздность кавалеров, кокетливую грацию дам, легкую задумчивость, зарождающуюся улыбку. Эти тончайшие нюансы движений, мимолетность душевных состояний рождают ощущение физической неуловимости образов, переходности и случайности запечатленного момента, словно выхваченного из бесконечного потока жизни. Между тем мы видели, как искусство барокко так же создавало ощущение развития жизни во времени, но при этом выбирало кульминационный момент развития, который был предельно насыщенным и разнообразным по темпу и ритму движения. Художников рококо уже не интересует динамическая напряженность процесса жизни. В потоке времени действительность распадается на множество частных, случайных моментов, в его непрерывном развитии трудно уловить постоянный облик окружающего мира. Поэтому пространство в картине рококо, среда, окружающая человека, теряют свою определенность. Ведь пейзаж, который изобразил Ланкре, трудно назвать реальным: скалы, тающие в глубине, серебристый залив, окутанные голубоватой дымкой деревья, — все растворяется в ту-

мане, стало зыбким и расплывчатым, как бы постепенно изменяющимся. И сам мир в картине, в соответствии с эстетическими требованиями эпохи, превратился в иллюзию, в прекрасную поэтическую мечту.

Это обостренное чувство подвижности мира, его временной изменчивости постепенно усиливается в западноевропейской живописи и достигает своей кульминации в искусстве французского импрессионизма.

На полотне Клода Моне (1840—1926) «Скалы в Бель-Иль» изображен морской пейзаж у берегов Нормандии. Все пространство картины занимает изменчивая стихия воды, отражающая свет и переливающаяся разнообразными рефlekсами. Пейзаж написан яркими чистыми красками, быстрыми, подвижными мазками, которые создают впечатление движения воды, вибрации воздуха, текучести атмосферы, вызывая ощущение бесконечного движения, происходящего в природе.

Как известно, импрессионисты, продолжая традиции пленэрного пейзажа, сделали работу на открытом воздухе обязательным условием своего творчества. Наблюдая за жизнью природы, они заметили, что она не имеет своего постоянного вида, ее облик беспрерывно меняется и единственной объективной реальностью является только то, что мы видим в данный момент, при данном освещении и условиях атмосферы. Поэтому, стремясь правдиво и точно передать свои зрительные впечатления, художники приходят к необходимости выделить из бесконечного потока непрерывно меняющихся состояний природы наиболее краткие, едва заметные обычному человеческому глазу, мгновения. И если живописцы рококо, передавая движение времени, изображали переходные, мимолетные положения и состояния, но при этом запечатленный момент воспринимался как мгновенная пауза, остановка, выхваченная из бесконечного потока жизни. То Клод Моне, с необычайной тонкостью фиксируя свои зрительные впечатления, богатство цветовых нюансов, струение воздуха, игру света на поверхности воды и скал, вызывает ощущение непрерывной изменчивости зрительного восприятия. Изображенный момент это уже не едва уловимая пауза, выхваченная из потока жизни, а всего лишь переход из одного состояния в другое, момент становления, перетекания, заключающий в себе и прошлое, и будущее, но который в своей постоянной изменчивости уничтожает настоящее.

Это стремление запечатлеть неуловимую смену атмосферных состояний оказало влияние и на отношение художника



Клод Лоррен (1600—1682). «Изгнание Агари»
Мюнхен, Старая пинакотека



Джованни
Паоло Паннини
(1697—1764)
«Интерьер церкви
Сан Джованни
в Риме»
Москва, ГМИИ
им. А.С. Пушкина



Антуан Ватто (1684—1721). «Общество в парке»
1716—1719. Дрезден, Картинная галерея



Никола Ланкре (1690—1743). «Общество на опушке леса»
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина



Клод Моне (1840—1926). «Скалы в Бель-Иль». 1886
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина

к пространству. В картине Клода Моне нет четкого деления на планы, на три цветовых зоны, с помощью которых мастера классической живописи подчеркивали иллюзию глубины. Пейзаж строится на тончайших градациях красочных тонов: синих, зеленых, фиолетовых цветов. Энергично и выпукло положенные на переднем плане, чуть подальше они становятся текучими, прозрачными. Сливаясь друг с другом, они создают впечатление медленного свободного перетекания пространства, его неуловимых переходов. Воздушная перспектива здесь полностью вытеснила линейную, которая в классической живописи была следствием рационального осмысления окружающего мира, средством геометрической организации пространства и четкого закрепления его границ. В картине художника-импрессиониста пространство стало зыбким и неопределенным, оно утратило свою зрительную законченность и с трудом поддается измерению. Необычная точка зрения, немного сверху, выхватывает случайную часть пейзажа, позволяя его мысленно продолжить за пределы рамы. При этом глубина его как бы затушевывается и подчеркивается не его протяженность, а непрерывная изменчивость. Кроме того, все элементы пейзажа, не только вода, но и скалы, утратив свою объемность и четкость очертаний, превратились в вибрацию света и воздуха, в беспредметную среду.

В этих мгновенных и изменчивых состояниях природы исчезло представление об устойчивых и объективных качествах действительности — ее предметности и пространственности. Отныне постоянство мира было связано не с его пространственным существованием, а с развитием во времени. Поэтому не случайно, что творчество последующего поколения художников, так называемого постимпрессионистического, явилось своеобразной реакцией на импрессионизм, на его сужение временного и пространственного диапазона живописи. И первым на этот путь вступил участник первых выставок импрессионистов Поль Сезанн (1839—1906).

В пейзаже Сезанна «Берега Марны» нас прежде всего поражает ощущение царящего в природе покоя. Неподвижна гладь реки, большими плотными массами вырисовываются купы деревьев, четко выражена линия берега, стена дома — каждый предмет в пейзаже вполне самостоятелен и не растворяется в игре света и воздуха, как это было у импрессионистов.

Сезанна увлекает в природе все то, что имеет объемность, весомость, тяжесть, это — земля, деревья, дома. Все предметы в картине обладают одинаковой плот-



Клод Моне (1840—1926). «Руанский собор вечером». 1882—1894
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина

ностью и кажутся состоящими из одной и той же материи. Художник лепит объемы широкими плотными мазками, положенными по форме, обобщая их и сообщая им пластическую завершенность. При этом он сознательно сближает объемы, чтобы при-

дать им большую устойчивость, утвердить незыблемость и прочность их бытия.

Сама композиция картины построена таким образом, чтобы создалось ощущение устойчивости и покоя. Так, например, если уходящие в глубину диагональные линии

дают почувствовать пространственную протяженность пейзажа, то повторяющиеся горизонтальные линии моста и вершин деревьев успокаивают это начавшееся на переднем плане движение. Между тем ощущение равновесия и покоя вовсе не означало для Сезанна полной статичности и неподвижности природы. Под замкнутой оболочкой ее форм художник пытается уловить таящуюся в ней внутреннюю жизнь. Благодаря раздельным мазкам он создает впечатление вибрации поверхности пейзажа, происходящего в нем движения, как бы непрерывной жизни самой материи.

Подобно Клоду Моне, художник писал свои картины непосредственно на природе и не мог обходиться без нее. Однако он был убежден, что главную роль в восприятии природы играют не зрительные наблюдения, а ее логическое переосмысление. Сезанн любил говорить: «Время и размышления мало-помалу изменяют наше впечатление от виденного и, наконец, к нам приходит понимание». Отсюда все свойства природы, воплощенные в пейзаже, ее предметность и материальность, являются результатом не зрительных впечатлений, а длительного наблюдения, которое ведет к познанию природы, к постижению ее сущности. В результате мир в картине Сезанна, очищенный от всего случайного и преходящего, расширился и продлился в своем временном существовании. Изображенный момент — это уже не краткий миг, выхваченный из бесконечного потока вечно меняющихся состояний, а момент длительный, концентрирующий в себе прошлое, настоящее и будущее.

Вместе с тем это желание Сезанна воплотить в пейзаже вечные, непреходящие ценности природы сближает его искусство с творчеством Пуссена, в ландшафтах которого художника увлекало чувство безмерности окружающего мира, его пространственной протяженности и вместимости. Как и Пуссен, художник строит пространство последовательным расположением планов, рождающих движение в глубину. В то же время Сезанн отказывается от использования математической перспективы и создает ощущение глубины посредством необычайно сложных цветовых модуляций, основываясь на том наблюдении, что теплые тона имеют свойство выступать, а холодные отступать. Однако, строя пространство и располагая предметы друг за другом, он пишет дальние планы с такой же отчетливостью, как и предметы, расположенные вблизи. Возникает впечатление, что отдаленные планы, становясь более осязательными, постоянно приближаются, отчего пространство обретает напряженную динамику и подвижность.



Анри Матисс (1869—1954). «Красные рыбы»
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина

И если в классической живописи пространственное бытие природы обладало независимым от времени существованием, то у Сезанна оно впервые сливается с его движением и, несмотря на свою кажущуюся застылость и неизменность, никогда не останавливается в своем развитии.

Последующие поколения художников, развивая основные принципы его искусства, также стремятся в статичном и неподвижном изображении дать представление о внутреннем развитии жизни во времени. Одним из таких живописцев был Анри Матисс (1869—1954).

В натюрморте «Красные рыбы» Матисс изобразил уголок своей мастерской, где на круглом садовом столике стоит стеклянный аквариум, в котором плавают ярко-красные рыбы. Художник представил все предметы в резко наклонной перспективе, так что, расплываясь по плоскости холста, они как бы сжимают пространство картины, акцентируя ее декоративную выразительность. Отступая от зрительной достоверности изображения, отказываясь от применения линейной и воздушной перспективы, лишая предметы объемности, Матисс стремится максимально выявить декоративные возможности живописи, поскольку основная цель его искусства состоит не в том, чтобы копировать натуру, а в том, чтобы интерпретировать ее и, следуя специфическим законам живописи, обогатить мир новыми художественными ценностями. Очерчивая предметы выразительными контурами, художник как бы проецирует объемы на двухмерную поверхность холста, подчиняя трехмерность реального мира чисто живописному единству полотна, подчеркивая тем самым независимость его пространственного существования.

В то же время как бы ни была плоскостна картина Матисса, она никогда не превращается в «разноцветный ковер». Художник умеет очень тонкими отношениями цветовых пятен, выразительными линиями силуэтов вызвать ощущение пространственности изображения и дать почувствовать блестящую выпуклость стеклянного аквариума, плотность и тяжесть воды, рыхлость и воздушность зеленого дна. Вместе с тем, утверждая самостоятельную ценность картинного мира, Матисс стремится преодолеть статичный характер живописи и в неподвижных предметах дать ощущение не только ритма течения времени, но и его длительности. Рыбки в аквариуме движутся в разных направлениях, наш взгляд постоянно переходит от одной к другой, отчего возникает впечатление их непрестанно снующего движения. Это впечатление еще больше усиливается благодаря тому, что Матисс изобразил их дважды — в воде и в отражении на поверхности. Художника увлекает этот ритм движения рыбок по кругу, и он строит композицию таким образом, что все в картине подчиняется круговому движению. Несколько раз круг повторяется в самом аквариуме, круглый стол, ножки которого соединяются кругом, кругу вторят зеленые растения, узоры на стене, спинка плетеного кресла. Рассматривая картину, мы невольно включаемся в это плавное движение, которое то растекается, то снова стягивается к центру,

и его спокойный, будто «плывущий» ритм, мягкая гармония красок располагают нас к длительному созерцанию.

И если Сезанн стремился воплотить в пейзаже ощущение развития жизни, объективно присущее самой природе, то ритм течения времени в картине Матисса всегда определяется особенностью его восприятия каждого отдельного мотива, которое через ритмическую организацию полотна передается зрителю, вызывая у него те или иные ассоциации.

Итак, рассмотрев произведения художников разных эпох и стилей, мы смогли убедиться, как менялось отношение к пространству и времени на протяжении столетий и какое разнообразное воплощение оно получило в изобразительном искусстве. Вместе с тем мы пытались не столько проследить последовательную эволюцию этих представлений, сколько наметить основные тенденции в их развитии и уяснить причины выбора того или иного живописного решения, которое зависело как от мировосприятия эпохи в целом, так и особенностей художественного мышления каждого отдельного живописца. В то же время, при всем разнообразии средств и подходов, можно выделить две основные тенденции. Первая из них заключалась в отказе от жизненной достоверности создаваемых образов, в желании использовать специфические качества живописи, сохранить двухмерность и статичность изображения. По этому пути, при всей противоположности целей, шло, с одной стороны, искусство средних веков с его символическим представлением о пространстве-времени, а с другой — живопись начала XX века с ее желанием переосмыслить мир и подчинить изобразительные средства живописи их самостоятельной формальной выразительности.

Другой же подход заключался в стремлении преодолеть противоречие между трехмерностью реального мира и плоскостностью изображения, воспроизвести мир во всей его зримой наглядности, наполнить образы движением, ощущением напряженной пульсации жизни. Это наблюдалось в тех случаях, когда целью живописи становится передача материально-чувственных явлений действительности, динамики жизни и человеческих эмоций, которые нашли выражение в искусстве барокко, рококо и второй половины XIX столетия.



Анри Матисс. «Красная комната»
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



Поль Сезанн (1839—1906). «Берега Марны». 1894
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина



Л.В. ЯКОВЛЕВА: Я прожила интересную жизнь, как хотела. —

Спб: Петрополь, 2010. — 312 с. с ил.

Важнейшим событием для Санкт-Петербургского Союза художников в 2010 году стал выход в свет и представление книги, посвященной Ларисе Яковлевой. «У нее был какой-то безошибочный нюх на таланты, и она всеми способами пыталась помочь раскрыться этому таланту», — эти слова, принадлежащие выдающимся живописцам Сергею и Алексею Ткачевым, отражают одну из сторон многогранной деятельности заслуженного работника культуры России Ларисы Владимировны Яковлевой (1933–2009) — талантливого искусствоведа, музейного работника, исследователя творчества многих художников, для которых она была, говоря словами Пушкина, настоящим другом и советником. Подобных признаний в книге много, и все они принадлежат замечательным мастерам российского искусства.

К сожалению, сейчас почти не пишут об искусствоведах — наших современниках, об их работе, о том единстве устремлений, которое роднит их деятельность с творчеством художников. А уж об издании отдельных книг и говорить не приходится, они появляются крайне редко. Не случайно выход в свет книги «Я прожила интересную жизнь, как хотела» стал подлинным событием в современной культурной жизни и привлек к себе пристальное внимание.

Предисловие, написанное близким другом семьи Яковлевых искусствоведом Юрием Витальевичем Мудровым, настраивает читателя на определенный эмоциональный лад в восприятии содержания книги. Обширное творческое наследие Ларисы Владимировны, «рассыпанное» по страницам журналов и газет прежних лет, сегодня труднодоступно для читателей. Горячо поддержав идею издания и одобрив предложенную мужем Л.В. Яковлевой народным художником России А.А. Яковлевым концепцию и построение книги, ее составитель и редактор Юрий Витальевич Мудров с исключительным вниманием и тактом отобрал из обширного материала и семейного архива Яковлевых все наиболее интересные и значимые из них. Широкий информационный охват делает эти публикации актуальными и для сегодняшнего читателя, в первую очередь — для специалистов-исследователей.

Основная часть книги — статьи Ларисы Владимировны, написанные и опубликованные в разные годы, позволяющие читателю понять круг интересов автора, в полной мере оценить высокое профессиональное мастерство в освещении различных явлений и фактов современной отечественной культуры. Это — основные тенденции развития разных видов и жанров советского искусства, и традиционные зональные выставки, искусство национальных республик, искусство которых получило известность и признание, или только переживало свое становление...

Умение найти, увидеть актуальное и перспективное, эстетически состоятельное в многообразии направлений, тенденций, имен, представляющих «поколение молодых», — непростая задача, требующая особой чуткости, способности сопоставлять и соизмерять настоящее и прошлое, уже обретенное художником и только намечающееся в его творчестве. Статьи, посвященные работам Е.Е. Моисеенко, А.Г. Еремина, П.Т. Фомина, Б.И. Шаманова и других мастеров разных направлений, привлекают умением показать художника и его значение в широком культурном контексте. Опубликованная в книге рукопись монографии, посвященной творчеству В.Ф. Стожа-

рова, а также изданный в середине 1970-х аналитический обзор «Советское изобразительное искусство на современном этапе», так же, как и многочисленные газетные и журнальные статьи, отражают интерес автора к нравственной составляющей творчества. Ее работы выказывают дар пытливого исследователя, они не засорены наукообразными терминами, часто ничего не значащими, но столь модными ныне. И главное здесь — чувство жанра публикации, ясность цели и ясность изложения.



А. Яковлев. Искусствовед, Л.В. Яковлева. 1976

Особый колорит изданию придают те открытые, искренние чувства, которыми отмечено каждое взволнованное, проникновенное слово о Ларисе Владимировне. В этом проявилась особая чистота духовных и душевных связей, которые объединяли людей творчества в их отношении к профессии и друг к другу. Именно в такой среде прошла вся жизнь Л.Яковлевой — в Москве, где она работала в Худфонде, в Союзе художников РСФСР, где в журнале «Художник» были опубликованы ее первые искусствоведческие статьи, а затем — в Ленинграде (Санкт-Петербурге), где с Русским музеем до последних дней была связана ее судьба. С ее активным участием готовились аналитические материалы о развитии искусства в разных районах страны, конференции о зональных и республиканских выставках. Блок написанных в этот период статей, включенных в книгу, дает яркую и многогранную картину художественной жизни страны нескольких недавних десятилетий.

Лариса Владимировна подготовила экспозицию персональной выставки произведений Е.Е. Моисеенко, проходившей в Русском музее в 1982 году и показанной затем в Москве, в Центральном доме художников. Экспозиционное решение данной выставки было признано эталонным. О своей работе над созданием экспозиции этой и других выставок Лариса Яковлева подробно рассказала в отдельном очерке, впервые опубликованном в этой книге. Следует отметить, что еще в 1960-е годы, работая в Москве, она являлась неперенным участником выставочных комитетов. В Ленинграде Лариса Яковлева сконцентрировала свои творческие усилия на работе с центральными регионами России. Важнейший этап ее деятельности связан с Государственным Русским музеем, где она начинала работать методистом по советскому искусству, а затем старшим научным сотрудником в отделах исследований современного советского искусства и художественной критики, советской живописи и в отделе художественных музеев России. Имея полное представление о творческих коллективах страны, она принимала весомое участие в организации и проведении многочисленных семинаров, стажировок, конференций сотрудников музеев. «Благодарная память сотен музейных работников хранит замечательные профессиональные качества Л.В. Яковлевой, — глубинную познаний, профессиональную опытность, ненавязчивость организационного таланта, душевную теплоту, открытость, не утрачиваемое ни при каких обстоятельствах желание помочь коллегам», — отмечает в книге директор Государственного Русского музея, академик РАХ В.А. Гусев, раскрывая роль ее подвижнического труда. Кстати, именно В.А. Гусев на презентации книги предложил представить это издание и его редактора-составителя к награждению медалью Российской академии художеств. Его поддержали академики РАХ живописец Т.Г. Назаренко и скульптор А.С. Чаркин.

Книга включает наряду с авторскими публикациями и воспоминаниями документальные фотографии, а также репродукции произведений из домашнего собрания

Ларисы и Андрея Яковлевых. Эти авторские работы, подаренные художниками — их друзьями и знакомыми, позволяют ощутить атмосферу времени, когда процесс разветвления отечественного искусства был особенно динамичным, интенсивным, требующим от зрителя переосмысления привычных представлений о пластическом языке и образных возможностях изобразительного искусства.

В завершение хотелось бы привести слова серьезного исследователя Юрия Витальевича Мудрова, столь много сделавшего для того, чтобы книга увидела свет: «Лариса Яковлева смотрела на труд живописца, графика, скульптора — творца и труженика — ясно, профессионально честно и с большой симпатией, если не сказать с любовью. А, пожалуй, твердо можно сказать — с Любовью! Мастера искусства и начинающие художники отвечали ей взаимностью!» Ю.В. Мудрову вторит народный художник России Ю.Д. Гришко: «Лариса была светлой личностью, необыкновенно теплым человеком и очень нужным. Она ушла, оставив после себя свет».

Этот свет излучает и книга, посвященная ее памяти.

А. ДМИТRENKO,
Р. БАХТИЯРОВ



АЛЬБОМ. КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ. «ПОБЕДА. СТИЛЬ ЭПОХИ».

/ Сост. и научный ред. Т.А. Астраханцева. — М.: Издательство ArsisBooks. 2010. — 176 с., 267 ил.

Стиль «Победа» — эпоха великой страны

Альбом-каталог «Победа. Стиль эпохи» был создан на основе материалов одноименной художественной выставки, посвященной 65-летию Великой Победы, юбилей которой широко отмечается в этом году в России. Выставочный проект был осуществлён с 7 мая по 15 сентября 2010 г. Центральным музеем Великой Отечественной войны на Поклонной горе совместно с Постоянным комитетом Союзного государства России и Белоруссии. В её экспозицию было привлечено около тысячи экспонатов из более 20 ведущих музеев обеих стран.

Отметим, что такого масштабного и яркого ретроспективного выставочного проекта, в котором было бы столь рельефно и широко представлено послевоенное искусство как уникальный феномен национальной культуры, ещё не было реализовано.

Автором научной концепции и куратором выставки стала ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств Татьяна Леонидовна Астраханцева — широко известный специалист в области изучения керамики и скульптуры. Она пристально исследует процессы, проходившие в послевоенной художественной жизни России, предлагая свою концепцию этого периода, определяемого ею как стиль «Победа» — «апофеоз самобытного «сталинского ампира».

Потому совершенно закономерно, что в обширной вступительной статье к альбому автор обосновывает свою мысль, подтверждая ее рядом художественных примеров. «После 9 мая 1945 г., — по словам автора, — на короткий отрезок времени была создана особая художественная ситуация, когда сложились воедино условия, определяющие появление полноценного, т.е. со всеми историческими атрибутами, исторического стиля». Приводя слова И.В. Жолтовского о том, что «стиль становится большим, если обнажает свою политическую природу», Т. Астраханцева справедливо указывает на Великую Победу как на «побудительную причину» и «сверхидею», способствующую возникновению нового стиля,

как нельзя лучше отразившего послевоенную реальность, «реальность скорее ментальную, а не фактическую».

Определяя основную концепцию своего взгляда на выставочное пространство, автор говорит о задачах создания в нём не «приторного «позитива и псевдо героической экзальтации» или «констатации жутких картин смертей и разрушений». Это должен был стать «своего рода реконструкционный позитивный ретро-футуризм, а не рефлексия о канувших в Лету ужасах». В этом видится принципиальное отличие данной экспозиции от предыдущих выставок – «тема трагедий, страданий, как бы отступает в тень, но не исчезает, звучит сдержанно».

Идея реабилитации этого стиля, незаслуженно маргинализированного некогда искусства 1940-х – середины 1950-х гг., проходит как через всю экспозицию, так и выявляется в тексте альбома. Исторические условия сейчас для этого как никогда благоприятны: «Россия вновь готова к открытию Большого стиля», – отмечает автор.

Говоря о стиле «Победа», автору удаётся описать тот эмоциональный фон, на котором разворачивалась энергия этого коллективного жизнеутверждающего искусства, это отражение «симфонического звучания счастья».

Приводя множество примеров из искусства того времени, акцентируя внимание на новом круге образов и тем, автор выявляет основные аспекты новой стилиевой манеры, характеризует ее стилистику.

Триумфальные композиции, темы войны и победы, прославление подвига простого солдата, восстановление мирной жизни, апелляция к богатейшему культурному наследию Руси, сочетание народного и классического, массового и элитарного – все эти и многие другие черты Большого стиля, благодаря авторской концепции выявляются и структурируются, закрепляются в нашем сознании и становятся зримым и осязаемым выражением той культуры, с которой, по мнению Т.Астраханцевой, необходимо говорить «на её собственном языке».

Альбомная часть достаточно полно отражает экспозицию выставки, что делает её поистине неоценимым кладом предметного материала

(зачастую впервые вводимого в научный оборот) для исследователей. Благодаря специализации автора, в книге практически впервые так много места уделено памятникам декоративно-прикладного и народного искусства, декоративному убранству московского метро. Каталог с полными атрибуциями предметов, вплоть до указания инвентарных номеров в музеях, достойно завершает этот сложный и многогранный, но такой важный для отечественной теории и истории искусства проект.

А. ГРЕКОВ



ТУЛЬСКИЕ ХУДОЖНИКИ.

/ Автор и составитель М.Н.Кузина, автор вст. ст. Л.Г.Сушко, авторы каталога Г.Д.Ересько, А.М.Есипова. – Тула: Агентство печати литературы «АПЛИТ», 2010. – 368 с. с ил.

Уникальный памятник художественной жизни региона

Вышел из печати замечательный альбом-каталог «Тульские художники», идея создания которого и воплощение её в жизнь принадлежат директору Тульского музея изобразительных искусств Марине Николаевне Кузиной (при содействии сотрудников музея).

Внушительный фолиант, снабжённый всеми атрибутами солидного издания (мелованная бумага, коленкорный переплет, суперобложка), сделан по правилам энциклопедического издания и посвящён 70-летию со дня основания Тульского отделения Союза художников России.

В издании прослежена история тульской художественной жизни с 1920-х гг. и по настоящее время, логично и последовательно раскрыт творческий потенциал тульских художников, чье творчество стало заметным явлением в истории российского искусства.

В альбоме представлено более полутысячи произведений изобразительного искусства, большинство которых входят в собрание Тульского музея изобразительных искусств. Изобразительный ряд органично дополнен произведениями из мастерских художников.

Вступительная статья М.Н.Кузиной отличается полнотой и энциклопедичностью, на многие годы вперед исчерпывающей тему. В ней автор не только структурирует материал, но и стремится донести до читателя биение художественной жизни творческого сообщества.

Снабженная документальными фотографиями, эта статья становится живым свидетельством искусствоведа об искусстве своего региона, о художниках, со многими из которых автор был лично знаком. Являясь сама активным членом этого художественного сообщества, М.Н.Кузина рассматривает материал как бы изнутри, анализируя процессы, происходившие в искусстве художников Тулы, не со стороны, а как равноправный их соучастник.

Каталог произведений региональных мастеров изобразительного искусства, хранящихся в собрании Тульского музея изобразительных искусств, помещенный в конце издания, следом за вступительной статьей и альбомом иллюстраций, становится не только его важным дополнением, частью научного аппарата, но и важным материалом для исследователей, вводя в научный оборот бесценные, но малоизвестные памятники.

Последняя страница тома выполнена в стиле «доски почета» (в чем нет ничего зазорного, так все эти люди достойны самого глубокого уважения и величания). 76 фото-портретов художников: от маститых живописцев до филимоновских игрушечниц – завершают это фундаментальное издание, превращая его само в уникальный памятник художественной жизни региона.

А. ГРЕКОВ



Татьяна Михайловна Соколова

В августе 2010 г. после тяжелой и продолжительной болезни на 80-м году жизни скончалась Т.М.Соколова (родилась 30 декабря 1930 г. в Москве), известный российский скульптор, заслуженный художник Российской Федерации, действительный член Российской академии художеств.

В 1953 г. она с отличием закончила Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское) и активно вошла в художественную жизнь страны, сразу заявив о себе как о мастере, способном переосмыслить привычные пластические решения, утвердить своё творческое видение.

Художник-новатор, она ввела в скульптуру новые технологии, соединяя различные материалы. Обладая цельностью и острым современным видением, собственным пластическим почерком и универсальностью, высокой культурой форм, она работала в бронзе, дереве, керамике.

Классикой искусства скульптуры стали её произведения: «Материнство», «Амазонка», «Поэт Н. Рубцов», «Ф.М. Достоевский», «Скульптор А. Пологова», «Подросток». Она создавала мемориалы, посвященные павшим в Великой Отечественной войне, монументально-декоративную пластику, многочисленные станковые композиции, скульптуру малых форм. Она участвовала в воссоздании скульптурного убранства храма Христа Спасителя в Москве.

Работы широко представлены в собраниях многих музеев России, в том числе в ГТГ, ГРМ, зарубежных коллекциях.

Соколова пользовалась заслуженным авторитетом в профессиональной среде и неоднократно избиралась в Правление Московского союза художников и Союза художников СССР.

Секретариат СХР



Александр Ильич Морозов

5 августа 2010 г. ушел из жизни Александр Ильич Морозов (род. 24 ноября 1941 г.), доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, действительный член Российской академии художеств, профессор.

Он оставил яркий след во многих областях искусствоведения: истории искусства, музееведении, художественной критике, педагогической деятельности.

А.И. Морозов – автор целого ряда фундаментальных книг, глубоко и оригинально анализирующих сложные явления истории отечественной художественной культуры, а также серии монографий о мастерах российской живописи: «Поколения молодых. Живопись советских художников 1960–1980-х годов» (1989), «Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х гг.» (1995), «Неизвестный Кончаловский» (2002), «Соц-реализм и реализм» (2007).

Он был талантливым педагогом, многие годы руководил кафедрой истории русского искусства исторического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Александр Ильич был заметной фигурой в организации современной художественной и искусствоведческой жизни Москвы и России. На многочисленных конференциях, круглых столах, обсуждениях он выступал с острыми, полемическими, яркими докладами по сложным и спорным проблемам сегодняшнего дня.

По его инициативе был создан международный российский творческий союз историков искусства и художественных критиков стран СНГ (АИС).

А.И. Морозов выступил и как куратор целого ряда оригинальных выставок современных мастеров, один из организаторов экспозиции Государственной Третьяковской галереи, где ряд лет проработал на посту научного руководителя музея.

Секретариат СХР



Людмила Павловна Азарова

8 марта 2010 г. на 91-м году жизни скончалась Л.П. Азарова (родилась 24.10. 1919 г. в Боровске Калужской области) – российский художник-керамист, художник производственного объединения «Гжель», народный художник СССР (1991), участница Великой Отечественной войны. Основанная на традиции гжельской керамики, её лаконичная по форме мелкая пластика («водоноски», «чаепития», «катания»), декоративные сосуды с богатой оттенками синей росписью по белому фону завоевали любовь и симпатии зрителей и коллекционеров.

В 1954 г. Л.П. Азарова закончила отделение скульптуры Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское). С 1954 г. она – художник гжельской артели «Художественная керамика», а с 1960 г. по 1972 г. – главный художник завода «Художественная керамика», с 1972 г. – художник объединения «Гжель».

Л.П. Азарова – участник Великой Отечественной войны, ветеран труда, член Союза художников России. В 1970 г. ей было присвоено почетное звание «Заслуженный художник РСФСР», в 1978 г. – присуждена Государственная премия РСФСР им. И.Е. Репина, в 1981 г. – присвоено почетное звание «Народный художник РСФСР». В 1991 г. Л.П. Азарова стала народным художником СССР – первой и ... последней из керамистов бывшего СССР она удостоилась столь высокого звания.

Дарование Л.П. Азаровой заключалось в неиссякаемой творческой энергии, богатой фантазии, трудолюбии. С большой любовью изучала она традиции Гжели, русское прикладное искусство, возрождала традиции фарфорового и фаянсового русского искусства, внося новую образность, свое новое понимание материала, формы и живописи. Для её произведений характерны обоб-

щённая пластика, сочетание утилитарной функции с художественной.

Уникальные изделия Л.П. Азаровой многие годы определяли «лицо» Гжели, являлись главным стимулом в творческой деятельности мастеров промысла. Возрождению искусства, новизна которого сохраняла бы местные традиции, Л.П. Азарова посвятила всю свою жизнь.

А. Греков



Харис Абдрахманович Якупов

17 февраля 2010 г. в Казани скончался известный российский живописец народный художник СССР, лауреат Сталинской премии третьей степени (1951) Х.А. Якупов (тат. Харис Габдрахман улы Якупов; род. 23 декабря 1919 г. в Казани). В 1940 г. он закончил Казанское художественное училище, а в 1941 г. ушёл на фронт Великой Отечественной войны. После демобилизации с 1946 г. он — в Союзе художников СССР и Худфонде ТАССР.

В 1948—1952 гг. он преподавал в Казанском художественном училище. В 1951—1975 гг. был председателем правления Союза художников Татарской АССР, а с 1976 по 2007 годы руководил творческой мастерской Российской академии художеств в Казани.

Он — автор исторических и жанровых картин, портретов, пейзажей («Пролог», 1970; «Челнинские красавицы», 1975), участник всероссийских, зональных, республиканских и персональных выставок.

Действительный член Российской академии художеств (1997), народный художник СССР, народный художник России, народный художник Татарстана, заслуженный деятель искусств Республики Татарстан — Х. Якупов многие годы определял художественное лицо своей республики. В 1951 г. ему была присуждена Сталинская премия третьей степени за картину «Подписание декрета об образовании Татарской АССР» (совместно с Л.А. Фаттаховым),

в 1958 г. — Республиканская премия Татарской АССР им. Г.Тукая, а в 1976 г. — Государственная премия РСФСР им. И.Е. Репина, Он — кавалер орденов Ленина, Отечественной войны II степени, Красной Звезды, «Знак Почёта», «За заслуги перед Отечеством» IV степени.

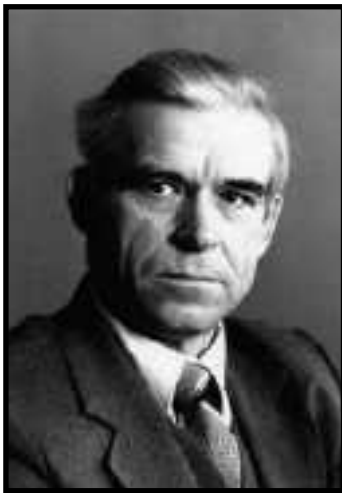
За свою долгую творческую карьеру Х. Якупов создал более 300 работ, среди которых 20 крупных полотен и более 200 зарисовок. Значительные и самые ценные работы художник передал в дар столице Татарстана.

Ряд произведений Х. Якупова находится в Государственной Третьяковской галерее, Музее восточных культур России. Его работы побывали на выставках в Финляндии, Китае, США, Корее, Франции, Болгарии, Германии, Польше и других.

Персональная галерея художника представляет разные грани его творческого наследия. В ней представлены 15 больших живописных работ, которые в разное время принимали участие в крупнейших всесоюзных и международных выставках. Здесь можно увидеть и фронтовые зарисовки, которые сделаны художником во время войны.

В своем многогранном творчестве художник создал эпическую художественную летопись Татарстана XX века. Как педагог он дал путевку в жизнь многим ведущим мастерам изобразительного искусства республики.

А. Греков



Алексей Дмитриевич Кочупалов

Палехское отделение ВТОО «Союз художников России» и все художники Палеха понесли невосполнимую утрату. 1 декабря на 71-м году жизни скончался народный художник России, почётный гражданин Палеха Алексей Дмитриевич Кочупалов. Его творчество заслуживает самого высокого звания — признания

и любви народа. Алексей Дмитриевич один из ведущих мастеров современного палехского искусства, был ярким художником, интеллигентным и благородным человеком, имевшим многогранный талант.

Все произведения Алексея Дмитриевича отличаются высокой художественной мыслью, культурой, музыкальностью. Его руки — словно оркестр, виртуозно извлекающий тончайшие нюансы, которыми наполнены его прекрасные художественные образы. Хочется привести его слова: «Поиск и формирование идеи произведения — результат длительных напряженных раздумий о времени, о происходящих событиях, о судьбе России, о духовно-нравственном состоянии общества, о вере и безверии, о добре и зле, о предназначении художника-творца». Его творческие изыскания являются предметом глубокого изучения палехскими художниками, так как в них явно прослеживаются новые открытия, которые должны послужить достойному продолжению развития палехского искусства. Для подавляющего большинства художников Палеха творчество Алексея Дмитриевича и его наставления являются непререкаемыми.

В 1961 г. Алексей Дмитриевич с отличием закончил Палехское художественное училище и поступил на работу в Палехские художественно-производственные мастерские. На протяжении многих лет он был членом их художественного совета, а затем его председателем, работал главным художником. Алексей Дмитриевич с готовностью передавал свой опыт и возвышенное отношение к своей профессии молодым мастерам.

С 1969 г. — он член Союза художников СССР, в 1978—1986 гг. — председателем правления Палехской организации Союза художников, член правления СХ России. В 1970-е гг. ему была присуждена премия Ленинского комсомола.

В 1974 г. Алексею Дмитриевичу было присвоено звание заслуженного художника РСФСР, а в 1985 г. — народного художника РСФСР. В 1990 гг. он дважды избирался депутатом Палехского районного совета, с 2002 г. — почётный гражданин Палеха.

В 2007 г. имя А.Д. Кочупалова было занесено в юбилейный выпуск ежегодной общероссийской энциклопедии «Лучшие люди России».

За годы работы им были созданы сотни произведений лаковой миниатюры, проиллюстрированы многие книги, выпущены открытки, созданы большие монументальные композиции. Его работы хранятся

в музейных собраниях, отечественных и зарубежных частных коллекциях.

Творчество А.Д. Кочупалова всегда будет служить убедительным доказательством того, что искусство Палеха — авторское, профессиональное и высокоинтеллигентное. О высочайшем мастерстве художника говорят и его произведения, представленные в экспозициях двух персональных выставок, прошедших летом 2010 г. в Ивановском областном художественном музее и в Государственном музее палехского искусства.

Алексей Дмитриевич глубоко переживал разрушение Палехских художественно-производственных мастерских и «наплевательское» отношение к палехскому искусству со стороны нынешней государственной власти. Он не боялся об этом высказываться, считая это своим долгом. Без Алексея Дмитриевича Палех воспринимается каким-то осиротевшим, утратившим что-то весомое, значительное.

В. Макашов



Михаил Андреевич Савицкий

8 ноября 2010 г. скончался Михаил Андреевич Савицкий (род. 18 февраля 1922 г.) — выдающийся советский, белорусский живописец, народный художник СССР и БССР, действительный член Российской академии художеств, Национальной академии наук Беларуси, лауреат Государственной премии СССР (1973), первый, кто был награждён орденом Франциска Скорины. Указом Президента Белоруссии № 135 от 1 марта 2006 года Михаилу Савицкому было присвоено звание «Герой Беларуси».

Юность Савицкого совпала с годами Великой Отечественной войны. В возрасте двадцати лет он участвовал в боях за Севастополь. Почти в самом начале войны Савицкий оказался в концлагерях Дюссельдорфа, Бухенвальда и Дахау, где активно боролся в рядах Сопротивления.

Савицкий избежал смерти в лагерях — был освобождён из лагеря союзниками.

После войны учился в Минском художественном училище, затем в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова, который он окончил в 1957 году.

Жил и работал в Минске. Был руководителем государственного учреждения культуры «Творческие академические мастерские живописи, графики и скульптуры».

Жизнь и творчество Савицкого — одно из самых характерных явлений в искусстве и истории нашего времени. Осмыслив это взаимопроникновение жизни и творчества, можно осознать значение и место этого художника в живописи XX века.

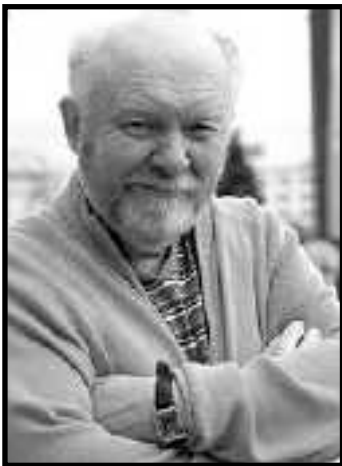
Основополагающей чертой творчества Савицкого, основой его мировоззрения является восприятие искусства как части бытия, неотделимого от него. Долг художника он воспринимал как обязанность говорить о мире на своём языке, зная, что говорить о нём. Весь «суровый стиль» 1960—1980-х годов не может быть осмыслен без анализа творчества этого мастера, имя которого среди его поколения художников: Виктора Попкова, братьев Смолиных, Гелия Коржева, Таира Салахова, Виктора Иванова, Павла Никонова, Николая Андропова, Дмитрия Жилинского.

Традиции русской живописи, исторической картины нашли в его искусстве своеобразное продолжение. Сочетание гражданственных, общественно значимых тем и смелого поиска приводило к неожиданным результатам.

Савицкий — автор более чем 200 тематических картин. Его творчество — развитие традиций тематической картины, основных тенденций русской живописи. Высшим воплощением его творчества стали ранние работы, посвящённые Великой Отечественной войне, — «Партизаны», «Убийство семьи партизана», «Поле», «Плач о павших героях», «Беженцы», «Партизанская Мадонна», «Казнь», «Клятва», «Партизаны. Блокада», «Витебские ворота», «Ветераны», цикл картин «Цифры на сердце», посвященный трагедии концентрационных лагерей, и цикл работ «Черная боль» о трагедии Чернобыля. Немаловажное место в творчестве художника занимает христианская тематика: последние годы автор работал над циклом «Заповеди блаженства» и историческими картинами, посвященными земной жизни Христа.

Работы Савицкого находятся в собраниях ГТГ, Национального художественного музея Республики Беларусь, Национальной художественной галереи в Софии, а также во многих других коллекциях.

Секретариат СХР



Михаил Георгиевич Абакумов

19 июля 2010 г. ушёл из жизни живописец, народный художник России член-корреспондент РАХ Михаил Георгиевич Абакумов (род. 25 февраля 1948 г., Коломна Московской обл.). С 1964 г. он учился в Московском художественно-промышленном училище им. М.И. Калинина, а с 1971 по 1977 гг. на художественном факультете Всесоюзного государственного института кинематографии (мастерская профессора И.А. Шпинеля).

Прекрасное образование, давшее Михаилу Абакумову профессиональную свободу, он получил в середине 1980-х годов в творческих мастерских АХ СССР под руководством академиков А.П. и С.П. Ткачевых и А.М. Грицай.

В искусстве Михаил Абакумов был последовательным сторонником традиций русской реалистической школы. Его полотна несут в себе чувство сопричастности автора всему тому, что органично входит в сферу его внимания и интересов.

Пейзажи, натюрморты, портреты, выполненные М.Абакумовым, свидетельствуют о широте и многообразии творческого кругозора и блестящем мастерстве художника.

Творчество народного художника России Михаила Георгиевича Абакумова не оставляет равнодушным как специалистов и знатоков современной живописи, так и просто зрителя. Секрет его обаяния довольно прост: высокое мастерство живописца.

В 2002 г. он стал лауреатом премии имени В.К. Бялыницкого-Бирули. С 2003 г. — почётный гражданин г. Коломны. Его полотна находятся в Государственной Третьяковской галерее, в Московском музее современного искусства, во многих региональных музеях, а также в частных коллекциях в России и за рубежом.

Секретариат СХР



Валерий Полотнов: Преобразование пейзажа. Альбом. / Сост. А.В.Цыплаков, авторы вст. ст. Л.В.Цыплакова и А.В.Цыплаков. // Галерея АРТ ПРИМА. – М.: М. Сканрус, 2009. – 144 с. с ил.

Валерий Полотнов — один из ведущих художников-живописцев России. Секретарь Союза художников России, он широко известен не только своими тонкими лиричными пейзажами, но и организационной общественной деятельностью, помогающей российским художникам по-прежнему ощущать свою необходимость для культуры Отечества и важность той миссии, которую они выполняют на Земле.

Альбом «Преобразование пейзажа» — яркое и самобытное издание, посвящённое его творчеству, в котором воедино слиты дружеские слова коллег — художников и искусствоведов: С.Гавриляченко, А.Муратова, Л. и А.Цыплаковых с изобразительным строем замечательных произведений автора.



Великая Отечественная война в произведениях российских художников. – М.: издательство «Пранат», 2010.

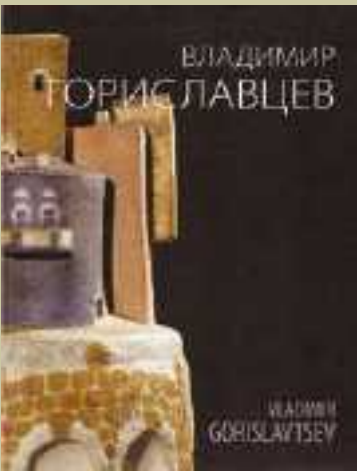
Альбом, изданный Союзом художников России, посвящается всем, кто воевал

на фронтах Великой Отечественной войны и тем, кто своими трудовыми подвигами в тылу приближал победу над фашизмом. Это издание осуществлено при поддержке Министерства культуры РФ в рамках государственной программы «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2006-2010 годы». Проекту был присуждён грант Президента РФ для поддержки творческих союзов общенационального значения в области культуры и искусства.

Вступительное слово к изданию было написано А.Н.Ефимовым, маршалом авиации, заместителем председателя Российского оргкомитета «Победа», председателем Общероссийской общественной организации ветеранов войны и военной службы, дважды Героем Советского Союза, участником Парада Победы.

Также в издании помещены: «Слово солдата» народного художника России С.П.Ткачёва, вступительные статьи президента Российской академии художеств З.К.Церетели и председателя Союза художников России А.Н.Ковальчука.

Руководителем проекта выступил секретарь ВТОО «СХР» К.Б.Кузьминых, а консультантами секретари СХР: Н.И.Боровской, В.П.Сысоев, В.Н.Телин, Г.И.Правоторов, С.М.Харламов и А.Б.Якушин. Автор-составитель альбома и автор статьи «Вечная тема искусства» — Т.И.Бойцова.



Владимир Гориславцев: Керамика. – СПб: Санкт-Петербург Оркестр, 2010. – 190 с. с ил.

Альбом посвящён творчеству известного российского художника-керамиста из Санкт-Петербурга, заслуженного художника России, действительного члена Российской академии художеств, произведения которого являются украшением многих престижных выставок и входят в собрания ведущих музеев страны. Его

с полным правом можно назвать певцом Петербурга, настолько большое место в его творчестве занимает тема родного города. «Теперь у нас есть Петербург В.Гориславцева — в керамике», — написал в одной из статей в этом альбоме друг и коллега мастера М.Копылков. И действительно, изобразительный ряд альбома является подтверждением этого высказывания. Многочисленные блюда, пласти, арт-объекты, сервизы художника отражают особенный собственный взгляд художника на любимый город. Выполненный на хорошем полиграфическом уровне альбом снабжён статьями Л.Крамаренко, М.Копылкова, М.Изотовой, В.Васильковского.



Волга молодая: Межрегиональная выставка произведений молодых художников / Альбом-каталог // Составитель и автор вступ. ст. Е.В.Голышенкова. – Саранск, 2010. – 224 с. с ил.

Изданный тиражом 300 экземпляров каталог яркой межрегиональной выставки, проходившей в Саранске в сентябре 2010 г., стал достаточно заметной публикацией, посвящённой творчеству молодых художников Поволжья. Ему предпосланы официальные поздравления министра культуры РФ А.А.Авдеева, главы Республики Мордовия Н.И.Меркушкина, заместителя Председателя Правительства Республики Мордовия, министра культуры РМ П.Н.Тултаева, председателя СХР А.Н.Ковальчука, председателя регионального отделения «СХ РМ» ВТОО «СХР» А.Н.Баргова. Обширная статья искусствоведа Е.В.Голышеноквой даёт исчерпывающий и объективный анализ экспозиции выставки, определяет вектор движения молодёжного искусства представленных регионов.



Скульптор Сергей Олешня: Скульптура. Каталог. – Ростов-на-Дону, 2010

Изданный тиражом в 300 экземпляров, альбом представляет собой библиографическую редкость и посвящён творчеству скульптора, члена-корреспондента РАХ Сергея Олешни. В нём широко представлены произведения автора, как в станковом, так и в монументальном пластическом искусстве. Альбому иллюстраций предпослана обширная вступительная статья М.Хабаровой, дающая исчерпывающую характеристику творчеству мастера.



Юрий Рысухин: Живопись. // Каталог выставки. – М.: 2009. – 76 с. с ил.

Каталог персональной выставки известного орenburgского живописца Юрия Рысухина был предпослан его экспозиции в государственном выставочном зале «Галерея Беляева» и включил в себя более 60 произведений оригинального и своеобразного автора. Во вступительной статье искусствовед М.Лазарев характеризует

его живопись как «явление уникальное». Живопись по левкасу, в которой работает автор, требует «особого психологического подхода». Её особая выразительность предопределена белым гладким грунтом, который придаёт чистоту, прозрачность и просветленность палитре мастера.



Олег Игнатов: Альбом. – Ростов-на-Дону, 2010

Творчеству председателя ростовского отделения Союза художников России живописца О. Игнатова посвящён недавно выпущенный в свет небольшой альбом, в котором представлены его порой парадоксальные, но откровенные и искренние произведения.

Не так давно в Ростове-на-Дону состоялась его персональная выставка, которую сам автор картин назвал ретроспективной. На ней было представлено 40 работ с 1994 по 2010 гг. Остальные картины было невозможно увидеть в Ростове, так как более 30 из них находятся в частных коллекциях в Англии, Франции, Германии, Канаде, Швейцарии, 42 работы в Америке у Франсуа Кассаньоля, в России — у Вайнера, Прохорова, в Чечне — у Кадырова. Игнатов — обладатель серебряной медали Российской академии художеств, которую получил за участие в академической выставке в Санкт-Петербурге, где были представлены его работы: «Архаические излишества», «Антракт», «С кем Спит Файр». Каждая его картина — это определенный пазл, а выставка — всегда обратная связь. Художнику хочется посмотреть на себя чужими глазами.

Думается, что настоящий альбом познакомит вдумчивого зрителя с картинами ростовского мастера и заставит вдуматься в его непростую философию творчества.



Народные художественные промыслы Нижегородской области: Серия из 10 книг. – Нижний Новгород, 2009, с ил.

Издание посвящено народным художественным промыслам Нижегородской области. Проект осуществлен фондом развития народных художественных промыслов Нижегородской области в рамках издательской программы правительства Нижегородской области при участии министерства поддержки и развития малого предпринимательства, потребительского рынка и услуг.

2	тема номера <i>А.Г. Верещагина</i> Григорий Григорьевич Гагарин К 200-летию со дня рождения художника	
20	творческое наследие <i>И.А. Круглый</i> Левитан-педагог	
24	размышления <i>С.А. Гавриляченко</i> Совесть и честь	
30	творческое наследие <i>Е.Ю. Безызвестных</i> Сибирские образы Степана Орлова	
36	юбилей <i>Р.П. Кошелева</i> Певец российского дальневосточного пейзажа Ким Коваль К 80-летию со дня рождения художника	
40	юбилей <i>Л.А. Брынцев</i> Художник жизненной правды	
44	картинная галерея <i>А.У. Греков</i> Валерий Арзуманов – певец Ставрополя	
52	размышления <i>С. И. Орлов</i> Сергей Мильченко. Поиск сакральности	
58	мастерская художника <i>О.А. Олюнина</i> Зримый образ, скрытый смысл...	
62	юбилей <i>Л.А. Ефремова</i> К юбилею	
66	художественные путешествия <i>А.У. Греков</i> Усадьба Ярошенко – жемчужина Кисловодска	
74	история зарубежного искусства <i>А.Ф. Брежнева</i> О пространстве и времени в станковой живописи	
84	рецензии Альбом-каталог выставки «Победа. Стил эпохи». Альбом «Тульские художники». Книга Л.В. Яковлевой	
90	книжное обозрение <i>А.У. Греков</i> Аннотации к книгам, вышедшим в 2010 г.	
хроника		
17	Хроника художественной жизни	
68	Союза художников России	

ХУДОЖНИК 2010. № 2
Журнал Союза художников России,
основан в 1958 году

Редакционная коллегия:
Н.И. Боровской
первый секретарь ВТОО «СХР», народный художник РФ, член-корреспондент РАХ.
А.У. Греков
заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, профессор МГГУ им. М. Шолохова
В.И. Иванов
народный художник СССР, действительный член РАХ.
А.Н. Ковальчук
председатель ВТОО «СХР», народный художник РФ, член Президиума РАХ.
М.А. Некрасова
заслуженный деятель искусств РФ, действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор.
В.М. Сидоров
почётный председатель ВТОО «СХР», народный художник СССР, действительный член РАХ, профессор.
В.П. Сысов
секретарь ВТОО «СХР», заслуженный деятель искусств РФ, действительный член РАХ, кандидат искусствоведения, профессор.
А.Н. Суховецкий секретарь ВТОО «СХР», народный художник РФ, член-корреспондент РАХ, профессор
С.П. Ткачёв
народный художник СССР, действительный член РАХ.
С.М. Харламов
секретарь ВТОО «СХР», народный художник РФ.
Д.О. Швидковский
заслуженный деятель искусств РФ, действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор.

Редакция:
Главный редактор *А.У. Греков*
Арт-директор *И.Г. Верповский*
Дизайнер *И.Э. Вакк*
Технический редактор *С.А. Марданов*
Корректор *З.А. Морозова*

Журнал зарегистрирован Министерством РФ по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций 19 февраля 2001 года
Регистрационный номер: ПИ №77-7345

Учредитель:
Всероссийская творческая общественная организация «Союз художников России» (ВТОО «СХР»)

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

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

На 1-й стр. обложки:
В.А. Бобров. Портрет вице-президента и почётного члена ИАХ художника Г.Г. Гагарина. 1867

На 4-й стр. обложки:
А.А. Петрова. Тарелка «Палех – мой прекрасный сад». 2010

Тираж 1000 экземпляров

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

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

© ВТОО «СХР», 2010
© Дизайн «Арт-Фактор», 2010



Г.Г. Гагарин. «Успение Богоматери»
Роспись церкви Св. Николая в Маршинском дворце

*Палехский миниатюрист
Анастасия Петрова*



СР