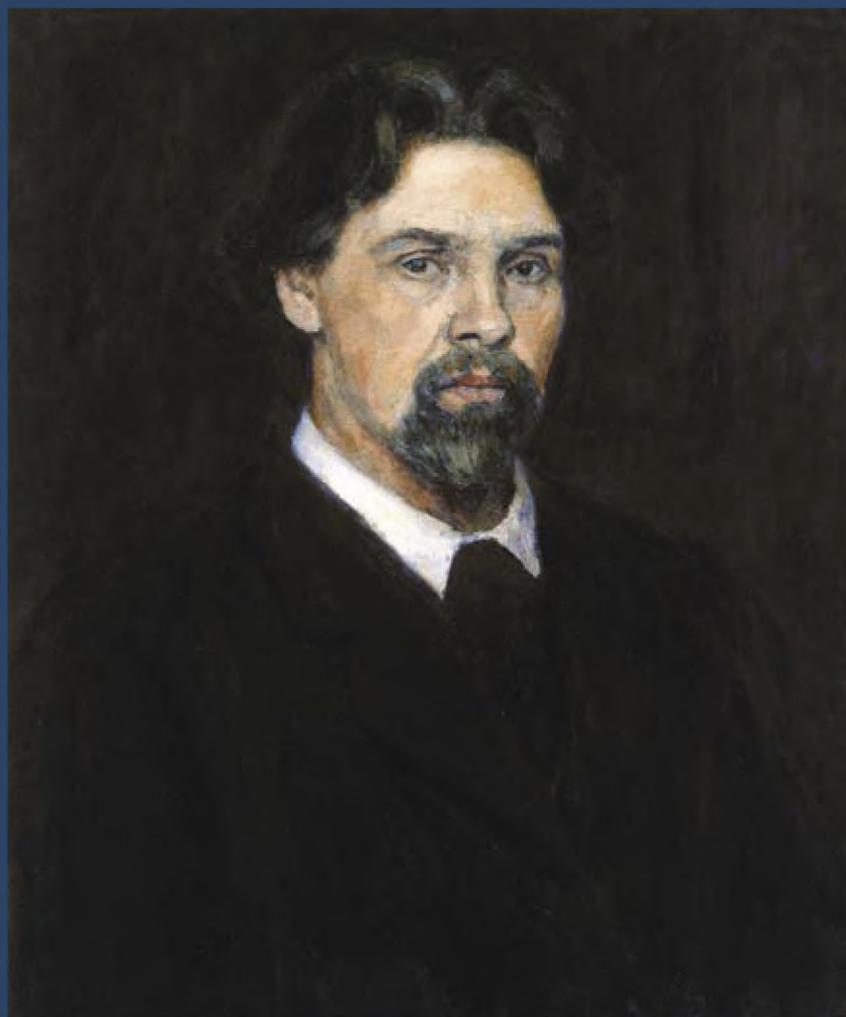


Artist
ХУДОЖНИК



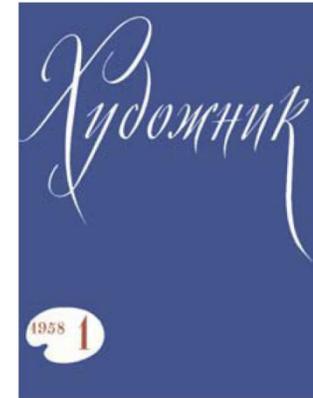
Журнал Союза художников России

№ 1 / 2008

Журналу «Художник» полвека



М.В. Переяславец, архитектор А.П. Семёнов
Памятник В.И. Сурикову. 1999. Москва



**Лебедев
Поликарп Иванович**
1904-1981,
заслуженный деятель
искусств РСФСР,
член-корреспондент АХ СССР,
кандидат искусствоведения,
главный редактор журнала
в 1958-1960 гг.



Нынешний художественный год был так богат на события, что трудно даже выделить какое-либо одно из них. Конечно, главным среди них стала открытая 5 февраля Всероссийская выставка «Отечество», посвященная 50-летию Союза художников России. Она вместила в свою экспозицию многое из того, чем гордятся наши культура и искусство, открыв запасники СХР и МКСХ, привлекая частные собрания и произведения из мастерских художников. В результате возник уникальный художественный ансамбль — прощальное произведение экспозиционного искусства нашего коллеги секретаря СХР незабвенного Владимира Вячеславовича Щербакова.

Как всегда успешно прошли все межрегиональные выставки, подготовившие мощный плацдарм для всероссийской выставки «Россия-ХI», которая состоится в январе-феврале будущего года. Еще в этом году в великолепной отечественной провинции просияли такие всероссийские выставки, как «Памятники Отечества» (Тверь), «Народное искусство России. Традиции и современность» (Вологда), «Возрождение» (Тамбов), «Монументальное искусство России» (Ярославль).

Еще одно актуальное событие, которое невозможно не вспомнить, — 50-летие нашего журнала, первый номер которого был подписан в печать 14 октября 1958 г. Его главным редактором тогда стал директор «Третьяковки» П.И. Лебедев. Начинаясь с 10 тыс. экз., в 1966 г., во время редакторства Б.В. Вишнякова, журнал уже издавался тиражом 40 тыс. экз., а в 1980-е гг. при В.А. Юдичеве — 44 тыс. экз. На его страницах печатались лучшие произведения, статьи историков искусства и художественных критиков, размещались обзоры коллекций музеев, публиковались советы начинающим художникам, устраивались творческие дискуссии.

Пережив все сложные перипетии нашего времени, журнал остался верен идее Союза художников России, заветам реалистического искусства. В трудные для российской культуры годы Б.Н. Лукьянов сумел удержать традиции журнала, до последней возможности сохраняя издание его номеров до 1998 г.

Возрожденный в 1999 г. трудами истинного подвижника искусства О.В. Буткевича, журнал на несколько лет смог снова завоевать свою читательскую аудиторию.

В 2006 г. опять пришлось начинать сначала... Сегодня журнал «Художник» по-прежнему с вами, наши дорогие читатели — художники России. Надеемся, что, наращивая свои возможности, он в скором времени полностью восстановит свою былую славу и величие.

Александр Греков,
главный редактор
журнала «Художник»



**Вишняков
Борис Владимирович**
1918-2000,
заслуженный деятель
искусств РСФСР,
главный редактор журнала
в 1960-1975 гг.



**Юдичев
Василий Андреевич**
1920-1998,
заслуженный деятель
искусств РСФСР,
главный редактор журнала
в 1975-1984 гг.



**Лукьянов
Борис Николаевич**
Род. 1937 г.,
заслуженный деятель
искусств России,
член-корреспондент РАХ,
доктор философских наук,
профессор,
главный редактор журнала
в 1986-1998 гг.



**Буткевич
Олег Викторович**
1924-2007,
заслуженный деятель
искусств России,
член-корреспондент РАХ,
главный редактор журнала
в 1999-2002 гг.



Посещение царицей женского монастыря. 1912. ГИГ



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

Великий провидец времен грядущих

«Художник имеет свою истину, свое внутреннее ясновидение, совокупляющее воедино явления, друг от друга или временем, или пространством».

А.С.Хомяков

Еще на рубеже 20-х - 30-х годов XIX столетия в русском обществе намечается усиление религиозных настроений. Оно было порождено самим временем, которое, по слову Митрополита Московского Филарета, было очень похоже на «печальную ночь». Начиная как раз с этого времени, и на протяжении всего после-

дующего периода в отечественной культуре в целом, как отражение неоднозначного отношения к религии, к церкви «дух отрицания, дух сомнения на духа чистого взирал» (А.С.Пушкин). В дальнейшем это «взирание», чтоб ни сказать, противостояние, только углублялось. Уже в середине века воцарившиеся

в умах сначала нигилизм, а затем идеи позитивистской философии, можно сказать, обожествлявшей человеческий разум, вели к еще большему расцерковлению общественного сознания. Но одновременно в этой битве за человеческие души и в художественных произведениях, и в философских трудах, и в духовных письмах все явственнее стала заявлять о себе тема иночества, монастыря. И не случайно, поскольку именно здесь бежавшие от суетного мира видели в аскетическом идеале путь к спасению. Но даже те, кто продолжал оставаться в миру, спешили сюда, «чтобы замолить грехи, очистить душу покаянием, исполнить обет, обратиться с просьбой к святому своему покровителю или побеседовать с известным старцем-монахом». Один из них, широко известный уже тогда, святитель Амвросий Оптинский, наставляя своих духовных чад, говорил: «Мы должны жить на земле так, как колесо вертится, – чуть только одной точкой касаться земли, а остальное непременно должно стремиться вверх». И все же пробуждавшаяся, несмотря ни на что, историческая и духовная память народа возрождала аскетический идеал в поисках пути спасения. Характерной приметой времени стало возникновение новых обителей, особенно женских. Примечательно также, что зачастую основательницами их были принявшие постриг великосветские и даже титулованные дамы, начиная от Маргариты Тучковой и княгини Мещерской и кончая Великой Княгиней Елизаветой Федоровной.

Не легко давалось обществу возвращение к религии после увлечения книгами западных теологов и мистиков, после нигилистического отрицания и позитивистского обольщения. И все же потребность русского человека «иметь перед собой живой образ святости» не ослабевала. Собственно, «на эту потребность и откликнулось монашество», одарив мирян «целым сонмом духовных светочей, которые не только поддержали упавшую было веру, но и укрепили ее». И все же «дух отрицания, дух сомнения» продолжал питать ту часть общества, которая больше уповала на разум, на влияние Запада, которая религию уничижительно называла мистикой, не сообразующейся с интеллектуальными достижениями человечества, внушавшая «новому поколению, – писал Митрополит Филарет, – что наука и вера не могут быть вместе и православная вера есть узка для просвещения...». Потому и полагала для себя счастьем быть свободными от веры предков. Такая мировоззренческая поляризация не могла не сказаться на отношении к монастырю. Для исповедовавших идеи Просвещения он, разумеется, тюрьма, в которой томится живая душа, стесненная смирением, послушанием, терпением

и молитвой. Для других он – «смирненная обитель» (А.Апухтин), умиротворяющая душу, возвращая ее к возвышенному, вечному. Для одних иночество с его стремлением к полному самоотречению – противоестественная форма жизни, сковывающая личность. Для других, в силу все того же аскетического идеала, монастырь – «духовное сердце России».

Это определение, данное известным философом Иваном Киреевским, органично воспринималось религиозным сознанием В.И.Сурикова как нечто естественное и даже сокровенное, одухотворяя те идеи, те ценности, на которых выстраивал он свою картину русского мира. Его неотъемлемой частью стало полотно «Посещение царевны женского монастыря». Написанное в 1912 г., оно по сути завершает творческий путь мастера.

Он вновь погружается в свой любимый XVII век, который не представлялся ему чем-то отвлеченным, абстрактным, затерявшимся в дали времен. И в его родительском доме в Красноярске, и в семьях других сибирских казаков, многие из которых, так же, как и семейство Суриковых, вели свою родословную от соратников самого Ермака Тимофеевича, сохранялся тот самобытный жизненный и духовный уклад, что веками определял основные начала русской жизни. Из древних обычаев, обрядов, игр и даже многих слов, что уже давно ушли из языка европейской России, складывалась



Автопортрет 1879. ГИГ

атмосфера, которой дышала казачья Сибирь, и сам образ ее жизни, носившей какой-то полуисторический характер. Поэтому XVII век для Сурикова – не страничка из школьного учебника, а хорошо знакомое, очень близкое и бесконечно дорогое ему время, не испорченное, не поврежденное новшеством петровских реформ. Вот почему это историческое время предстает на полотнах художника не археологией и не этнографией с ее вниманием к бытовизму, а книгой жизни, устроенной на национальных основах русского бытия. Это и определило не только характер и содержание, но и настрой произведений исторического живописца Василия Сурикова.

Еще в 1884 г. он писал П.П. Чистякову из Венеции, делясь своими впечатлениями о «византийских картинах» в соборе Сан-Марко, в частности, на сюжет об Адаме и Еве: «Я в старой живописи, да и в новейшей никогда не встречал, чтобы с такой психологической истиной была передана эта легенда». Таким образом, изначально для Сурикова само понятие «психологическая истина», родившееся в храме от созерцания творений иконописных мастеров XIII – XIV веков, заключало в себе в равной мере и эмоциональную характеристику, и эстетический, и религиозный смысл, то есть выражало духовную полноту художественного воплощения. Именно это качество и отличает лучшие произведения этого художника.

В отличие от некоторых художников, считавших Петербург своей «интеллектуальной родиной», а жизнь в Москве – «ссылкой», Суриков, напротив, больше любил Москву и вскоре по окончании Академии художеств переехал в первопрестольную. «Прежде всего, – признавался он, – почувствовал я себя здесь гораздо уютнее, чем в Петербурге. Было в Москве что-то гораздо более напоминавшее мне Красноярск, особенно зимою». И потому не находила отклика в душе художника послепетровская Русь, порвавшая со стариной, уклад которой сохранялся еще долго в Сибири. Этой «пряностью старины» была буквально пропитана атмосфера родительского дома художника. «Все, что впоследствии воплотил я в своих картинах, – говорил он не раз, – все это вывез из Сибири. Европейская Россия меня не вдохновляла. Нет, это уже не то». Москва с ее размеренным ритмом, исконной широтой и сердечностью, несмотря ни на какие нововведения, хранила тот самый, настоящий русский дух, которым дышат и камни древнего Кремля, и особая, несравнимая ни с чем красота старинных церквей с их залившимся перезвоном колоколов, особенно по праздникам. «И как забыть сны, – вспоминал позже художник, – стали все больше и больше вставать в памяти картины того, что видел и в детстве, а затем и в

юности; стали припомиаться типы, костюмы, и потянуло ко всему этому, как к чему-то родному и несказанно дорогому».

Но в своих полотнах Суриков выступает не летописцем, не иллюстратором истории, ни тем более ее бытописателем, хотя воссозданная в его картинах среда всегда исторически точна, но не самодовлеющая. «Типы, костюмы», предметный антураж, выписанные всегда с глубоким знанием и любовью, тем не менее – не самоцель, а всего лишь адрес эпохи. Сама же эпоха возникала на его полотнах великим противостоянием исторических времен, борьбой страстей, стоянием до последнего «аза». И все же, о чем бы ни писал художник, к какому бы историческому сюжету ни обращался, беря сразу самую высокую ноту, нигде не снижая ни ее силы, ни остроты, это все равно всегда будет рассказ, а точнее, исповедальное раздумье художника о жизни современного ему общества: больного, духовно неустроенного, блуждающего в потемках в поисках выхода. Но при этом Суриков никогда не упивался болью и страданием ни отдельно взятого человека, ни целого народа. Его картины, и прежде всего из истории допетровской Руси, – это метафорический образ идеи спасения и пути к нему.

Достаточно хорошо знавший литературу и русскую, и зарубежную, Суриков тем не менее больше всего, еще с детства, любил читать духовные книги, которых в его родительском доме было немало. Но после 1888 года, когда умерла горячо любимая жена художника, потребность в их чтении особенно усилилась. Не раз и не два промелькнет в его письмах той поры фраза: «Читаю более всё священные книги. Нахожу большое утешение в них». В течение долгого времени он не мог начать работать, потому что и сердце, и мысли, и душа – всё были одна сплошная боль. В довершение ко всему из-за сильного нервного потрясения отказали кисти рук: не то что карандаш взять, пальцами пошевелить не мог. И спасала его в эти трудные для него времена только вера, которую он считал «высшей из всех даров земных», в которой «всё предусмотрено, ничего без ответа не оставляется».

Спустя довольно продолжительное время, Суриков начал приходить в себя. Неимоверным усилием воли, а также благодаря пробуждавшейся в нем творческой энергии он заставил себя подойти к мольберту и удержать кисть. Так возникло, можно сказать, автобиографическое произведение «Исцеление слепорожденного» (1888). Понятно, почему художник избирает этот новозаветный сюжет. Уж очень он близок ему сейчас, точнее, тому состоянию, в котором он находится. В этом смысле

картина «Исцеление слепорожденного» – картина-исповедь его исстрадавшейся души, картина-молитва об избавлении от поразившего его недуга. И как этот евангельский простолодин, Суриков точно также с надеждой и самоотвержением вверяет себя в руки Божьи. И исцеление приходит! Именно тогда и открылась ему тайна первоосновы веры – «покорности воле Божией», которую он только теперь стал осознавать как «самое верное и лучшее утешение».

Несмотря на свою доброту и мягкость, Суриков был все же человеком очень замкнутым, скрытным и молчаливым, не любил много говорить о себе. И только самых близких впускал в тайники своей души. «А более всего надеюсь, как Бог устроит, – признавался он в письмах домой, – я теперь всегда полагаюсь на Него и никогда не обманываюсь». В связи с кончиной матери в 1895 г. он, немногословный и не сентиментальный, утешал своего младшего брата словами: «Укрепляйся верою в Господа», поскольку по собственному опыту знал, какая это крепкая и надежная опора, что помогла и ему самому выстоять под тяжелыми ударами судьбы. Потому и дочь Ольгу, у которой уже была своя маленькая Наташа, наставлял в одном из писем в 1904 г.: «И ещё приучай к молитве девочку. Это твоя обязанность. Так крепче будет». Наставлял так, поскольку хорошо видел, что происходит вокруг, в осуетившемся мире, где, по слову св. Амвросия Оптинского, «свет веры едва светится, а мрак.. дерзко-ходульного вольнодумства и нового язычества всюду распространяется, всюду проникает». Последствия такого «вольнодумства» и «нового язычества», как известно, не заставили себя долго ждать. И вот уже в 1901 г. духовный писатель С. Нилус с тревогой и болью отмечает: «Что-то грозное, стихийное, как тяжелые свинцовые тучи, навалилось непомерно тяжестью над некогда светлым горизонтом Православной России». А ведь ещё св. Феофан Затворник предупреждал: «Если у нас всё пойдёт таким путём, то, что дивного, если и между нами повторится конец осьмнадцатого века со всеми его ужасами? Ибо от подобных причин подобные бывают и следствия!». Под «подобными причинами» подразумевался прежде всего набравший силу процесс расцерковления общественного сознания. Потому на протяжении всего XIX века и церковь устами своих святителей, и те, кого называли властителями умов, неоднократно предупреждали от трагических «следствий» утраты православной веры, из которой, по слову Ф.М. Достоевского, «все народные начала у нас сплошь вышли...». И, следовательно, утрата веры означает ничто иное, как разрушение коренных основ и национальной мировоззрения, и национального самосознания, поскольку «русское Православие, – писал Достоевский, –



Исцеление слепорождённого Иисусом Христом 1888 Церковно-археологический кабинет Московской Духовной академии, Сергиев Посад

есть все, что только русский народ считает за свою святыню; в ней его идеалы, вся правда и истина жизни».

Суриков был одним из тех, для кого эти слова писателя были очень близки и понятны хотя бы уже потому, что раскрывали природу того жизненного и душевно-духовного уклада, который и вмещало для художника само понятие «русская старина». И потому, затронув сокровенные струны души, эта мысль писателя очень ёмко и очень точно выражала то главное, чем держался и его собственный мир. Мир, которым насыщалось, которым дышало духовное пространство и его искусства также. Сурикова интересует не сама по себе та или иная легендарная личность, не конкретный факт или событие. В центре его полотно, как отмечалось уже первыми биографами мастера, «история всего народа, душа народная, национальная, общерусская». Отсюда эта правда, эта убедительность, эта подлинность его искусства. Особенность его, суриковского, историзма.

Не секрет, что иной раз импульсом к созданию картины было для Сурикова впечатление от только что увиденного. Причем это



Переход Суворова
через Альпы. 1899
ГРМ

«ничто» могло быть само по себе малозначительным, но оно вдруг неожиданно вызвало такие ассоциации, из которых впоследствии складывались великие художественные замыслы. Хорошо известно, что с впечатлением от черной вороны со сломанным крылом на белом снегу связано рождение суриковского шедевра «Боярыня Морозова». А от поразившего художника низкого потолка в деревенском доме, который не позволит встать в полный рост сидящему там высокому человеку, возник замысел «Меншикова в Березове». Конечно, не стоит полагать, что такие крупные, можно сказать, эпохальные произведения возникают по впечатлению, как по мановению волшебной палочки. Само по себе впечатление у Сурикова еще ничего не значило. Его художественное сознание реагировало на простейшие жизненные обстоятельства не вообще, а избирательно, в зависимости от того замысла, который вынашивался им к тому времени. Да и сам он возникал не произвольно, а как производное того мира идей, состояний и настроений,

в которых пребывал сам художник. И в данном случае, как признавался сам Суриков, осенью 1910 г. «за всенощной на праздник Покрова у Василия Блаженного» привиделась ему вдруг «Царевна в женском монастыре». Уже зимой начались поиски типажа для «Царевны». А на следующий год Суриков на всё лето уехал в Ростов, где работал над подготовительными этюдами для своей картины. Работа над ней шла быстро, и уже в 1912 г. она была закончена и впервые выставлена.

«Царевна» – последнее крупное произведение мастера. При всем том оно всегда считалось стоящим несколько особняком по отношению к основным, знаменитым его работам. В ней не находили ни «психологической значимости сюжета», ни «каких-либо элементов исторического события в самом её замысле», то есть всего того, что, казалось, всегда определяло лицо исторического живописца Василия Сурикова. И хотя впрямую и не называли картину творческой неудачей, тем не менее «критики или не замечали суриковской картины, или, заметив, торопились пройти мимо из уважения к прежнему Сурикову». Сложившееся уже тогда мнение о том, что картина не «могла что-либо прибавить к славе Сурикова не только как исторического художника, но и вообще живописца», практически сохраняется и по сию пору. И сегодня одни видят в ней всего лишь «бытовую сцену из жизни царской семьи XVII века», а другие – «сочувствие» художника «к положению русской женщины той эпохи». Но и в том, и другом случае авторы не выходят за пределы «камерности сюжета». И этой нетипичностью для Сурикова масштаба освоения им исторической темы так или иначе подтверждают оценку, данную картине ещё при жизни её автора.

Между тем и в самом замысле её и тем более художественном воплощении сокрыт совершенно иной смысл, весьма далекий, как это всегда бывает у больших мастеров, от избранного сюжета, его буквальности, ставшего всего лишь отправной точкой, поводом для глубокого осмысления и своего времени, и будущего России.

Для своей картины художник избирает одно из самых любимых им композиционных построений – по диагонали. Такой способ привлекал мастера прежде всего потенциально заложенной в нём динамикой. Это позволяло ему, даже независимо от того или иного сюжета, выходить на решение проблем эпического масштаба, когда движение, как форма существования данной композиции, оказывалось по природе своей адекватным идее развития, вне которого нет истории как таковой.

Например, в «Утре стрелецкой казни» диагональ и композиционно, и ритмически помогала созданию образа противостояния храма и града. В «Боярыне Морозовой» активно выявляемое с помощью диагонали движение, но при этом сознательно лишённое художником своей перспективы, символизировало отсутствие будущего у раскольников, устремившихся, по слову о. Г. Флоровского, «прочь из истории и из церкви». А в «Меншикове», напротив, именно диагональ позволила Сурикову выстроить образ духовного преображения ссыльного в Берёзове. Можно привести и ряд других примеров, как, скажем, «Переход Суворова через Альпы», «Степан Разин», «Покорение Сибири Ермаком» и т.д., свидетельствующих о многообразии использования диагональной композиции, в которой Суриков каждый раз открывал её новые потенциальные возможности, при этом нигде не повторяясь. И в данном случае излюбленный ход в организации пространства был использован не только впрямую, обусловив возникновение движения, что было для него очень важным, но и в других, более значимых для него целях.

Как известно, у русских царевен перспектива жизни была достаточно драматична. Им никогда не грозило замужество, поскольку в отечестве не было равных им по происхождению. Даже родовитые бояре и титулованные

вельможи считались царскими холопами, а все иностранные принцы исключались априори, как иноверцы. Вопросы же о смене веры просто не стояло, так как считалось отступничеством, то есть преступлением, на которое царю, как хранителю Православия в государстве российском, идти было непозволительно. В этом отношении во времена раздробленной Руси намного легче было дочерям великого князя, который с помощью брачных уз привязывал к себе того или иного удельного князька. После объединения земель вокруг власти царя-самодержца такая необходимость отпала, и отныне у царских дочерей впереди – только монастырская келья.

В связи с этим царевны, можно сказать, «с пеленок» попадали в руки церкви, которая обучала их грамоте, воспитывала постом и молитвой в духе послушания и смирения, пестовала их неискушенные страстями души. Иными словами, с самого начала готовила их к иноческой жизни, цель которой – «утишить трепещущее сердце», «отвергнуться своей воли, хотений и рассуждений», то есть в полном смысле слова стать нищей духом, поскольку только через эту нищету и можно достичь конечной цели монашеского делания: «уневестить себя ... бессмертному Жениху». И потому Сурикову, для которого Церковь была неотъемлемой частью его повседневной жизни, и привиделась

Утро
стрелецкой
казни. 1881
ГТГ





Боярыня Морозова. 1887. ГТГ

тогда за всеночной именно царевна как воплощение чистоты, духовного девства души и мыслей. Отсюда эти белые одежды его героини. Художник не концентрируется на выявлении её характера, психологии, то есть всего того индивидуального начала, с которым связано искусство портрета. Напротив, Сурикову, как всегда, важен типаж, в котором угадывались бы не только характерные национальные черты, но и нечто большее. «Женские лица русские, – говаривал он, – я очень любил, неиспорченные ничем, нетронутые». Из этой любви и рождается его «Царевна», увиденная за богослужением, когда атмосфера в храме наполняется той святостью и благодатью, что поднимают душу, воспаряющую к небесам. Это духовное движение и спешит запечатлеть художник в образе идущей царевны в ту самую минуту, когда она осеняет себя крестом, то есть в момент её молитвенного обращения к Богу, которому она предстает всей душой, всеми помыслами своими. Это особое, необычайно возвышенное внутреннее переживание и выделяет царевну из всей многофигурной композиции. В свое время, в ходе работы над «Боярыней Морозовой», Сурикову уже доводилось добиваться чего-то подобного. Ему «нужно было, – вспоминал он позже, – чтобы это лицо доминировало над толпой, чтобы оно было сильнее её и ярче по своему выражению». И в данном случае задача, по сути, та же, но решение уже принципиально иное. Если в «Морозовой» эта необходимость доминирования принудила взять не просто форте, но эмоциональное

Степан
Разин. 1906
ГРМ



фортиссимо, то здесь эта доминанта рождается в опоре на апостольское слово – в «нетленной красоте кроткого и молчаливого духа» (1 Петр 3. 4). В чистом взоре царевны, её распахнутых глазах – одновременно и кроткая тишина, и вместе с тем печаль, но не столько о собственной судьбе, сколько от какого-то драматического провидения грядущего, скорбного и неминуемого. Но при этом лицо девушки не омрачено страданием. Оно источает ту тихую, но светлую печаль, в которой и вера, и надежда, и любовь. Ещё пребывающая в миру, царевна уже готова оставить его и унести с собой не только целомудренность своей «неиспорченной, нетронутой» души, но и некую тайну, что открылась её духовным очам. Их свет – особый, нетварный, разливается по её бледному с легким румянцем лицу, одухотворяя и преображая его в лик. Уже одним этим художник приподнимает и сам девичий образ, и содержание картины в целом над событийностью, то есть переводит его из чисто мирского в иное восприятие. Никогда еще Суриков не был так близок к образам святости с их духовной энергией и духовной созерцательностью. Недаром вертикальные ритмы буквально пронизывают всю композицию, задавая ей совершенно определенный настрой. Причем возникают они не из каких-то сложных конструктивных построений или пластического мудрования. Напротив, художник, как всегда, следует за натурой. Отсюда это ощущение реальности и даже подлинности церковного интерьера, даже если он и не повторяет



Меншиков
в Берёзове. 1883
ГТГ

точь-в-точь свой оригинал. Отсюда же и эта естественность поведения людей и, в частности, послушниц, склонившихся в глубоком поклоне приветствия и уважения к столь высокой гостье. Именно с них и начинается своё непрерывное развитие ритм вертикалей. Нарастая высокими подсвечниками с горящими свечами, он подхватывается написанными в рост фигурами монахинь, самой царевны, стоящих за ней её мамок и нянек. А затем продолжает своё дальнейшее восхождение вытянутыми формами икон, узкими колонками, соединяющими их, как в иконостасе, а потом, поднимаясь всё выше и выше широкими полосами рамок икон на дальнем плане, уходит куда-то ввысь, в невидимые пределы. Благодаря такой ритмической организации пространства, не только преодолевается в картине её теснота, что, кстати, очень характерно для суриковских композиций, но и формируется особая, исполненная горнего духа атмосфера храма, без которой его предметная среда могла бы остаться лишь уточняющим обстоятельством. И все же восходящая ритмика картины не есть носитель её образа, но вектор, определяющий его развитие. Главным для Сурикова, как, впро-

чем, для любого живописца, стал колорит. С той лишь разницей, что в данном случае на палитре художника смешивались не только цвета.

Как известно, ещё с XVIII века историческим живописцам, изучавшим в Академии художеств мифологию и катехизис как единый предмет, вменялось обязательное знание мифологической и христианской символики. В следующем столетии мифология в чистом виде перестала играть, как прежде, ведущую роль. В жизни русского общества начинают всё более заостряться духовно-нравственные проблемы. И там, где поиск их решения определялся не упованием на просвещенный разум, а православным мировоззрением, использование церковных символов закономерно активизируется. По этой самой причине, особенно начиная с середины XIX века, язык иносказания, которым всегда владели исторические живописцы, получил весьма широкое распространение. Причём не только у них, но и у жанристов, «фольклористов» и даже пейзажистов. Во всяком случае, без знания этого языка нельзя объяснить, например, почему такое большое внимание в своей знаменитой



Покорение
Сибири Ермаком
1895. ГРМ

картине А. Иванов уделял голубому цвету, называя его «мистическим». В принципе, справедливо, так как одно из многочисленных церковных значений данного цвета соответствует «ипостаси Духа Святаго», а также «отображению Неба духовного – невещественной области небесного бытия...». Не владея этим языком, очень трудно распознать в картине В. Васнецова «Богатыри» за внешней завесой фольклора апокалиптический смысл выстроившихся в ряд: коня белого, коня вороного, коня рыжего. Особенно, если учесть, что в христианстве конь есть символ движения и даже войны. Точно так же не удастся расшифровать и произведения И. Шишкина, активно использовавшего религиозное иносказание в создании опосредованного образа современного художнику общества, уже пораженного духовным и политическим нигилизмом. Отсюда многочисленные шишкинские «Лесные глуши», «Буреломы» и «Лесные кладбища», в центре которых – засохшие, умирающие деревья, являющиеся в христианстве символом грехопадения и духовной смерти.

Да и сам Суриков блестяще владел этим языком иносказания. Но именно в «Царевне» не только сам сюжет обусловил естественное и органичное его введение в живописно-пластическую ткань картины, но и та специфическая среда, в которой разворачивается её действие, позволили раскрыть неоднозначный смысл иносказательного языка церкви.

Мы уже отмечали, как важно было художнику выделить царевну в этой многофигурной композиции. И одним из средств достижения цели

стало, кроме всего прочего, использование приема контраста. Художник пишет белое платье царевны на фоне монашеских рясов, подчеркивающих еще больше его белизну. Но при этом чёрный цвет, выполнив свою чисто техническую функцию, сразу же включается в образное повествование символом «отречения от мирской суеты и богатства». Примечательно, что белое одеяние царевны, буквально сотканное из рефлексов и бликов розового, голубого, золотисто-желтого, очень своеобразно реагирует на черный. Значительно ослабленный белизной платья, он прозрачными тенями пролегает в его складках. Этой просветленностью художник снимает остроту контраста и как бы примиряет цвета, оказавшиеся в данном случае духовно необычайно близкими. Но буквально здесь же художник использует и другой символ черного, раскрывающегося, например, в соприкосновении с красным, значение которого здесь также неоднозначно.

Обычно в храмах в честь высокого гостя для придания торжественности и праздничности выстилают красную дорожку. Суриков, выстраивая композицию, соблюдает это правило, но при всем том мало интересуется дорогой фактурой дорожки, полностью исключает какой-либо рисунок на ней, то есть сводит на нет ее материальную и декоративную ценность. Вместе с тем и какой-то будничности, обыденности в характере художественного изложения, что привнесло бы с собой известную репортажность, здесь тоже нет. Художник все время держит взятую с самого начала высокую ноту и не снижает ее, то есть не упорочает действие. И значит, не сам факт, как

таковой, хотя и вынесенный в название картины, – в центре внимания художника, а нечто совсем другое. Льющийся откуда-то справа свет, усиливая белизну платья царевны, разбивается о черные рясы монахинь и, ослабленный, падает на половицу тревожными тенями. Приглушая и даже подавляя красный, они ступают в бугорках складок, которыми, словно могильными холмиками, испещрена дорожка, обретшая в борении света и тьмы цвет запекшейся крови. И в сознании невольно возникают ассоциации с еще одним символом красного, как цветом огня, мученичества и жертвы. Суриков, которого еще при жизни называли «великим провидцем времен минувших», оказался и великим «провидцем» времен грядущих. Его «Царевна» написана в самый канун Первой мировой войны, когда в воздухе уже запахло порохом. Да и в самой стране уже вовсю завывали «вихри враждебные», раздуваемые «духами русской революции». В контексте времени суриковская картина, как воплощение старины, пропитанной идеалами Святой Руси, начинает восприниматься собирательным образом самой России, идущей навстречу своей судьбе, в которой – и страшные испытания, и тяжкие скорби. Но в религиозном сознании художника это предвидение трагического пути, на который вступает Россия, сопряжено с верой в предстательство Пресвятой Богородицы, избравшей эту землю своим уделом. Отсюда столь мощный акцент на Богородичных иконах, название которых говорит само за себя. «Боголюбская», к которой припадают как к «несокрушимому щиту царей наших и отечества благонадежному утверждению; воинства крепкой защите, от меча вражия сохраняющей, от разорения, плена и лютыя смерти... избавляющей». «Одигитрия» – избавительница «от всякия скорби и печали, ... от всякия напасти и злыя клеветы, ... от неправедного и лютого навета вражия, ... от всякаго зла». Эти образа, с которых начинается иконописный ряд, обозначены не условно, не обобщенным письмом, как последующие. Пластика окладов выписана особо тщательно с тем, чтобы иконография их узнавалась бы сразу. И заканчивает этот ряд также Богородичная иконопись. На дальнем плане, в арочной нише хорошо просматривается свободная от всех декоративных украшений, представшая во всей простоте и ясности настенная роспись «Богоматерь «Знамение» в окружении Архангелов Михаила и Гавриила». Эта иконография здесь – не очередная в общем наборе икон. Её появление более чем органично как дальнейшее, эмоционально нарастающее слово молитвы к Всеблагой Заступнице обидимых и гонимых, «ратей неприятельских всекрепкое низложение, во бранех крепкая Помощнице, непобедимая Воеводо вождей и воинств хрис-

тианских», а также «иноческих обителей покров и снабдение, девства и чистоты Поборнице, человеческого рода возвышение, спасение душ наших». Эти слова из Акафистов Пресвятой Богородице выявляют явно прогосударственный характер изображенных икон, что и определило их избирательность как охранительниц «страны, властей и воинства ея». Но при всем том сама тема не исчерпывается только лишь присутствием Богородичных икон, даже учитывая их назначение, а продолжает осваиваться художником. В формах, менее конкретных, но более тонких, опосредованных, в известной степени сакральных. Иными словами, Суриков вновь обращается к церковной характеристике цветов, среди которых синий со всеми его оттенками есть также и символ Богоматери. И потому, смешивая на своей палитре краски, художник отдает предпочтение синему, который очень мягко, очень деликатно определяет богатый колорит картины, как его главная, ведущая тема, его камертон. Отсюда же столько вкраплений голубого в живописи фигуры царевны, ступающей в этой прозрачной, еле уловимой синеве, словно под покровом Пресвятой Богородицы. Ступает увенчанная благодатью, которая проливается на царевну золотым сиянием окладов, горящих свечей и лампад, что на церковном языке означает свет Христов, свет Истины.

Судя по планировке, выстроенной художником, идет царевна не вообще по церкви, а прямо к алтарю. Идет, просвещаясь словом Божиим, символом которого является подсвечник слева с одной горящей свечой. Потому именно он и выставляется в храме перед царскими вратами в самые важные моменты богослужения: при чтении Евангелия, а также предвзявляя Причастие. По той же самой причине, а не только для композиционного равновесия появляется здесь и подсвечник справа, заставленный весь горящими свечами, как «свидетельство веры, причастности человека к Божьему свету». Благодаря этой церковной символике рождается образ, исполненный глубокой мысли художника о «Божьем свете» как единственно способном вывести из «духовного сумрака».

Так тема монастыря с, казалось бы, мало примечательным, почти сказочным сюжетом, вырастает до обобщенного образа, в котором и время, и судьба страны, и путь спасения. В этом и состоит «психологическая истина» картины Сурикова «Посещение царевны женского монастыря». Картины-пророчества. Картины-завещания.





Л.Г. КРАМАРЕНКО
доктор
искусствоведения,
профессор

Над его письменным столом висел портрет Сурикова

К 100-летию со дня рождения В.С. Кеменова

Исполнилось 100 лет со дня рождения Владимира Семеновича Кеменова, историка искусства, доктора искусствоведения, заслуженного деятеля искусств России, академика и вице-президента Академии художеств СССР с 1966 по 1988 г. Многие художники и искусствоведы, да и деятели других видов искусства старшего поколения еще помнят его лично – высокий, широкоплечий, со строгим выражением лица, он энергичным шагом, слегка сгибаясь под тяжестью большого портфеля, стремительно

проходил в свой кабинет, не преминув вежливо поздороваться с каждой из сотрудниц. Некоторая внешняя суровость сочеталась в нем с безупречной интеллигентностью. Думаю, художники не забыли его темпераментные выступления в защиту реализма при обсуждении проблем изобразительного искусства, резкость его речей с критикой халтуры и формализма. А близкие друзья помнят его веселым и остроумным в часы отдыха, за праздничным столом, его забавные эпиграммы и шаржи.

И все причастные искусству знают его книги, его искусствоведческие труды, его полемические статьи.

Главной темой искусствоведческих исследований Кеменова было творчество В.И. Сурикова. Изучению и анализу картин этого великого русского художника, раскрытию его взглядов на искусство, особенностей его личного характера Кеменов посвятил пятьдесят лет жизни, начиная с молодых лет, когда впервые, приехав из провинции в Москву, попал в Третьяковскую галерею и был поражен произведениями Сурикова. И до последних дней, когда на его письменном столе осталась незаконченная рукопись о портретах кисти художника...

Результатом его научной работы являются несколько фундаментальных трудов о творчестве В.И. Сурикова: «Историческая живопись Сурикова» (1963), «Василий Суриков». Монография. (1978) «В. Суриков. Историческая живопись 1870-1890 гг.» (1987) и целый ряд других. В книгах Кеменова впервые был глубоко раскрыт творческий процесс художника-реалиста, прослежен путь создания его картин, поиски образов и композиции картин знаменитых полотен, тонко разобрана палитра художника, его живописная система и колорит. Книги и сообщения Кеменова о творчестве Сурикова всегда встречались с большим интересом как специалистами изобразительного искусства, так и широким читателем, так как содержали многие художественные открытия и излагались с искренним увлечением и темпераментом ученого.

В.С. Кеменов был широким специалистом и подлинным эрудитом. В круг его профессиональных интересов входили как история русского искусства, так и западноевропейская культура. Он изучал творчество Шекспира и Леонардо да Винчи, был знатоком театра, интересовался философией, являлся теоретиком и критиком современного изобразительного искусства. Вторым героем его искусствоведческих трудов после Сурикова был великий испанский художник Веласкес, творчество которого он рассматривал как вершину европейского реализма.

Стоит напомнить некоторые факты биографии В.С. Кеменова, которые повлияли на его дальнейшую работу. Он родился в г. Екатеринославе (ныне Днепрпетровск) в 1908 году, окончил техникум путей сообщения и получил специальность строителя. В 20-летнем возрасте он приезжает в Москву, знакомится с Третьяковкой и другими музеями столицы, увлекается искусством и решает переменить профессию. Владимир Семенович поступает в Московский государственный университет

на факультет литературы и искусства. По окончании вуза ведет педагогическую и лекционную деятельность. В 1938 году он назначается директором Государственной Третьяковской галереи. С этого времени начинается его искусствоведческая работа над проблемами русской реалистической живописи и творчеством В.И. Сурикова.

В 1940 г. Кеменов был избран председателем Всесоюзного общества культурных связей с заграницей (ВОКС). Эта организация в годы войны сыграла большую роль в консолидации сил деятелей культуры Советского Союза и зарубежных стран в борьбе против фашизма. Благодаря активной работе в качестве председателя ВОКСа у Кеменова завязались личные дружественные контакты со многими представителями художественной интеллигенции, такими как А. Толстой, С. Маршак, С. Прокофьев, Д. Шостакович, М. Ботвинник, В. Мухина, Г. Уэллс, Т. Драйзер, Р. Кент и другие, которые сохранились на всю жизнь.

В 1956 году Кеменов назначается постоянным представителем Советского Союза при ЮНЕСКО, получает ранг чрезвычайного и полномочного посла и живет и работает в Париже. Эта очень ответственная и напряженная работа позволила ему побывать во многих странах мира, где проходили сессии и конференции ЮНЕСКО. И везде, наряду со сложной политической деятельностью, он находил



В.С. Кеменов
Фото. 1930-е



В.С. Кеменов
Фото. 1978

время для посещения музеев, исторических памятников и библиотек для пополнения своего научного багажа и совершенствования знаний иностранных языков. В Париже ему довелось встретиться с А. Бенуа, М. Добужинским, З. Серебряковой, беседовать с ними и переписываться.

В 1956 году Кеменов защищает докторскую диссертацию и становится действительным членом Академии художеств СССР, а в 1966 году избирается ее вице-президентом. Этот пост он занимал почти до последних дней жизни. Как видно из его биографии, Владимир Семенович вел активную административную работу в области культуры, но никогда не оставлял научной искусствоведческой деятельности, использовал для нее каждый свободный час, работал по ночам, в выходные и отпускные дни. Он был человеком очень трудолюбивым, энергичным и организованным. Несмотря на внешнюю рассеянность, некоторую замкнутость, свойственную ученым, он чрезвычайно эмоционально относился к искусству, интересовался широким кругом художественных явлений.

В обращении Кеменова к творчеству Сурикова была известная закономерность. Именно в творчестве этого истинно национального художника-реалиста Владимир Семенович нашел богатейший материал для своих научных изысканий, своего искусствоведческого метода. В его работах подчеркивается, что величие Сурикова состоит в том, что он видел главную движущую силу истории в народных массах, проникся мыслями и чувствами русского народа, восхищался его свободолобием и душев-

ной стойкостью. Ученый высоко ставил «чувство историзма», присущее Сурикову, понимание духа народа, сочувствие его борьбе за свою духовную свободу. Но в этой общей народной толпе художник всегда различал отдельные личности, уважал сильные характеры, сочувствовал женской судьбе, раскрывал переживания каждого своего героя. В творчестве Сурикова Кеменов отмечал интерес к самым драматическим событиям истории России, по масштабности и накалу страстей сопоставлял его картины с «Хованщиной» М. Мусоргского.

Как известно, в книгах Кеменова большое место занимают исторические очерки о событиях, связанных с сюжетами суриковских картин: история стрелецких бунтов, раскола в русской православной Церкви, похода Суворова и движения Степана Разина, биографии Федосьи Морозовой, Александра Меншикова и его семьи. Эти очерки Кеменова, в которых собраны и проанализированы многие новые данные об этих событиях, имеют самостоятельную научную ценность. Безусловно, Владимир Семенович был в равной степени историком и искусствоведом, поэтому его увлечение исторической живописью Сурикова было естественно, их объединял общий взгляд на роль искусства в России.

Мы знаем, как долго и тщательно работал Суриков над своими картинами, как искал нужные типажи, как изучал в Историческом музее старинные костюмы и предметы быта. Как вживался в исторические события и во время прогулок по Кремлю и старым московским улицам ему «чудились люди в старинных одеждах, женщины в парчовых душегреях». Также Кеменова привлекала древнерусская культура, восхищались народные изделия, их пластика и цветное узорочье. Совершая поездку по Волге, он представлял, как волны бороздят челны Степана Разина, любовался светлой рябью воды на закате, как на картине Сурикова. Посещая Красноярск, в толпе современных женщин старался разглядеть румяные смеющиеся лица «суриковских девушек», героинь его картин и портретов.

В книгах Кеменова содержится подробный рассказ о методе работы Сурикова над картинами, собран исчерпывающий материал его этюдов и подготовительных набросков, которых у художника было великое множество. Большой интерес представляет анализ композиции картин, процесса поиска построения полотна «Боярыня Морозова», очень тщательный и квалифицированный анализ колористической системы Сурикова. В центре внимания искусствоведа были те художественные средства, которые создавали силу впечатления суриковских полотен.

Творчество Сурикова Кеменов рассматривал на широком фоне художественной обстановки 1870-90-х годов и постоянно сопоставлял его картины с живописными работами его современников на аналогичные темы и исторические сюжеты. Это позволяло подчеркнуть высочайший художественный уровень суриковского творчества, наглядно показать, что суриковский талант был вершиной изобразительного искусства своего времени.

Кеменов был убежденным реалистом в изобразительном искусстве. Постигание художником правды жизни, правды истории, правды характера было для него высшим критерием в оценке произведения. Но никогда и ни в коем случае ни примитивного натурализма, ни холодного академизма он не признавал. Подлинная живописность, красота линии и колорита, эстетические качества и образная выразительность решения были для него главными в оценке произведения. Его девиз, как и у Сурикова, был: «художественность превыше всего».

Работая над книгами о творчестве Сурикова, Кеменов обращался не только к литературным трудам и воспоминаниям, но и познакомился, а потом подружился с потомками художника. Еще были живы его дочери Ольга Васильевна и Елена Васильевна, и Владимир Семенович беседовал и тщательно записывал их воспоминания. Он дружил с Натальей Петровной Кончаловской и Михаилом Петровичем Кончаловским, внуками Сурикова, с Петром Петровичем Кончаловским, и эта дружба позволила ему узнать и уточнить многие детали творчества Сурикова, черты его характера, привычки и некоторые семейные предания. Это дало возможность исследователю более глубоко проникнуть в духовный мир художника. Благодаря доверию семьи, ему удалось изучить многие работы, хранящиеся в доме наследников, и получить от них бесценный подарок – две работы Сурикова «Подсвечник» (этюд к «Меншикову в Березове») и «Светильник» (этюд к «Посещению царевной женского монастыря»). Эти маленькие живописные шедевры, в которых видна живая рука мастера, всегда были перед глазами Владимира Семеновича, когда он работал над рукописью, а над его письменным столом висел большой фотопортрет Сурикова.

На склоне лет Владимир Семенович как-то сказал: «Новое поколение историков искусства, конечно, еще многое откроет в творчестве Сурикова и скажет свое слово, но, надеюсь, что мимо моих трудов оно пройти не сможет...» Это справедливо. Огромный материал о творчестве В.И. Сурикова и подробное исследование истории создания и художественно-

образного строя его произведений, проделанное В.С. Кеменовым, сохраняет свое непреходящее значение и служит фундаментом для дальнейшей искусствоведческой работы.

Много сил и времени отдал Кеменов изучению творчества Веласкеса, великого испанского художника. Для советского ученого творчество этого мастера представляло особую трудность, так как его произведения хранятся в различных музеях мира и в наличии имело мало литературных источников, в основном на испанском языке. Владимир Семенович преодолел эти трудности, и его книга «Картины Веласкеса» (1969 г.) впервые раскрыла русскому читателю тайны творчества этого знаменитого мастера. Творчество Веласкеса рассмотрено в книге Кеменова в контексте культурных и социальных особенностей испанской монархии XVII века, раскрыто сложное содержание его знаменитых картин и расшифрован символический смысл некоторых сцен и атрибутов. Особых высот Веласкес достиг в портретах короля Филиппа IV, инфанты Маргариты, Оливареса и других. Кеменова восхищали эти глубоко психологические портреты, и он старался постичь их подтекст на основе изучения биографий персонажей, их личных качеств и особенностей национальной психологии. Для того, чтобы понять загадочные веласкесовские портреты карликов, он даже обращался к специалистам-медикам, чтобы ознакомиться



В.С. Кеменов
Фото. 1950-е



В.С. Кеменов
с внучкой
Фото. 1970-е

с психологией «маленький людей». С чрезвычайной подробностью и вниманием изучил Кеменов и колорит испанца, которым в прошлом веке восхищались все русские художники.

На основе подробного, очень внимательного изучения колорита Кеменов, в частности, доказывает, что портрет инфанты Маргариты в жемчужно-розовом платье, хранящийся в Киевском музее западного и восточного искусства, принадлежит кисти великого мастера. Об этом можно прочесть в книге «Веласкес в музеях СССР» (1977 г.), которая теперь стала раритетом. За книги о Веласкесе Кеменову была присуждена Государственная премия, он был избран членом-корреспондентом Королевской академии изящных искусств Сан-Хорхе в Барселоне и Королевской академии Сан-Фернандо в Мадриде.

Владимир Семенович с большим уважением относился к издательскому делу, любил книгу, сам был хорошим редактором. При подготовке к печати искусствоведческих трудов строго, даже придирчиво следил не только за содержанием, фактическим данными, но и за полиграфическим исполнением. Он лично контролировал качество цветных репродукций, справедливо считая, что для читателей иллюстрации не менее важны, чем текст. Поэтому книги Кеменова прекрасно иллюстрированы и выполнены на высоком полиграфическом уровне.

Как научный редактор Кеменов совместно с академиком И.Э. Грабарем и членом-корреспондентом АХ В.Н. Лазаревым участвовал в издании «История русского искусства» в 12 томах. Он был инициатором, автором

вступительной статьи и редактором четырехтомного издания, посвященного творчеству Кукрыниксов. Эти художники были его личными друзьями, начиная с военных лет и до конца жизни. Он любил и ценил их работы, как живописные этюды, так и сатирическую и лирическую графику. Будучи вице-президентом Академии художеств, Владимир Семенович принимал активное участие в работе Научно-исследовательского института истории и теории изобразительного искусства, в организации изданий по истории искусства, проведении научных конференций. В честь 225-летнего юбилея академии им была написана книга «Академия художеств» – солидный труд по истории академии и ее роли в развитии изобразительного искусства России.

Расскажем о нескольких эпизодах изысканий Владимира Семеновича. Когда в конце 30-х годов он обратился к творчеству Сурикова, то обнаружил существенную утрату: было неизвестно местонахождение последней большой картины «Посещение царевой женского монастыря» (1912 г.). Порывшись в периодической печати, Кеменов обнаружил, что картина под этим названием была приобретена в комиссионном магазине Мосторга представителем японского рыболовного общества Токай Есихиса и в дальнейшем попала во владение правления фирмы Маруноти в Токио. Во время деловой поездки в Японию Кеменов выяснил местонахождение этой фирмы и попросил разрешения посетить ее офис. С волнением отправился он туда, ожидая встречи с «Царевной» и сожалея, что она так далеко ушла из России и хватит ли сил и средств вернуть ее. И вот, войдя в кабинет представителя фирмы, увидел на стене, над столом суриковскую «Царевну!» Обрадовался страшно, но и вздохнул с облегчением. Это был эскиз маслом, близкий к оригиналу, меньший по размеру, но не сама картина. Впоследствии картина все же была им обнаружена. Когда-то в разговорах с Михаилом Васильевичем Нестеровым, с которым Владимир Семенович подружился, будучи редактором издания его писем, тот упомянул, что у одной пожилой женщины, живущей в Кропоткинском переулке (как потом выяснилось, А.К. Крайтер), находятся скатанные в рулон какие-то картины. Кеменов отыскал эту старушку, с большим трудом уговорил ее показать спрятанные в тревожные 30-е годы живописные полотна. «Наконец я развернул мешковину, раскатал рулон и передо мной засверкали суриковские краски! Сердце забило от волнения и радости – вот она, красавица «Царевна», – рассказывал Владимир Семенович. В дальнейшем картина была приобретена Третьяковской галереей, а Кеменов посвятил ей большой очерк в своей книге.

В газете «Культура» как-то была опубликована статья об открытии картины В.И. Сурикова, украшавшей ранее одну из стен храма Христа Спасителя. Но достаточно было раскрыть книгу Кеменова, чтобы убедиться, что открытие это произошло много раньше и его усилиями. Искусствоведам было известно, что полотно Сурикова, наклеенное на штукатурку, перед разрушением храма было снято со стены и передано в Казанский собор в Ленинграде, где вначале был сформирован так называемый Антирелигиозный музей, а затем в 70-е годы – Музей истории религии и атеизма. Там и хранилось это произведение – «Четвертый Вселенский Халкидонский Собор» (1877 г.; размер 30,5х32 метра), написанное молодым Суриковым после окончания Академии художеств. Но оно не было включено в экспозицию, а было повернуто лицом к стене, заставлено многопудовым бронзовым монументом и недоступно для обозрения. Кеменов отыскал эту работу Сурикова и попросил разрешения сфотографировать его для своей книги. Директор музея наотрез отказала, заявив, что физически невозможно достать и повернуть эту гигантскую «фреску». Более часа Владимир Семенович убеждал музейных работников, проявляя все свое красноречие. Он говорил, что нет ничего невозможного, если речь идет о Сурикове, что он все берет на себя и т.д. В конце концов, они сдались. На другой день Кеменов привел в Казанский собор бригаду рабочих-такелажников, они привезли соответствующее оборудование и с величайшей осторожностью работа Сурикова была повернута лицом к залу. Фотограф осветил полотно, живопись «оживила», засверкала ее глубокий насыщенный колорит. Цветная репродукция «Четвертого Вселенского Собора» опубликована в виде полосной иллюстрации крупного фрагмента в книге Кеменова. Вот так на самом деле произошло это открытие.

В.С. Кеменова интересовали не только культурные события прошлого, но и современное искусство. Он был критиком, хорошим оратором и публицистом с острым пером, требовательным и принципиальным. Владимир Семенович последовательно отстаивал реалистические позиции в изобразительном искусстве и требование художественного мастерства, отвергая как конъюнктурность и ремесленничество, так и проявление формализма. Зато поддерживал и пропагандировал подлинно талантливых и серьезных художников, которые оставались в стороне от казенного социалистического реализма и потому были отодвинуты в тень официальной критикой. Например, он высоко ценил живописное мастерство Петра Кончаловского и издал прекрасный альбом его произведений со своей вступительной статьей, посвященной его творчеству. Он восхищался ак-

вареями Максимилиана Волошина, написал о нем поэтический искусствоведческий очерк и добился факсимильного воспроизведения его тончайших работ в альбоме. Это великолепное издание буквально открыло любителям искусства живописное дарование известного поэта. Среди последних работ Кеменова – большая книга об Алексее Кравченко, в которой собран и проанализирован исчерпывающий материал о графическом и живописном наследии этого выдающегося мастера, который оставался до этой публикации малоизвестным.

Тем, кто не знал лично Владимира Семеновича, он мог показаться человеком суховатым, строгим, но те, кто теснее общался с ним и дружил, знали, что он был остроумным собеседником, искренне любил искусство, эмоционально воспринимал удачные работы, подчеркивал каждый проблеск таланта. Посещая выставки, он внимательно, зорко осматривал экспозицию и всегда среди больших холодных полотен находил какой-нибудь небольшой, тонкий по колориту этюд и восхищался и радовался живописному достижению автора. А художественным вкусом и пониманием живописи Кеменов отличался в высшей степени.

Труды В.С. Кеменова составляют ценный вклад в отечественную искусствоведческую науку и не могут быть забыты.



В.С. Кеменов
на даче
Фото. 1970-е



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



*Главный редактор издательства «Художник РСФСР» И.А. Бродский
и главный редактор журнала «Художник» Б.В. Вишняков. 1968*

Как это было

Говорят, что человеческая память несовершенна. Наверное, это справедливо. Основываясь на своем, теперь уже немало, жизненном опыте, могу подтвердить, что многое из прожитого забыто и каких бы усилий ни пришлось прилагать, но из этой «мозговой базы компьютерных данных», подчас очень нужных, воссоздать что-либо в большинстве случаев бывает трудно. Однако можно утверждать и другое. Какие-то эпизоды, даже из далекого прошлого, настолько ясно и четко вырисовываются в памяти, что иной раз думаешь, что происходило это буквально несколько дней назад. Иногда даже кажется фантастикой, как могли в каком-то событии запомниться такие детали, как сказанные слова, поведение человека, его одежда, предметы интерьера.

Как показывает наша современная жизнь, мы к своей истории относимся, мягко выражаясь, безразлично, и теперь, в связи с приближающейся значительной датой пятидесятилетия со дня создания нашего творческого союза вдруг вспомнили об истории его создания. Наверное, были архивы, где хранились необходимые документы, но где они?

Журнал «Художник» делает очень нужное дело, собирая по крупице то, что имеет отношение к истории Союза художников. Сейчас еще можно найти людей, стоявших у истоков создания нашей творческой организации.

Помнится весна 1959 года. Я тогда жил в Орле и, будучи искусствоведом, ра-

ботал директором областной картинной галереи. На мое имя пришла телеграмма за подписью Владимира Александровича Серова, который в то время был председателем оргкомитета по созданию Союза художников России. У нынешнего поколения художников может возникнуть вопрос — как могло случиться, что в конце 1950-х годов не было своего творческого союза России? Да, к сожалению, это была вопиющая несправедливость. Существовал Союз художников СССР, все союзные республики имели свои творческие организации, кроме Российской Федерации. Именно поэтому в то время серьезно назрел вопрос о создании Союза художников именно РСФСР.

В 1957 году по инициативе Серова был создан оргкомитет по созданию Союза, и председателем его был назначен сам Серов. Назначение это явилось несчастливым. К тому времени он был уже хорошо известным художником. В 1950-е годы им был создан цикл полотен на тему Октябрьской революции. Одновременно Серов рекомендовал себя как прекрасный организатор. Начиная с 1941 и до 1948 года, он возглавлял ленинградскую организацию художников. Руководимый им союз в неимоверно тяжелых условиях блокады активно действовал и средствами искусства помогал защищать родной город.

Я не был близким другом Серова, встречался с ним эпизодически еще в Ле-

нинграде. Позже, в Москве, несколько раз был в его мастерской на набережной Тараса Шевченко. Издательство «Советский художник» заказало мне написать статью для альбома о его творчестве. Выполнить этот заказ мне, к сожалению, не удалось. Но доверительное отношение у него ко мне было всегда. Можно по-разному относиться к его творчеству, могу однако утверждать, что, будучи членом партии, он свято верил в ее идеалы и вполне искренне, в меру своего таланта, раскрывал это в творчестве. Серов был носителем искусства школы В.Е. Савинского и И.И. Бродского. В его работах довольно убедительно просматривалось влияние этих художников. У Серова было немало противников его творческих взглядов. В основном они сводились к спорам о показе новых явлений жизни и выражении их художественными средствами, получившими название «сурового стиля». В этом сказывалась и некая ограниченность его позиции, особенно по отношению к тем художникам, которые искренне искали новые возможности для расширения выразительных средств в искусстве. Конечно, спустя 50 лет мы можем говорить об ограниченности его взглядов на искусство, но была ли эта ограниченность? Для тех лет взгляды эти были выражением определенной эпохи, но за 50 лет произошло немало изменений, оказавших влияние на нынешние оценки прошлого. А прошлое стало историей, к которой относиться следует бережно, учитывая естественные культурологические изменения. Но даже оппоненты Серова по взглядам на искусство признавали его талант как организатора и общественного деятеля. Хотелось бы отметить еще одно его незаурядное качество — глубокие энциклопедические знания в области истории мирового изобразительного искусства. К тому же, он был блистательным оратором, полемистом, я бы сказал, обладал прекрасным актерским талантом — мог держать аудиторию в течение двух-трех часов без всяких конспектов, накал его страстных чувств был настолько высок, что передавался аудитории, воспринимавшей его позицию, как истину.

В те годы я присутствовал почти на всех пленумах и съездах, где с докладами выступал Серов. Особенно интересной, как правило, была полемика, которая возникала после докладов, в связи с вопросами, которые задавались Серову его оппонентами. В этих вопросах часто содержались самые каверзные попытки поставить докладчика в тупик. И каждый раз Серов обстоятельно, интересно парировал вы-

пады своих противников. Подобные собрания художников вызывали большой интерес, они являлись своего рода событиями художественной жизни России. Аудитории всегда при этом были многолюдными. Все это было объяснимо. В 1960-х годах в стране шло изменение взглядов на такие понятия, как тоталитаризм и демократия. Бурлила и художественная интеллигенция. На съездах и других больших собраниях художников часто возникала полемика о социальной роли искусства и свободе творчества. Подобные встречи становились аренами дискуссий, где без цензуры можно было высказывать свое мнение. Не все аргументы Серова в этих столкновениях с оппонентами были бесспорными. Относиться к этому надо, понимая, что он был выразителем идеологии своего времени, которая владела умами большинства его современников. Мог ли он быть другим? Конечно, нет. Будучи активным участником партийных и общественных органов власти, он вынужден был принимать те правила игры, которые существовали в то время. И делал он это вполне осознанно, что давало ему как руководителю Союза возможность осуществлять те самые проекты, которые позволяли решать вопросы, связанные с выделением финансирования на строительство мастерских, выставочных помещений, творческих заказов и многих других важных мероприятий по развитию художественной жизни России.

В одно из моих посещений его творческой мастерской у нас состоялся откровенный доверительный разговор. Серов, с какой-то нотой грусти и сожаления, посоветовал мне на то, что ему приходится, вместо того, чтобы стоять у мольберта и работать как художнику, тратить драгоценное время своей жизни на войну с разного уровня чиновниками, чтобы «пробить» какие-то вопросы, связанные с деятельностью нашего союза. Серов всегда считался с мнением большинства. Иногда у молодых людей можно услышать мнение, что раньше, чтобы попасть на большую выставку, достаточно, чтобы произведение отвечало некоему содержанию, профессионализм большого значения не имел. Это глубочайшее заблуждение. Могу утверждать, что художественный уровень нынешних выставок намного ниже тех, которые проходили в 1960-1980-х годах. Тогда профессионально слабые работы решительно отклонялись. Произведения, как и сейчас, принимались большинством голосов членом выставочного комитета при обязательном отсутствии автора.

Мне вспоминается один эпизод, который подтверждает эту демократичность в формировании экспозиции тогдашних выставок. Я был членом республиканского выставочного комитета от Орловской области. Возглавлял комитет тогда Серов. Выставком, как правило, заседал в помещении манежа, но в порядке исключения к именитым художникам выставком выезжал в полном составе в их мастерские. Помнится, мы приехали в мастерскую Дмитрия Аркадьевича Налбандяна. В те годы он находился на вершине славы. Известно было, что он являлся единственным художником, которому позировал для портрета Сталин. Показав свою картину «Встреча Ленина и Сталина в Разливе», Налбандян произнес перед выставочным режиссером, смысл которой заключался в том, что он решил «осчастливить» нас показом своей картины на российской выставке. Большое по размеру произведение, однако, было плохо скомпоновано, слабо нарисовано и маловыразительно по живописи. Мэтр был удивлен, когда его попросили выйти в другую комнату. При голосовании из 21 члена выставкома «за» проголосовали лишь три человека, все остальные были против. Налбандян весь свой пыл возмущения обрушил на Серова, который спокойно ему ответил, что мнение выставкома является окончательным и пересмотру не подлежит.

За 50 лет своего существования наш творческий Союз, без преувеличения, сыграл неограниченную роль в развитии художественной культуры России второй половины XX века. Надо при этом признать, что одним из главных инициаторов по созданию Союза и руководителем его в течение первого, наиболее сложного, но и плодотворного десятилетия его существования был Серов.

Хотелось бы, однако, подчеркнуть, что создание Союза было велением времени. Серов понимал это и как художник, улавливающий наиболее прогрессивные тенденции той эпохи, старался в меру своих возможностей быть ее выразителем. Одним из новых течений было появление в нашем искусстве так называемых «шестидесятников».

Как я полагаю, зачинателями новых взглядов на нашу в те годы советскую действительность и выразителями этих взглядов в своем творчестве была небольшая группа того самого поколения художников, которые прошли через трагические испытания Великой Отечественной войны. Они по-другому стали воспринимать жизнь и это принципиально по-новому получило отражение в их творчестве.



В.А. Серов. 1948



Б.В. Павловский. 1968

Кстати говоря, подобные тенденции имели место и в других видах советского искусства, я имею в виду литературу, кинематограф, театр. По моему мнению, именно здесь кроется корень начинаний по созданию творческого союза художников России. Это и был тот самый существенный шаг к тому, чтобы дать большие инициативы областным организациям, которым в целом ряде случаев не уделялось должного внимания в существовавшей структуре Союза художников СССР.

50 лет — это примерно два поколения жизни общества, но и современный российский союз в сложнейших условиях но-

вого времени удерживает позиции великого русского реализма. Надеюсь, отмечая такую дату, мы вспомним о Серове и найдем возможность, для начала, хотя бы открыть мемориальную доску на доме в Москве на набережной Тараса Шевченко, 3, где он жил и работал в последние годы.

В 1959 году Серов создал группу искусствоведов по подготовке документов в правительство о создании Российского союза художников и Художественного фонда.

Группа состояла из четырех человек. В нее вошли главный редактор журнала «Художник» Борис Владимирович Вишняков, к тому времени уже довольно известный искусствовед из Свердловска Борис Васильевич Павловский, председатель краснодарской организации художников Филипп Васильевич Калашнев. Тогда же в Москву был вызван и я. Почему именно меня — молодого искусствоведа, директора Орловской областной картинной галереи пригласил Серов, мне трудно объяснить. Могу только догадываться, Серов знал меня как орловского искусствоведа. Впервые я познакомился с ним в конце 1940-х годов, когда он возглавлял Ленинградский союз художников.

В назначенный день (это была весна 1959 года) мы все четверо с утра были в приемной. Надо отдать должное четкости работы в то время и аппарата оргкомитета, и его референтов. Кабинет Серова находился в том же месте, где ныне заседает наш секретариат. Он встретил нас у самого входа, поздоровался и спросил, как мы устроились в гостинице. Руководителем нашей группы назначил Вишняков. Подробно объяснил, какие именно документы необходимо подготовить в правительство. Тогда же мы обсудили, кто и какие материалы будет готовить. Вишняков — общее положение и задачи развития изобразительного искусства России, Павловский — проект устава будущего Союза художников России, мне было поручено подготовить проект устава Художественного фонда Российского союза. Калашневу Серов поручил связаться с референтами и представить в оргкомитет предложение по составу выставочного комитета, подготовке проведения первой республиканской выставки «Советская Россия». После детального обсуждения необходимых материалов Серов обратился к Вишнякову с вопросом: «Сколько потребует времени на подготовку документов в правительство?» Вишняков подумал и ответил: «Не менее недели». На что Серов после некоторой паузы сказал: «Через три дня я жду вас троих с документами, а вот Калашневу

можно и не торопиться». И высказал мысль о том, чтобы Выставочный комитет был инструментом демократичным, в него желательнее ввести художников и искусствоведов не только столичных городов, но и максимально из периферийных организаций. Рекомендовал связаться с референтами, выслушать их мнения, но руководствоваться в первую очередь высоким профессионализмом.

Серов распорядился, чтобы к нам из машинописного бюро прикрепили двух машинисток и его секретаря, которая должна была обеспечивать нас чаем и бутербродами, что в те годы было не так просто.

Работали мы на первом этаже нынешнего здания, где размещалась тогда редакция журнала «Художник», в кабинете главного редактора Вишнякова. Помнится, нас буквально завалили документами, связанными с работой оргкомитета за два года. Мы в них копались, отыскивая лишь те крупницы, которые были нам необходимы для наших справок в правительство. Сказать, что мы готовили материалы три дня — это значит ничего не сказать. Работать пришлось трое суток. В первый же день с небольшими перерывами на легкие перекуры, в третьем часу ночи пришлось прервать наши наброски текстов. А поскольку метрополитен работает до часу ночи, мы расположились на ночлег, используя диваны и мягкие кресла редакции.

Через три дня столь плотной работы материалы в предварительном варианте были представлены Серову. Он внимательно, прямо при нас стал читать справки, сразу же давал поручения нам, как их исправить. Очень хорошо я запомнил эпизод, который свидетельствовал о большом авторитете Серова как крупного общественного деятеля. При нас он набрал номер телефона А.Н. Косыгина (у него на письменном столе стоял телефон прямой связи с правительством, так называемая «кремлёвка»). Косыгин в то время был первым заместителем председателя правительства СССР. Серову ответил помощник Косыгина, что он занят и просил позвонить позже. На это Серов довольно в резкой форме сказал: «Вы скажите ему, что звонит Серов!» После некоторой паузы прозвучал голос Косыгина: «Я слушаю Вас, Владимир Александрович!»

Серов обратился с просьбой принять его на следующий день с проектом постановления «О создании творческого Союза художников России», на что получил согласие Косыгина.

Хочется привести еще один пример большого авторитета Серова как руководителя Российского союза художников.

В начале 1960-х годов Орловской областной организации Художественным фондом были отпущены деньги на строительство творческих мастерских для художников. Но в те годы этого было недостаточно, нужно было, чтобы средства эти были включены в план строительной организации. Все мои усилия как председателя Орловского творческого союза на местном уровне были безрезультатны. И тогда я решил обратиться за помощью в Союз художников России. Через ответственного секретаря Союза (а если мне не изменяет память, им был очень деловой и внимательный к запросам с мест Александр Гаврилович Вязников) мне была назначена встреча с Серовым. Он при мне по телефону связался с председателем Орловского облисполкома и попросил его найти возможность включения в план строительства мастерских художников. Когда на следующий день я возвратился в Орел, мне уже сообщили, что Союз художников включен в план строительства.

Мне сейчас трудно сказать, кто входил тогда в оргкомитет по созданию Российского союза, наверное где-нибудь сохранился список этих людей. Могу утверждать, что это были художники и искусствоведы в основном из краев, областей, автономных республик России. Конечно, были среди членов оргкомитета и «свадебные генералы», но они в списке значились больше для солидности и авторитета будущего республиканского союза. Из москвичей, кто по праву внес неоценимый вклад в создание Российского союза, был Вишняков. Речь, разумеется, идет не только о его участии в подготовке документов в правительство, его главная заслуга была в том, что на страницах журнала «Художник», а он выходил с 1958 года, публиковались материалы, связанные с созданием Российского союза и подготовкой первой республиканской выставки. Вообще Вишняков был личностью незаурядной. До прихода на должность главного редактора журнала он имел опыт работы, будучи научным секретарем редакционно-издательского совета, руководителем отдела вузов и аспирантуры Академии художеств СССР. В своей служебной и общественной деятельности, очень обстоятельных статьях он был приверженцем развития традиций русского реализма. В конце 1950-х и начале 1960-х годов выходило несколько журналов по искусству. Благодаря усилиям Вишнякова журнал «Художник» имел свое творческое лицо. Он последовательно утверждал и развивал в своих материалах прогрессивные тенденции советской художест-



На выставке «Советская Россия». Диспут у картины. 1960-е

венной культуры, уделяя внимание творчеству молодых талантливых художников и искусствоведов российских регионов.

Позже, в 1993 году Вишняков был организатором и главным редактором ныне существующей газеты «Художник России» (он ушел из жизни в 2000 году). Мне посчастливилось работать на протяжении почти пяти лет его заместителем. Могу утверждать, что он был редактором высочайшего профессионализма. В те годы работали мы дружно. И хотя у нас с ним были довольно частые споры по разным вопросам, связанным с содержанием газеты, но они носили исключительно твор-

ческий характер. И я могу с благодарностью сказать, что многому у него научился.

О нашей совместной работе в редакции газеты «Художник России» со дня ее основания на протяжении 5 лет, может быть, мне удастся написать особо, так как к созданию союза это напрямую отношения не имеет. Однако роль Вишнякова в создании союза, несомненно, весьма значительна.

В своем воспоминании о создании нашего творческого союза я не могу пройти мимо той роли, которую сыграл в нем Борис Васильевич Павловский. Он обладал большими бойцовскими качествами в художественной среде России,

что несомненно играло большую роль в объединении тех самых положительных тенденций, которые способствовали развитию творческой активности краев, областей и автономных республик России.

Павловский жил и работал в Свердловске, он начинал свою деятельность как искусствовед, в качестве преподавателя журналистики Уральского государственного университета и по совместительству работал старшим научным сотрудником Свердловской картинной галереи. С начала 1960-х годов, защитив диссертацию на звание кандидата искусствоведения, он возглавил кафедру истории искусства.

Если говорить серьезно о подготовке кадров искусствоведения в России, то можно отметить три центра, каждый из которых имел тогда свою направленность. Это ленинградский с факультетом теории и истории искусства Института им. И.Е. Репина, московский с искусствоведческим отделением на историческом факультете МГУ и уральский с искусствоведческим факультетом Уральского государственного университета. Создателем этой школы и ее бессменным руководителем до конца своих дней был Павловский.

Если формулировать направленность уральской школы, то кратко можно сказать, что ученые кафедры давали студентам хорошую профессиональную подготовку, что касается ее научного содержания, то на факультете очень бережно сохраняли и развивали традиции русской и мировой культуры.

С Павловским мы были близкими друзьями, и хотя жили в разных городах, он — в Свердловске, я — в Орле, но встречались часто в Москве, на различного рода

семинарах, пленумах и съездах. Впервые мы познакомились на одном из семинаров руководящих работников художественных музеев в Министерстве культуры. Это было в 1957 году. С тех пор наши товарищеские отношения были, можно сказать, очень близкими и доверительными. Мы были с ним почти ровесниками, но по жизненному опыту и глубине знаний искусства я всегда считал его своим наставником. Мне вспоминаются наши встречи в Москве. На пленумах, съездах мы старались жить в гостиницах вместе. Он пользовался среди художников большим авторитетом, его постоянно избирали в руководящие органы Союза. К нам всегда в гостиницу приходили известные художники из других регионов России, и на этих неофициальных собраниях, как правило, вырабатывались резолюции пленумов и съездов, при этом роль Павловского, его мнение в этих, часто доходивших до хрипоты, спорах было определяющим. В большинстве случаев Бориса Васильевича избирали председателем редакционной комиссии по подготовке проектов Постановления того или иного пленума или съезда. Художников, приезжавших тогда на подобные мероприятия, размещали в гостинице «Москва», а Павловский, как член оргкомитета, жил в люксов. Двери в его роскошные апартаменты не закрывались, в них постоянно собирались художники. Это были встречи друзей-единомышленников. На этих гостиничных сходках собиралось по 10-12 человек самых известных в те годы художников из разных регионов по всей России. Здесь были Евгений Рябинский из Тамбова,

Михаил Лихачев из Воронежа, который для разрядки между спорами исполнял тирольские песни, и колоритная фигура усатого казака-пейзажиста из Иркутска Виталия Роголя, который своим зычным голосом темпераментно доказывал правоту своего мнения, и Филипп Калашнев, с возмущением говоривший о том, что областными организациями, некоторые из которых крупнее республиканских, уделяется мало внимания. Список участников этих ночных собраний можно продолжать, но хотелось бы еще раз отметить, что именно в этой неофициальной атмосфере вырабатывались особые мнения, которые были использованы в постановлениях конференций и съездов. После довольно бурных ночных споров в гостинице и после возлияний крепких напитков, когда уже полночь все расходилось по номерам, Павловский говорил мне: «Ну вот, Игорь, теперь спокойно давай обсудим выступления и не спеша сочиним Постановление». Вообще говоря, личностью он был незаурядной, его с полным основанием можно назвать самым настоящим русским интеллигентом, который всегда тактично и в то же время принципиально отстаивал те позиции, которые волновали художников.

Я вспоминаю о Серове, Вишнякове, Павловском, которые с другими ветеранами советского искусства ушедшего столетия стояли у истоков создания Российского союза, который будет отмечать свое 50-летие в совершенно иных социальных условиях. Когда я взялся писать эти воспоминания, то подумал: «А нужно ли вспоминать о каких-то не совсем существенных фактах, на пути создания этой организации?» и пришел к выводу: Наверное, нужно. Найдутся еще свидетели истории создания союза. И из этих небольших фрагментов будет выстраиваться общая картина становления и наиболее яркие страницы его деятельности. Когда сегодня мы ищем новые формы работы Союза, очень важно через призму прошлого заглянуть в день сегодняшний. А богатейший опыт 50-летнего существования Союза даст нам уникальную возможность взять из арсенала его истории самое лучшее и сделать нашу организацию сегодня тем самым инструментом, который будет помогать российскому творческому содружеству плодотворно трудиться. А заодно вспомнить о тех, кто стоял у его истоков.



Валентину Михайловичу Сидорову — 80!



По поводу празднования этого знаменательного юбилея в Союзе художников России, Российской академии художеств и Государственной Третьяковской галерее прошла череда торжеств. Они были продолжены на заседании Президиума РАХ 13 мая 2008 г., где юбиляра чествовали представители Государственной думы, коллеги, сподвижники и ученики.

Тепло и радушно поздравили своего председателя в СХР, где по случаю его юбилея было проведено торжественное заседание Секретариата и дружеское застолье, на которое собрались художники России поистине со всех ее необъятных просторов.

Открытая в залах правления СХР на Покровке небольшая персональная выставка юбиляра, стала своеобразной прелюдией к его полномасштабной персональной выставке в залах Инженерного корпуса ГТГ, продлившейся с 13 ноября до 14 декабря 2008 г.

Экспозиция выставки ярко продемонстрировала, что художник — один из поколения шестидесятников, чье мужание пришлось на послевоенные годы, и сегодня продолжает живописные традиции русского реализма.

Талант Сидорова раскрылся не только в живописи, но и в литературе. Его рассказы

Председателю Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России» В.М. Сидорову в 2008 г. исполнилось 80 лет.

объединены тем же настроением, которое пронизывает его пейзажное искусство.

Выступившие известные искусствоведы, дипломаты, представители культурной общественности, художники России, Белоруссии, Украины были единодушны: Сидоров — уникальное явление художественной культуры XX-XXI вв.

Так, М.А. Некрасова сказала, что его «нельзя назвать живописцем в обычном смысле этого слова. Его пейзаж — особый. Это не пейзаж-настроение. Это образ, который создается всеми картинками, это та эпическая русская традиция, которая вливается в новое слово о русской земле, о земле России. Притом это пейзажное видение, присущее русскому искусству».

Не менее интересным было выступление друга и коллеги художника — В.И. Иванова, в котором, в частности, было сказано: «Каждый пейзаж Сидорова — картина, и в каждом его пейзаже — земля... Это наша Родина. Всюду красота и всюду гармония, с которой он соединил и правду о брошенной России. В этом он понял народную правду. Это гимн России».

Как бы продолжая тему, В.П. Сысоев сказал, что «два с половиной века развития русской пейзажной живописи доказали, что это один из самых сильных и развитых жанров русского искусства. Валентин Михайлович — из этой плеяды великих художников-пейзажистов. Он истинный выразитель и русского духа, и каких-то глубинных естественных потребностей нашей национальной жизни — того, что отечественная культура нынче перестает отражать».

Знаменательны были и слова самого юбиляра о данном событии, обращенные прежде всего к «родной Третьяковской Галерее», которую он символически назвал «святой землей» художников.

В рамках юбилейной выставки 12 декабря 2008 г. состоялся творческий вечер, в программе которого были: презентация книги В.М. Сидорова «Мое Коровино», торжественная передача в дар ГТГ его произведений и демонстрация фильма о творчестве художника.

К выставке были изданы альбом и каталог.



Юбилера поздравляют художники Смоленска



Поздравление от жостовского промысла



Поздравление от журнала «Юный художник»



В.М. Сидорова поздравляет М.А. Некрасова

На обсуждении зональной выставки в Орле. 1974





Ю.И. НЕХОРОШЕВ
искусствовед,
заслуженный
деятель искусств
России



В.Е. Попков. «Строители Братска». 1960-1961

Серов: союзу единомышленников быть!

История создания СХ России. Этюды

ОТТЕПЕЛЬ

«... Изумительно! И никогда так не радовался весне, как сейчас... Я совершу абсолютно неприличный поступок. Член Союза художников, о котором был лестный отзыв в «Советском искусстве»... тридцати четырех лет от роду... бежит к большой луже, покрытой сверкающим льдом, и ногами бьет лед... А высокое солнце весны пригревает... изящный за зиму мир». Эта цитата — из повести Ильи Эренбурга «Оттепель», напечатанной в 1954 году.

«Оттепелью» окрестили историки первые десятилетия правления Н.С. Хрущева, развернувшего «борьбу за мир во всем мире», строительство пятиэтажек с совмещенными удобствами, битву за освоение целинных и залежных земель и многое что другое. «Оттепель» ворвалась и в тихую жизнь затырканной интеллигенции.

Художественная жизнь вскипела, чем-то напоминая годы послереволюционные. По указанию Хрущева опублико-

ванный рассказ А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» ознаменовал появление «неокритического» реализма в литературе. Сформированный из выпускников школы-студии МХАТ новаторский театр «Современник» (1957), возглавленный О. Ефремовым, «Театр на Таганке» (1960), созданный Ю. Любимовым из выпускников Театрального училища имени Щукина, подхватили критические тенденции Солженицына. Зазвучали обличительные песни В. Высоцкого.

Новый взгляд на события прошедшей войны утвердили фильм «Баллада о солдате», «Летят журавли...». Имена режиссеров Г. Чухрая, М. Калатозова, М. Ромма получают мировое признание.

Как никогда, выросла популярность поэзии. Залы Политехнического музея в Москве, библиотек, трибуны стадионов заполняют студенты и молодежь. С восхищением слушают они стихи Б. Ахмадулиной, Р. Рождественского, А. Вознесен-

ского. Е. Евтушенко бросает в раскаленную аудиторию страстные призывы:

Мы те, кто в дальнее уверовал, —
безденежные мастера.
Мы с вами из ребра Гомерова,
мы из Рембрандтова ребра.
Не надо нам ни света чопорного,
ни Магомета, ни Христа,
а надо только хлеба черного,
бумаги, глины и холста!
Смешайтесь, краски, знаки нотные!
По форме и земля стара!
Мы придадим ей форму новую,
безденежные мастера!

Годы «оттепели» — это и мощный подъем музыкальной культуры. Появилось много прекрасных песен. Возникает новое движение — «авторская песня» — самодельные композиторы сочиняют тексты и мелодии для песен под гитару. Выросло массовое «туристическое движение» — молодежь поет у костров песни, как правило, интимно-лирического и критического

содержания. В школах, институтах формируются ВИА — вокально-инструментальные ансамбли, во главе которых — студенты музыкальных училищ и консерваторий.

Об успехах в профессиональном композиторском творчестве можно судить по сочинениям Д. Шостаковича. В 1962 году он закончил вторую редакцию оперы «Катерина Измайлова», написал оперетту «Москва, Черемушки», симфоническую поэму «Казнь Степана Разина», 13, 14 и 15-ю симфонии. Пятнадцатая симфония выражает новый круг морально-этических проблем общечеловеческого значения. Ее трагикомическое содержание в финале сменяется русской мелодией песенно-танцевального склада.

Знаменательное событие происходит 12 апреля 1961 года. Все прогрессивное человечество аплодирует России — Юрий Гагарин открыл окно в Космос!

Но в пик очевидному явлению — росту общественного интереса к искусству — «Комсомольская правда» публикует в 1959 году статью инженера И. Полетаева. Он считает: сегодня влияние искусства на общество падает, «поэты все меньше владеют думами и все меньше учат. Самые увлекательные сказки преподносят наука и техника, точный и беспощадный разум... искусство отходит на второй, план». Спор «физиков и лириков» разлился по стране, словно нефтяное пятно на волнах. Но, как всегда, истина доказывалась не словами, а делами.

В 1950-е годы окончили средние и высшие художественные институты те, кого война сорвала со школьной скамьи, а иногда отлучила и от институтских дипломов. Жизнь в «гражданке» они видят как продолжение фронтовых будней — борьбу за свободу мыслей, за высокую нравственность, за торжество красоты. Для нового поколения художников это не лозунги на кумаче. Это — эстетическая программа «шестидесятников». Опаленные чадом войны, они хотят понять — откуда бьют родники народного мужества, моральной и физической стойкости, которые ярко проявились в битвах Великой Отечественной. Они в поисках тех, кто не искалечен пропагандой, ложными обещаниями, чиновничьим бюрократизмом. Художники отправляются в походы — отдаленные от центра России места, где еще живы традиции коренного русского быта, где сохранились старинные обычаи, предметы векового ремесла, добротпорядочность, вера в возможность жить честным трудом.

Москвичи В. Стожаров, В. Попков, И. Попов ставят свои мольберты на Енисее, в Архангельской области, в Коми АССР, Н. Христолюбов — в Монголии, ленин-

градцы В. Ветрогонский, М. Труфанов рисуют в шахтах Донбасса, Северной Магнитки, в Вытегре... А. Либеров (Омск), Д. Свешников (Архангельск) раскрывают этюдники за Полярным кругом... К. Шебеко, И. Рыбачук, С. Ясенков (Владивосток) идут пароходами к чукчам... А. Ананьин (Кемерово) режет гравюры в Горном Алтае...

В выставочных залах появляются работы, расширяющие традиционные рамки «постановочных картин». Суровая жизнь — «послевоенщина» — заполняет «целинные» картины Д. Мочальского. Драматические полотна Г. Коржева, Е. Моисеенко... Чумазые шахтеры М. Труфанова, монтажники Ю. Подляского, литейщики И. Симонова, работяги П. Никонова, строители В. Попкова, пастухи Х. Якупова, матери А. и С. Ткачевых. Они вглядываются в зрителя, будто спрашивают: «А ты работаешь? Россию поднимаешь?»

«Оттепель» не перешла в весну и все же стала временем подъема и развития российской культуры.

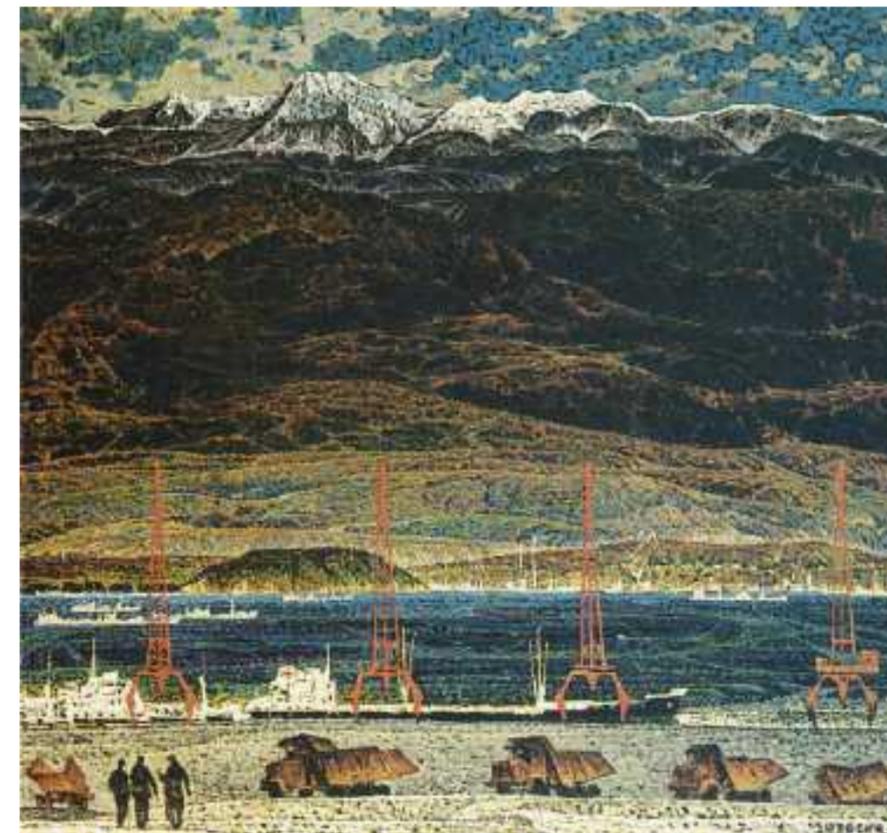
Знаковыми произведениями «Оттепели» могут быть три картины художников

России: «Поднимающий знамя» Г. Коржева — поднимает твердой рукой знамя реалистического искусства, обгащенное кровью в годы «серебряного» века; «Земля» Е. Моисеенко — солдаты, вернувшиеся с Победой, по-хозяйски оглядывают вспаханную землю, ждущую заботливых рабочих рук; «Гроза прошла» В. Сидорова — дети, бегущие по солнечным лужам. Всё это — радостная песня молодости, еще не знающей ни горечи утрат, ни слез поражений. Впереди — цветение, благостные мечты.

ОРГКОМИТЕТ

Осужденные по «Ленинградскому делу», кроме измены Родине и подрывной деятельности, обвинялись в стремлении уравнивать РСФСР в правах с другими союзными республиками. Это расценивалось как буржуазный шовинизм, как ревизия ленинско-сталинской национальной политики. А в республиках существовали свои «автономные» компартии, профсоюзы и даже союзы художников.

В Грузии союз художников был создан в 1933 году, в Армении — в 1932-м, в Азербайджане — в 1940-м, в Казахстане —



К.И. Шебеко. «Порт Восточный». 1980

в 1940-м, на Украине в 1938-м, в Белоруссии — 1938-м, в Узбекистане — в 1938-м...

Хрущев крутит штурвал по-своему. В 1956 году он создаёт Бюро ЦК КПСС по РСФСР для решения сложных задач в Федерации.

...1957 год, сентябрьские теплые дни «Оттепели». На расширенном заседании Правления Союза художников СССР образован Оргкомитет СХ РСФСР. Задача — провести Учредительный съезд художников Федерации. В ее 61 отделении состоят на учете 5335 членов и кандидатов. Оргкомитет избирается из 58 человек. Для повседневной работы в Президиум Оргкомитета входят 6 человек, председатель — В.А. Серов. Кто он такой?

Владимиру Александровичу 47 лет. Родился в семье школьных учителей в Вельском уезде. Жил в доме деда, дьякона сельского прихода. На стене, под иконами в его комнате репродукция «Бурлаков». В семье царствовал дух свободомыслия.

В Академии — он ученик Савинского. Написал дипломную картину «Избиение комиссара в Александровской лавре». На выставке в Русском музее картину повесили на «черную стену» — прототип позорного «рогачьего знамени», как образец отсталого мировоззрения, подлежащего осмеянию.

В 1937 году брата В.А. Серова — инженера — арестовали, а самого Серова исключили из комсомола. В ответ написал картину «Степан Разин».

Перед войной ленинградские художники избрали Серова председателем своей организации. Во время блокады Ле-

нинграда он отказался от эвакуации в тыл. Собрал творческие группы для работы над плакатами, боевыми листками, картинами, призывающими в борьбе с гитлеровцами. Стойко переносил голод, болезнь, он организовал выставки работ художников-блокадников.

В.А. Серов создал картины на темы истории России: «Вступление Александра Невского в Псков», «Сибирские партизаны»; в годы войны — «Балтийский десант», «Здесь прошел враг», «Расстрел», «Строительство оборонных сооружений»; после войны — картины о Ленине, о революции, лучшая из которых — «Зимний взят».

ИЗ ДНЕВНИКА

На очередном заседании Президиума Оргкомитета от имени редакции газеты «Известия», где тогда работал автор этих «этюдов», Серову заказывают статью о Международной выставке работ художников социалистических стран.

Посмотрев правку, он сказал:

— Текст я диктовал. Вы перевели его на литературный язык. Благодарю.

... Октябрь, 1957. Первый пленум Оргкомитета. Повестка совещания: итоги прошедших выставок «Москва социалистическая», «Ленинград», «Республиканская».

... Январь, 1958. Мероприятия в связи с организацией республиканской выставки «Советская Россия». Серов особо нажимает на привлечение непривычных имен, на молодых, недавно окончивших учебные заведения — институты и училища.

... Май, 1958. Серов в ярости. Авангардисты из МОСХа и Ленинграда наступают.

Надо развивать пропаганду русского классического и современного реалистического искусства. Создается отдел пропаганды. Кто во главе — не ясно. Директор Третьяковки П.И. Лебедев, назначенный главным редактором, сообщил о решении вышестоящих органов о создании журнала «Художник». Продемонстрировал макет первого номера. Взял копию статьи Серова «Задачи Союза художников Российской Федерации», прочитал. Для «Известий» не подойдет: говорит Серов ярко, а статья «сероватая».

... Январь 1959. Четвертый Пленум Оргкомитета. Докладывают председатели выставочных комитетов о ходе подготовки к выставке «Советская Россия». Серов недоволен. Мало законченных тематических произведений. Денег потратили много. Надо за хорошие работы выплатить весь гонорар, а не 50-60%, добавить к сумме договора, если произведение того стоит. Главное внимание — темам современности. Критикует журнал «Художник» за вялость, за увлечение историей. Она нужна не как самоцель, а как фундамент для современных творцов.

... Октябрь, 1959. Пятый пленум. Сведения о первых опытах проведения «Недели изобразительного искусства». Серов доволен: живые художники у своих произведений встречаются со зрителями. Советует вовлекать в беседы и местную художественную интеллигенцию — музыкантов, поэтов актеров... Надо развивать связи со всеми видами искусства

... Февраль, 1969. Президиум Оргкомитета. Серов недоволен журналом «Художник». «Надо думать о расширении пропаганды российского искусства. Хорошо бы создать кроме журнала еще и газету».

СЪЕЗД

С первых заседаний Оргкомитет поставил задачу — сформировать всеохватывающую выставку «Советская Россия». Тематических показов и до нее было предостаточно. Проблема в том, чтобы поднять к творчеству художников всех городов, всех поколений. Материальную базу обеспечивает Художественный фонд. Для него настало счастливое время. Совет Министров ввел закон, по которому все хозяйственные расчеты ведутся через Госбанк, по перечислению. Это на руку Фонду — ликвидируются частные заказы, передача денег из рук в руки. А заказы огромны: от городских уличных украшений в дни революционных праздников до создания художественных галерей и музеев трудовой славы в совхозах, на заводах, промышленных комбинатах. Развивается монументальное искусство:

скульптура, мозаика, витраж, роспись фасадов и общественных интерьеров (метро, дворцы культуры, здания театров и т.д.).

В Выставочный комитет вошло 135 художников и искусствоведов. Было заключено 2106 договоров на сумму свыше 28 миллионов рублей. Сумма огромная. (Оклад инженера на заводе — 1200 рублей в месяц). За два года (1958-59) свыше двух тысяч художников получили творческие командировки, подчас длительные, на несколько месяцев. Была опробована и новая форма оплаты — аванс: ежемесячно 123 автора получают до двух тысяч рублей. За два года в Домах творчества (бесплатно!) работают по два месяца 1425 художников.

Наряду с могучей материальной поддержкой разворачивается и широкая консультативная работа. Представители Оргкомитета и Выставкома более пятидесяти раз выезжают в города Федерации. Творческие дискуссии подчас длятся по несколько дней, приглашаются все желающие принять участие в обсуждении эскизов и композиций будущих произведений.

Журнал «Художник» в каждом номере публикует законченные работы, освещает деятельность выездных бригад, оценивая ход подготовки к выставке.

Существует легенда, будто Выставком требовал жестко придерживаться некоего «тематического плана», ограничивающего творческую свободу личности. Приведем для примера такие факты. В Свердловском коллективе заключены договора: на историческую тематику — 7; темы Отечественной войны — 1; о людях труда — 13; о современном быте — 7; на портреты — 8; пейзажи — 12.

В 45 городах Федерации весной 1960 года состоялись местные выставки. 15 тысяч работ предстало перед зрителями. Примечательно, что наибольший интерес у художников и зрителей вызвала тема современности.

После второго тура Выставком принята на «Советскую Россию» 2493 произведения. Среди 1225 авторов — 426 молодых. Созданное при Оргкомитете пресс-бюро (руководитель Ю. Нехорошев) обеспечивает центральные и периферийные газеты, журналы, радио, телевидение текстами и фотоматериалами. Издательство «Художник РСФСР» и журнал получают задания опубликовать альбомы, подборки открыток, монографии, очерки, обзорные критические статьи, сборники. «Мосфильму» заказана документальная лента.

И вот 15 апреля 1960 года выставка открылась! Манеж опоясали очереди. За два с половиной месяца его залы посетило более 300 тысяч зрителей!



В.Н. Гаврилов, «На рассвете. Молодые изыскатели». 1952

В недавно отстроенном Кремлевском Дворце съездов 21 июня 1960 года открылся Учредительный съезд художников РСФСР. От 61 местной организации, в которых состоят на учете 4227 членов СХ и 1114 кандидатов, избраны тайным голосованием 437 делегатов с правом решающего голоса и 46 — совещательного. Делегаты представляют 20 национальностей.

В докладе Серова отмечается: «Выставка «Советская Россия» на современном этапе имеет такое же значение, как «Индустрия социализма». Называются авторы самых удачных произведений, даются оценки всем видам и жанрам изобразительного творчества, критикуется теория «дистанции», согласно которой для правильной оценки событий требуется историческое время. «Эта теория, — говорит Серов, — запирает на замок современность, художник должен ждать, когда она превратится в историю». Критикуя сторонников чистой живописи, он отмечает важность сюжета в картине. «Сюжет — это драматургическая канва, раскрывающая новые черты в современном человеке, в его поступках, сложных психологических проявлениях».

Критикует докладчик и статью Г. Нисского, опубликованную в «Московском комсомольце». Нисский считает, что «из окна едущего автомобиля, ландшафт видится другим, а пластическим выражением лучше владеют литература и кинематограф». Серов усмотрел в утверждении художника «создавать и дарить людям но-

вые формы» нечто близкое к призыву создавать чистую форму без содержания.

Серов критикует и высказывание Н. Дмитриевой в журнале «Творчество». Она видит черты современного стиля в синтетически обобщенном художественном решении с лаконичными экспрессивными формами. По мнению докладчика, при рассмотрении вопросов стиля больше следует думать о круге идей, определяющих время, о том, как они облачаются в художественные формы, а не рассматривать стиль как сумму приемов, как вопрос только формально-технический.

Критикуя автора статьи в американском журнале «Лайф», который прославляет группу молодых художников, увлекающихся формальными изысками, докладчик вспомнил выставку в Венеции и сделал вывод: «Не будь на павильонах надписей, определяющих их национальности, соедините эти павильоны в непрерывную цепь залов и вы не отличите художника одной страны от другой, произведения одного художника от другого... Почему бесформенные мазки, положенные по горизонтали, решительно ничего не выражающие и не претендующие выражать что-нибудь, кроме неосознанных внутренних импульсов их творцов, чем-то принципиально отличаются от таких же вертикальных мазков? Почему пять дырок, пробуранных в холсте, по тем же законам внутренних импульсов самовыражения являют картину разнообразия перед холстом с тремя дырками?»



П.Ф. Никонов, «Наши будни». 1960



Ю.С. Подляский
«Они начинали
Братскую ГЭС»
1957-1960

Говоря о работе художественных институтов, об успехах в искусстве молодых, Серов отмечает и недостатки: «горячность в поисках самого краткого пути к победе уводит от магистрального пути искусства на окольные дороги с глухими тупиками».

В заключение докладчик сказал: «Мы спорим и будем спорить о том, как лучше и ярче отражать в поэтических художественных образах жизнь нашего народа, как полнее ответить на требования, предъявляемые искусству нашей жизнью».

В прениях на съезде выступили 50 человек. В. Соколов (Ленинград), поддерживая основную направленность доклада, упрекал Выставочный комитет (он состоял из 100 человек, что сделало его громоздким, дорогостоящим). «Необходимо больше доверять художникам на местах, их рекомендациям. Министерство культуры СССР формируя выставки, к сожалению, прислушивается только к мнениям своих сотрудников».

Ю. Коровин (Москва) был встревожен низкими художественными качествами эстампа, который находится в руках реализаторов, решающих, что пойдет, а что нет. «Художники должны заниматься букварем; детей воспитывают хорошие иллюстрации, а не те, что сделаны под западную моду. Критика мало обращает внимания на процессы, происходящие в нашем искусстве. Прятать от зрителей талантливую картину молодого П. Никонова «Наши будни» — безобразно».

С. Варламов (Оренбург) считал недопустимым проводить отбор на выставки при закрытых дверях: «следует устраивать в Москве показы искусства областных городов, это даст стимул местным властям больше обращать внимания на таланты. Мы ждем приезда на постоянное жительство выпускников институтов».

«Я критиковала картину П. Никонова «Наши будни» на московской выставке, — сказала Е. Белашова, — для того, чтобы живописец понял: картина, как и станковая скульптура, не может строиться только на одном впечатлении. Человек — явление сложное. Резко выступаю против картин Китаева и Лактионова. В них душевная красота подменена иллюзорным изображением внешнего облика. Это относится и к памятнику Репину Манизера». В то же время она хвалит «Пушкина», созданного Аникушиным в Ленинграде и «Межи перепаканы» челябинского скульптора Головинского, выдвигает идею уменьшить цеховые и секционные подразделения в системе творческих организаций. Требуют большого внимания областные музеи; надо формировать в них отделы современного искусства. Все лучшее — в их коллекции».

«Запретить пошлость!» Об этом, по мнению А. Левитина (Ленинград), хорошо написала Дмитриева. «Задача СХ — бороться с пошлостью. Задача вторая — перевод Художественного фонда на творческие рельсы. Нужно внедрять в массы искусство и запретить халтуру. Наша обязанность — уделять больше внимания художественным школам».

М. Лукин (Якутия) с горечью отметил: «За последние двадцать лет ни один представитель Оргкомитета СХ СССР и РСФСР в нашей республике не был, а самолетами к нам лететь всего десять часов с одной пересадкой. Нам требуется внимание не только к алмазодобывающей промышленности. Ни у одного якутского художника нет мастерской. Просим Министерство культуры поддержать строительство музея нашего изобразительного искусства. Жаль, что ни одно издательство не напечатало

ни одной брошюры о якутских художниках. Выпускники вузов к нам не направляются. Единственная «кузница кадров» — художественное училище, а оно находится в развалюхе».

Э. Эйманн (Эстония). «Мы никогда не забудем суровые годы войны. В Ярославле жили эвакуированные эстонские художники. Русские товарищи старались сделать все, чтобы братские национальные художественные кадры могли развиваться и во время войны. Крепкие творческие связи соединяют и сегодня художников Прибалтики с художниками Российской Федерации. В процессе обмена опытом мы постоянно чувствуем тесный контакт с русскими коллегами».

Б. Иогансон (Президент Академии художеств СССР). «Тридцать лет я занимаюсь педагогикой. Ценю в молодежи ее ключевую непокорность, желание искать собственные пути. Это хорошо. Однако новаторство немислимо без крепчайшей школы реалистического искусства, мы по-прежнему приуменьшаем то, что сделано у нас, и чрезвычайно преувеличиваем то, что сделано на Западе. Критики наши создают нездоровую атмосферу, противопоставляя молодежь среднему и старшему поколению. Статья П. Никонова в «Московском художнике» свидетельствует о его вере в намеченный им свой путь. Серьезная критика его картины дает автору гораздо больше, нежели крикливые славословия. Я никогда не был сторонником одного стиля в живописи. Но коль главным героем станковой живописи является человек, то само это обстоятельство диктует необходимость овладения всеми средствами объемно-пластической живописи».

Но мнению А. Дейнеки, «самый простой человек сегодня стал шире понимать пространство. Фотография и кино помогают этому развитию, фотографию и живопись должен делать передовой человек. Каждое время по-своему решает понятие реально. А. Иванов и Репин — это разные прогрессивные явления. Репин уже не по-академически понимает красоту, он видит ее в окружающей жизни. Наше время — развивать монументальное искусство. Музеи — для небольшого круга зрителей. Мы строим города, в них должны быть скульптуры, фрески, мозаики. Задача СХ — строить и коллективные мастерские для больших работ».

С. Сартаков (Союз писателей). «Спор «физиков» и «лириков» пришел к финишу. Победенных нет. Писатели и художники добились главной победы. Она в современной тематике. О нашей эпохе будут судить по художественным произведениям. Мы ответственны перед историей, У нас еще много серости и посредственности. А это шлак творческий. Как и в металлургии, его надо использовать по назначению — засыпать им болота, а он красуется на прилавках магазинов и на стенах».

К. Дорохов (Москва). «Закрытие Музея новой западной живописи и Музея А. Голубкиной вызвало у многих ответные реакции — повышенный интерес к импрессионистам и их последователям. Другая причина тяги молодежи к «левой» форме — в системе преподавания сегодня. Вспомним ВХУТЕМАС — там преподавали самые разные мастера, у студентов был широкий выбор близкого им метода. Сегодня выпускники нередко стараются сбросить все, к чему не лежит душа. Выставка показала: пластическая сторона живописи пока что в загоне. Мы обязаны поддерживать все искреннее, сделанное с горячим сердцем, независимо от того, сотворена ли картина в плане Иогансона или Серова или братьев Никоновых».

М. Коган (Ленинград). «Слабость нашей критики не только в самих критиках, но и от того, в каком положении в печати оказывается критическая мысль. У нас существует система единственной оценки произведения. Отсутствует полемика и споры. В кулуарах говорится много горьких слов о памятниках Гоголю (автор Томский) и Репину. Но не было критических анализов. На нашем съезде не раз критиковали натурализм Лактионова. А в «Огоньке» Шевцов объявил его величайшим художником современности, а те, кто его не принимает — эстеты и формалисты. Положительные отзывы Сарабьянова и Каменского о работах Никича и Никонова главный редактор журнала «Художник» Вишняков считает проявлением эстетства и формализма.

А это откровенно политические и идеологические обвинения. Мировая история искусств утверждает: искусство не может развиваться нормально, если критическая мысль подвергается осуждению. Задача: организовывать дружеские споры, дискуссии о значительных явлениях современного искусства».

А. Серов в заключительном слове критикует архитекторов, которые в погоне за экономией на строительстве, отказываются от образного решения объектов; ставит задачу: уделять больше внимания монументальному искусству. Он говорит, что «критика «излишеств в архитектуре» не означает шахрахаться от одной крайности в другую. Проблема художественного обобщения может привести к ликвидации всех художественных средств. Пушкин писал:

И, не пуская тьму ночную
На золотые небеса,
Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса.

Сказано, может быть, растянуто? Может быть, вполне достаточно сказать: «длина ночи 30 минут»? В вопросе о художественном обобщении нас то и дело толкают к упрощенности, лишённой художественного смысла. Подлинное новаторство никогда не бывало бессмысленным. Новаторство — удел умных людей, которые много видят, которые предвидят. Критику в адрес оргкомитета, все наши ошибки и недоработки надо учесть будущему Правлению».

Съезд принял Резолюцию: «Одобрить плодотворную работу Оргкомитета». Провозгласил: «Союз художников РСФСР создан!» Тайным голосованием избрано правление СХ — 92 художника и искусствоведа; ревизионная комиссия — 25 человек. Правление избрало Первым секретарем В.А. Серова.



Я. Ромас. «Хорошая
весна. Рыбаки
Каспия». 1958-1959



«Перед дальней дорогой». 1970-1976



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

Общественная драма в творчестве Гелия Коржева

Окончание*

Творчество Гелия Михайловича Коржева – крупнейшее явление современной художественной культуры, возникшее в уникальных социально-исторических обстоятельствах как результат служения высоким народным идеалам и целям. Морально-этическая проб-

лематика его искусства неотделима от естественных стремлений и коренных интересов народа, отвечает духовным запросам и нравственным требованиям реального времени. Сострадание человеку, внутренняя готовность к раскрытию содержания, глубоко

затрагивающего жизнь современников, определили существенные черты и особенности неповторимого эпико-драматического стиля мастера, сообщили его творениям внутреннюю масштабность и долговечную выразительность. Личные судьбы его героев неотделимы от больших коллективных дел и важнейших событий, вершившихся в главном русле общественной жизни.

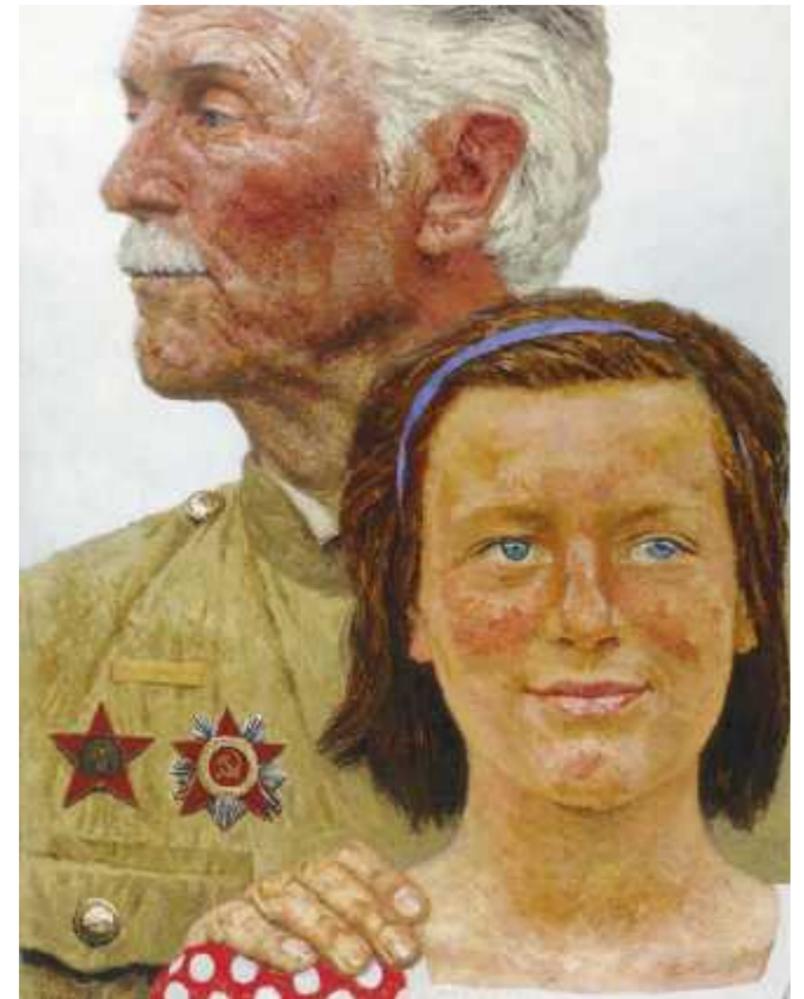
В исторической реальности Коржева особое место занимают моменты, когда от сознательных шагов и действий людей зависит дальнейшая судьба Отечества, благополучие всех членов человеческой семьи. Он не мыслит прогрессивного развития общества без нравственного совершенствования и культурного возвышения человека наших дней, вне свободного развертывания творческой инициативы народных масс. Закономерно, что при обращении к событиям минувшей войны с германским фашизмом он сосредотачивает внимание на раскрытии подлинной драмы человеческой личности, брошенной в поток неслыханных испытаний и бедствий.

Показывая прошлое и настоящее, Коржев отдаёт предпочтение простым, обиходным ситуациям, справедливо полагая, что именно в людской ежечувности с её будничным психологическим укладом и рутинными обязанностями вызревают духовные условия для масштабных исторических деяний. На его взгляд, массовая доблесть, проявленная народом при защите Родины, была не только исконным, родовым фактором, но и закономерным итогом предшествующего духовного и культурного развития советского общества. Для него очевиден ответ на вопрос, могли ли выиграть смертельную битву с фашизмом люди, не способные самостоятельно думать и действовать, превращённые в безликую массу исполнителей чужой воли. В окружающей послевоенной жизни Коржев обнаружит распространенный тип фронтовика, убежденного в своём достоинстве, глубоко осознающего узловые проблемы времени, имеющего независимое мнение о происходящем в построенной и спасенной собственными руками стране. Художник использует в раскрытии его нравственной природы устойчивые положения, длительные состояния. Ратная деятельность изображенных персонажей как бы мыслится в закадровом пространстве, реконструируется нашим воображением посредством телесных знаков, выразительных поз и жестов, психологического подтекста, насыщенного отголосками напряженной борьбы и страданий.

К концу пятидесятых годов Коржев выработает индивидуальную систему изображения, ориентированную на активное сотворчество

зрителя. Преобладавший в довоенной советской живописи пафос жизнестроения, энергичного движения вперед сменяется в произведениях Коржева атмосферой раздумья над смыслом и значением состоявшегося бытия, поэтическим анализом событий, сказавшихся на судьбах и мироощущении живущих поколений. Пережитая народом драма позволит осознать противоречия и сложности текущего момента, верно уловить общие тенденции и стремления окружающей жизни. Подсказанные временем принципы новой, большой картины сместили акцент с событийного показа реальности на внутреннее действие и содержание, заключенное в психологическом подтексте картинного образа. Не случайно в раскрытии сущности войны Коржев отказывается от несомненно выигрышных батальных сцен, изображает её участников обычных житейских ситуациях, в домашней обстановке, в обстоятельствах, располагающих к длительному переживанию и размышлению. Если поначалу он нередко прибегал

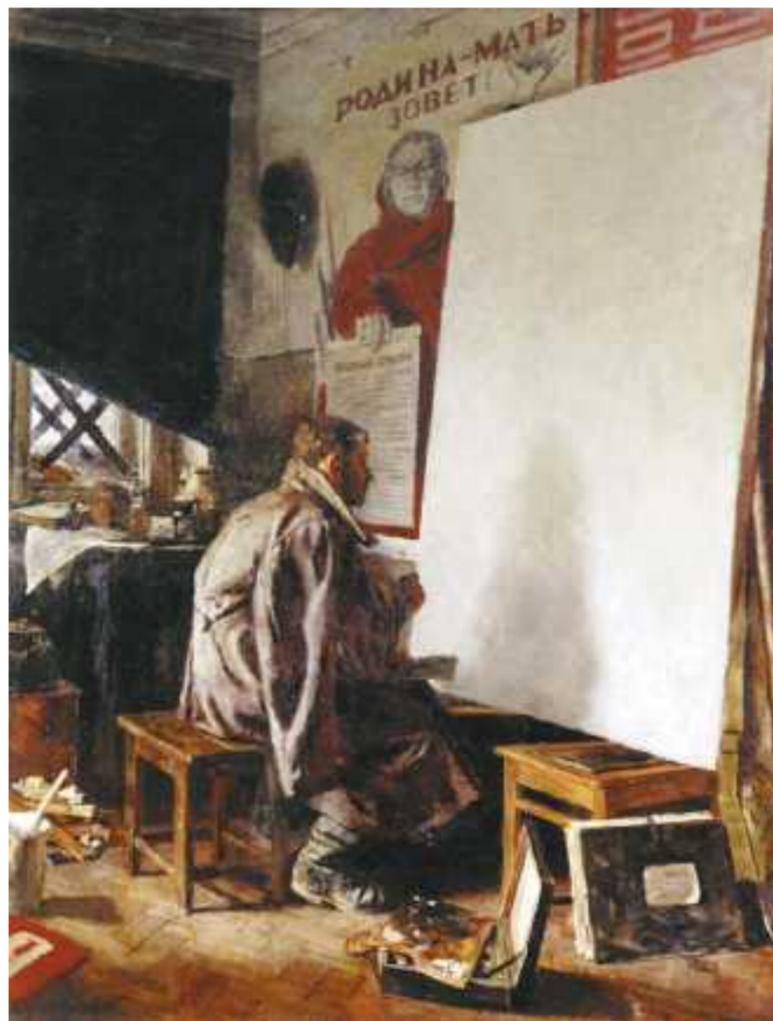
«Беспокойство»
1965-1968



к обстоятельному изобразительному пересказу сюжетной фабулы, то в дальнейшем при обращении к большим социальным темам он решительно сжимает рамки внешнего повествования, избавляется от второстепенных деталей, которых еще немало в его ранних жанровых картинах. Первой работой, в которой отчетливо намечился поворот от повествовательного принципа изложения темы к живописно-пластическому языку, отвечавшему формоустремлениям новой художественной эпохи, стала картина «В дни войны» (1952-1954). Её образная концепция претерпела эволюцию, знаменательную для становления мировоззрения целого поколения живописцев, заявивших о себе на исходе пятидесятых годов.

«В дни войны»
1952-1954
Собственность
автора

В центре композиции – молодой художник, фронтовик, вернувшийся домой из действующей армии. Своего героя автор изобразил сидящим перед чистым холстом, в накиннутой на плечи грубоватой солдатской шинели,



в позе человека, приступающего к ответственной, важной работе. Мы не знаем, что именно собрался запечатлеть прошедший фронт живописец, но в его душевном состоянии есть намек на то, что это будет уже другой объект, нежели тот, который фигурирует в одном из подготовительных эскизов к картине. Согласно ему Коржев поначалу хотел писать картину, одним из главных элементов которой был холст с изображением И.В. Сталина в парадном мундире. Впоследствии он отказался от первоначальной затеи, перевел внутренний монолог изображенного персонажа в более широкий смысловой контекст. Глубокому «прочтению» изображенной ситуации способствуют четко организованные связи фигуры с окружающей предметной средой, с «говорящими» деталями, характеризующими различные стороны будничной жизни героя до и после начала войны. В чрезвычайных исторических обстоятельствах особую символическую значительность обрели простые, обиходные вещи, составляющие антураж сцены. Они не только свидетельствуют о привычках, вкусах, увлечениях героя, но и соотносят его личное существование с историческим бытием людей в годы войны.

Если одна группа предметов, находящихся в интерьере, соответствует бытовому укладу мирного времени, то другая передаёт дух и стиль грозной поры, говорит о противостоянии человека враждебным силам. Походная амуниция героя, висящий на стене плакат с текстом военной присяги, светомаскировка на окнах, печь буржуйка с небольшой поленицей дров, придвинутая к подоконнику, все эти приметы военного времени формируют контекст, свидетельствующий о стремлении автора воплотить на чистом холсте настоящую жизнь.

В своей ранней картине Коржев продемонстрировал способность добиваться при наличии развернутого изобразительного рассказа высокой эмоционально-художественной цельности произведения, вкладывать в единичный эпизод бытовой ежедневности большой смысл времени. В дальнейшем он расширит пространственно-временные, а заодно и смысловые рамки внутреннего действия, наполнит облик персонажей выразительными чертами, дающими ясное представление о внутренней жизни общества в конкретный момент исторического бытия. Изображенный крупным планом человек станет главным источником образных представлений о судьбе страны и народа.

Весть о нападении фашистской Германии достигла Коржева в Москве, где он намеревался провести летние каникулы, после окончания



«Эвакуация». 1948



«Проводы»
из серии
«Опалённые
огнём войны»
1967

восьмого класса Московской средней художественной школы. Повинуясь юношескому порыву, он поступает на курсы стрелков-снайперов, надеясь по их окончании попасть на фронт. Непризывной возраст воспрепятствует осуществлению этих намерений. К осени 1941 года над Москвой нависла угроза осадного положения, на подступах к столице москвичи рыли окопы, ставили противотанковые заграждения. В срочном порядке школу эвакуируют на территорию Башкирии, в русское село Воскресенское. С одной из последних групп учеников в глубокий тыл едет Коржев. После недолгого обустройства учебных помещений в школе возобновились занятия.

В условиях деревенского быта процесс обучения специальным дисциплинам утратил былую академическую строгость и последовательность. Зато никто не ограничивал учащихся в стремлении самостоятельно делать этюды и наброски с окружающих людей и местной природы. Важно и то, что творческая жизнь школьников протекала в чрезвычайной обстановке, в атмосфере патриотических чувств и стремлений. Бытовые трудности, скудное питание, отсутствие многих привычных пособий и материалов – все это скрашивала жажда познания и отображения окружающей действительности, чуткое, благожелательное отношение педагогов к самостоятельным начинаниям воспитанников. Желание непосред-

ливых вундеркиндов что-то сделать по-своему деликатно направлялось наставниками в русло реалистической эстетики и образности. Учителя будущих живописцев не спешили вводить «живописную практику» подопечных в строгие рамки канонов и правил, побуждали их к овладению навыками грамотного изображения на основе непредвзятого, эмоционального проникновения в натуру. Искреннее волнение ценилось выше аналитического подхода, нередко напрямую связывалось с представлениями о преимуществе живописной формы, способной передавать трепет жизни, вибрацию свето-воздушной среды, движение авторских чувств и мыслей. Методические установки школы сказывались на приёмах письма школьников, способствовали насыщению живописного изображения подлинными настроениями времени. Этюды Коржева могут служить тому подтверждением. Большая часть его работ тех лет посвящена детям войны.

Село Воскресенское, хотя и находилось на безопасном расстоянии от театра боевых действий, жило по законам суровой поры. Местные жители вместе с эвакуированными испытывали общие тяготы и лишения, из радио и газетных сообщений знали о тяжелом положении дел на фронте, радовались обнадёживающим сводкам о первых успехах Красной Армии в сражении за Москву, вестям о снятии блокады с героического Ленинграда и сокрушительном поражении немцев под Сталинградом. Рано повзрослевшие школьники ясно понимали патриотический смысл освободительной борьбы с захватчиками, разделяли чувства и устремления сражавшегося народа. В их бесхитростных, еще не слишком совершенных работах отражены настроения серьёзного времени.

До наших дней дошла лишь небольшая часть этюдов Коржева, входивших в живописный цикл «Дети войны» (1942-1943). Сохранившиеся работы «В люльке», «Девочка вяжет» (1942), «Брат и сестра» (1943), «Мальчик в красной рубашке» (1943) сочетают особенности жанрово-бытовой и портретной живописи. Желание автора писать смачно, размашисто придаёт изображению оттенок «сумбурной» живописности, не лишенной, впрочем, известной выразительности, специфического аромата, обусловленного местом и временем создания этюдов.

Башкирский период сыграл важную роль в формировании эстетических вкусов Коржева, обогатил его изобразительную и душевную память впечатлениями, помогавшими в дальнейшей художественной работе улавливать внутреннюю правду образа, сообщать сюжетам

прошедшей войны убедительную жизненность. Юношескими наблюдениями навеян замысел его картины «Эвакуация» (1949), написанной Коржевным в завершающий год учебы в Московском художественном институте на обыкновенной простыне, втайне от институтских товарищей и преподавателей. Художник сознавал, что избранная тема явно не ко времени затрагивает те аспекты народной трагедии, о которых в первые послевоенные годы старались не вспоминать. Ему же хотелось взглянуть на прошлое с той стороны, которую он лучше знал, мог сопоставить с личным жизненным опытом.

Стремление автора выразить истинный масштаб испытаний и бедствий, выпавших на долю гражданского населения в годы войны, определило композиционный строй полотна, многоходовую структуру сюжетного действия, сумрачную тональность колорита. Перед зрителем возникает массив берегового склона, по которому к расположенному у его подножия речному причалу движется нескончаемый поток беженцев. Гонимые страхами и тревогами, они спешат к замершим на воде деревянным парусным баржам несколько архаичной конструкции. Да и некоторые участники массового исхода своим обликом напоминают персонажей старинных картин.

В исторической живописи чаще встречается приём осовременивания взятого материала, когда бывшее событие получает видимость происшествия, случившегося здесь и сейчас. Автор «Эвакуации», напротив, архаизирует сцену, как бы уподобляет эпизод недавней войны вселенским катастрофам, случившимся в глубокой древности. При взгляде на толпу людей, спускающуюся с высокого холма, возникает ассоциация с библейским потопом, при том, что содержание композиции, как и само название полотна, непосредственно связаны с событиями текущей истории.

В дальнейшем художник не часто обращается к массовым сценам. Как правило, состав действующих лиц он ограничивает одной-двумя фигурами, помещенными в характерную для них обстановку, обрисованную скупыми средствами и оставляющую место для домысливания. Выразительный лаконизм в изобразительном изложении задуманного содержания стал возможным благодаря высокой концентрации тематического смысла в человеческой фигуре. Вложенные в человеческий облик существенные черты и качества передают оригинальный, характерный склад конкретной модели и вместе с тем позволяют улавливать чувства и побуждения, общие для всех людей, характеризующие психологию и нравственную культуру целого народа. Надежды и сожа-

ления, которые испытывает данный персонаж, всегда поставлены им в причинную связь с движением целого, включены в систему широких общественных интересов и связей. Из этой двуединой природы человеческой сущности проистекает эпичность и монументальность образов, входящих в живописный цикл «Опалённые огнём войны» (1968-1967), который открывает первая по времени написания картина «Проводы».

Стержнем масштабного содержания в ней служит сцена прощания уходящего на фронт красноармейца с женой. Слитые в общий силуэт фигуры даны крупным планом на фоне багрово-красной кирпичной стены многоэтажного дома с безликими глазницами окон, стекла которых под лучами закатного солнца отливают тревожным серебристым блеском. Густым охристым цветом моделированы лицо и широкая, натруженная ладонь воина, нежно прикрывающая голову припавшей к его груди женщины. В контрастном сопоставлении мужского и трогательно женственного начала заложен волнующий поэтический смысл, обнажаются глубоко интимные причины эмоционального состояния героев. Вместе с тем, оба персонажа свободны от аффектов, не теряют самообладания, предельно сдержанны в проявлении чувств. Их молчаливое общение имеет непередаваемый на слова психологический подтекст, связывающий личные аспекты ритуала расставания с народным смыслом событий, общим ходом истории.

«Мать». 1965-1976
Ульяновский
художественный
музей



В живописном цикле «Опаленные огнем войны» Коржев осуществляет новаторскую концепцию человека войны, далекую от парадного лоска и напыщенного величия, основанную на принципах народной правды и простоты. Для художника герой войны — это, прежде всего, великий труженик, выносливый, неприхотливый, не алчущий наград и почестей, живущий после одержанной победы скромной, трудовой жизнью. Его внешний облик, манера поведения обусловлены конкретными социальными факторами и правилами общежития, несут на себе отпечаток естественно сложившихся нравов, обычаев, общественных привычек и навыков. Коржев выработает особый метод обрисовки людей, укрупняющий коренные свойства и качества человеческого характера, сообщающий образу неотразимую реалистическую конкретность и пластическую ощутимость. С помощью крупного кадра и материально насыщенного изобразительного рельефа художник фокусирует наше внимание на выражении лица и фигуре персонажа, за которым угадываются реальные очертания большой исторической действительности.

Высказанная художником Правда кому-то может показаться чрезмерно жесткой, неудобной, как бы не оставляющей места для компромиссов с несовершенствами окружающего мира. Однако волнующая загадка его живописи в том и состоит, что в ней критический пафос нераздельно слит с поэтически справедливой оценкой явлений, а напряженный драматизм жизненного опыта, выраженного посредством телесных знаков, свидетельствует о духовной высоте и художественном совершенстве произведения. Для определения специфических достоинств

«Наезд»
1980-1990
Собственность
автора



композиции важен смысловой контекст, в котором они оцениваются зрителем. Если сравнить картину «Проводы» с оригинальным полотном «Реквием Моцарта», написанным Коржевым в 1995 году, то с формальной точки зрения вторая вещь кажется более изысканной по колориту, но в ней техника конфликта использована для раскрытия хотя и вечной, но все же не столь социально значимой темы, как в первом случае. Внутреннее содержание работы «Проводы» более энергично вынесено за пределы личных переживаний героев, возведено с помощью художественной разработки на уровень народной драмы, исторической проблемы, от решения которой зависела участь страны и всех её граждан. В ней сокровенное поэтическое ядро и соответствующая ему образная форма обретают вершинную для возможностей автора силу художественного воздействия.

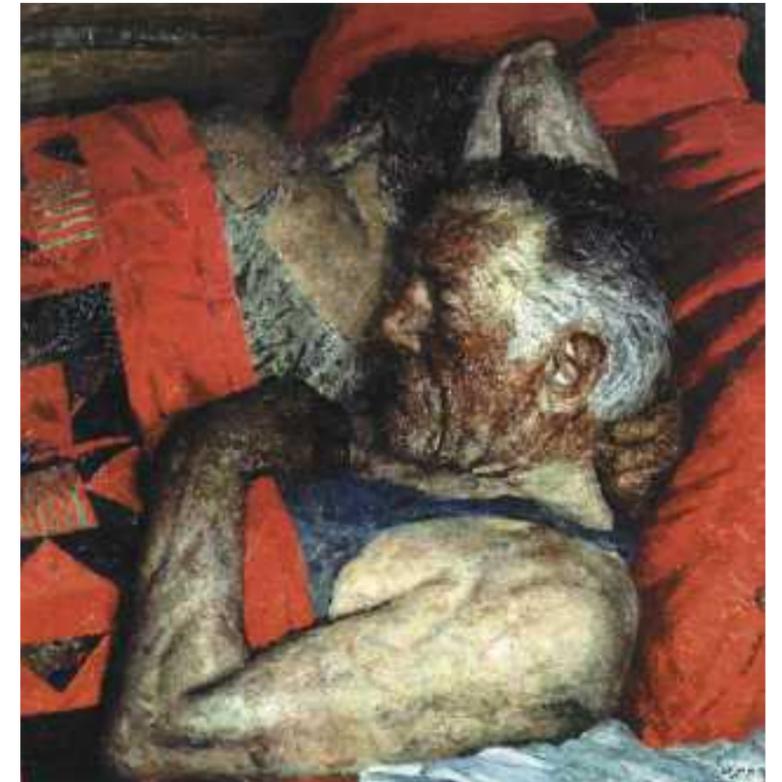
Он умеет сообщить переживаниям и раздумьям изображенного лица всеобщую ценность собирательного нравственного понятия. Так, в неповторимо индивидуальном облике героини картины «Мать» читается сверхличная, общая судьба всех матерей, потерявших на жестокой войне сыновей. Структурные особенности мощной, объемной фигуры, придают её душевному состоянию расширительный смысл и значение, стягивают в единый узел своё и чужое, личное и общее, характерное и типическое. В созданном образе автор олицетворил главные стороны народного характера, важнейшие свойства конкретной исторической действительности.

Коржев не чурается изображать бывших фронтовиков разбитыми и усталыми, страдающими от полученных ран и увечий, терпящими нужду и лишения в мирные годы. Следы войны оттеняют цельность и высокую человечность их личности, личности вышедшей из горнила жестокой бойни обостренное чувство добра и правды, меньше всего сосредоточенной на личном интересе, сопереживающей чужой беде, общему горю. С индивидуальностью подобного склада нас знакомит картина «Старые раны». В её предметный состав помимо человеческих фигур включены элементы среды, конкретизирующие социальное положение персонажей, место и время действия.

Двухфигурная сцена сжата в прямоугольнике холста и резко приближена к зрителю. На передний план вынесена лежащая фигура пожилого крестьянина, из-за телесных мук вынужденного коротать бессонную ночь наедине с собственными думами и воспоминаниями. Ключом к истолкованию внутреннего состояния героя служит название картины, указы-

вающее на смысловую и психологическую направленность его переживаний и мыслей, заметно влияющее на образную структуру изображения и эволюцию эстетической формы. Точкой зрения сверху, резкой кадрировкой пространства автор концентрирует внимание на крупной, объемной голове и выразительном лице фронтовика, напряженно размышляющего о прошлой и настоящей жизни. Структурные особенности образа делают ощутимой сущность простых, обыкновенных людей, спасающих мир от коричневой чумы. Коржев использует монументально звучащую цветовую пластику, прибегает к эффекту контрастного освещения, добиваясь ощущения драматически насыщенного внутреннего действия, отдаленности «монолога» персонажа от всего мелкого, суетного, сугубо частного и конечного. Его человеческое «я» поднято на такую высоту, с которой открываются широкие горизонты и дальние перспективы реального исторического бытия, ещё более сложного и конфликтного, чреватого новыми опасностями и потрясениями.

Своим содержанием картины мастера настраивают нас на глубокое, вдумчивое отношение к проблемам современного мира, исподволь внушают мысль о необходимости по существу разобраться в хитросплетениях окружающей жизни, осознать скрытые и явные источники человеческих конфликтов, уяснить высшие, истинно духовные цели общественного развития. При этом он не желает утешать зрителя радужными картинами грядущего безмятежного счастья, а предлагает трезвый, реалистический прогноз дальнейшего хода вещей и событий, не имеющий ничего общего с искусственно созданными моделями существования. С одной стороны, его композиции обладают устойчивой, внимательно проработанной живописной плотью, отличаются смысловой ясностью и художественной определенностью. Населяющие их фигуры, как правило, никуда не торопятся, изображены в статичных, четко зафиксированных положениях. С другой — естественный символизм избранной им жизненной ситуации, помноженный на выразительность эстетической формы, пробуждает тревожные ощущения, фокусирует внимание на социально-этических проблемах, требующих безотлагательного решения. Остановка в развитии внешнего действия, неподвижное положение фигур нередко сопряжено с критическим восприятием существующей реальности, пробуждает жгучее желание изменить отживший порядок вещей, перестроить человеческие отношения сообразно разумным требованиям. При этом реформаторские идеи и помышления не имели бы побудительной живой силы, если бы давались в форме



готового вывода, служили логическим приложением к сюжету. Стремление преобразовать несовершенную действительность прорисовывается из глубинных слоёв образного содержания, слито с потоком эстетических впечатлений от живописной ткани изображения, организованного мыслью и чувством художника.

«Старые раны»
1967. ГРМ

С особой требовательностью Коржев подходит к содержательной нагрузке красок, пластических масс, участвующих в создании образа. Он может годами работать над доведением замысла до нужной степени художественной и жизненной убедительности, последовательно насыщать форму выразительными качествами и смысловыми акцентами. Так, изобразительное решение картины «Наезд» (1980-1990) было найдено Коржевым почти сразу, а затем целых десять лет у него ушло на совершенствование её содержания и придание живописной структуре произведения должного звучания. В основе её сюжетного построения лежит конкретный факт. Во время поездки по Сибири Коржев стал свидетелем дорожного происшествия; на одной из таёжных трасс тяжелый лесовоз насмерть сбил переходивших через дорогу юношу и девушку. В увиденном эпизоде художник ощутил зерно символического содержания, способного в иносказательной форме раскрыть

губительное воздействие существующего зла на человеческую личность, обнажить трагическую сторону в положении молодёжи, неожиданно оказавшейся в эпицентре культурного и социального кризиса. Пластика распростёртых на земле в неестественных позах молодых тел исполнена такой протестующей выразительности, что их гибель воспринимается вопиющей несправедливостью. И видимо, автор имел веские основания наделить облик погибшей девушки чертами сходства с женским образом рассмотренной выше картины «Проводы».

Последние два десятилетия художник напряженно ищет идеи и формы, позволяющие персонифицировать социальное и моральное зло, наловчившееся маскировать свои злодеяния под «несчастные случаи» и стихийные катаклизмы. В буднях мирной и военной страды его интересует общая нравственная атмосфера, в которой человек живет, совершает те или иные поступки, стоически противостоит либо уступает напору внешних обстоятельств. В годы вражеского нашествия человеческие драмы разыгрывались на каждом шагу, а общий тонус эпохи активно «работал» на прояснение коренных основ народного характера. Персонажи картины «Заслон», также вошедшей в состав тематического цикла «Опаленные огнем войны», помимо своей воли ввергнуты в ситуацию, ужас которой до конца невозможно осмыслить, а тем более прочувствовать. За основу сюжета автор взял достоверный факт изуверского поведения немецких вояк, выставлявших перед своими окопами живые заслоны из женщин, детей, стариков и немощных инвалидов в надежде ослабить наступательные действия противника, посеять замешательство в рядах атакующих советских солдат. Особую психологическую остроту представленной сцене сообщает разлитое в ней общее чувство обреченности, неминуемой гибели незащищенных людей, оказавшихся между двух огней.

Изображенные в полный рост, на фоне вечного неба седовласый учитель, деревенская женщина с девочкой на руках, колченогий инвалид, беженка с узелком, последние две фигуры частично срезаны рамой, сгруппированы по принципу стоп-кадра, ясно указывающего на развитие многолюдного действия за пределами непосредственно видимой сцены. Фрагмент, как сгусток целого, несёт представление о истинном масштабе злодеяний фашистов на захваченных землях.

Несомненно данный композиционный приём навеян выразительными средствами кинематографа, при том, что живописная форма

в силу образной специфики одновременно аккумулирует неизмеримо больший объём художественных ощущений. Величественным образом первого плана контрастно противопоставлены немецкие оккупанты. Лица засевших в глубокой траншее эсэсовцев почти не видно. Они частично заслонены телами заложников, скрыты за низко надвинутыми касками и линзами полевых биноклей. Неразличимость индивидуальных свойств делает их похожими на роботов, готовых без колебаний выполнять любые команды и приказания, не связанных в своих действиях требованиями добра и морали.

После знакомства со всеми картинами цикла «Опаленные огнем войны» их уже нельзя оценивать по отдельности, вне общего представления о совокупной поэтической и художественной значимости выраженного в них содержания. Слитное впечатление от всего комплекса повышает собственное значение каждой работы в отдельности, при том, что каждая отдельная часть делает богаче, весомее итоговый результат, суммирующий достоинства всех пяти произведений. Используя образные возможности как станковой, так и монументальной живописи, Коржев возводит на пьедестал положительного героя времени – рядового фронтовика, человека с соседней улицы, живущего теми же заботами и надеждами, что и большинство участников войны, вернувшихся домой с полей сражений. Обретенный суровый опыт привнес в их сознание новые чувства и потребности, стал катализатором психологической неудовлетворенности существующими порядками, закабальными живую энергию масс, ограничивавшими творческую инициативу личности.

Творческие работники той поры уловили естественные запросы и стремления народной жизни, выступили страстными глашатаями интересов и чаяний передовой общественности. Деятельность писателей, художников, драматургов, режиссеров кино и театра во многом способствовала преодолению обветшалых форм действительности, сложную духовно-живую общественную ситуацию. Здоровый моральный климат эпохи оживил в деятелях культуры веру в освободительную, преобразующую силу искусства, воодушевил многих из них на поиски подлинно народной красоты и правды. Те из художников, кому удалось сохранить чужье истинных стремлений и потребностей своей национальной жизни, не потеряв след глубинной этической мудрости народа, и сегодня демонстрируют драгоценную способность зорко видеть и понимать общий, необходимый ход жизни.

Коржев не изменил идеалам своей молодости, сохранил ясный, определенный образ мыслей и убеждений, направленный интерес к вопросам общественной нравственности и духовного единства поколений. Конечно, на смену воодушевлению, повлиявшему на внутренний облик картин из цикла «Опаленные огнем войны», придет иное чувство жизни, а вместе с ним получат дальнейшее развитие представления художника о человеке войны, защищавшем конкретную страну, данные устои и формы существования, а затем пережившем наскоро гибель советской цивилизации, крушение прежних идеалов и ценностей. Вместе с тем этот человек был и остался в его глазах носителем лучших свойств и качеств народного характера, выразителем здоровых общественных интересов и навыков.

Уход каждого участника войны из жизни для него невосполнимая потеря в общечеловеческом плане, утрата еще одной живой клеточки, связывающей нас с удивительным поколением, воплощающим в себе живое, естественное единство суровой правды жизни и высокого идеала.

Изображая ритуал прощания с бывшими фронтовиками, он не обставляет сцену в картинах «Последние» (1985-1994), «Память павших» (1983-1995) торжественными обстоятельствами, избегает всего, что могло бы ужиться с обстановкой официальных речей и формальных почестей. Внешний облик, эмоционально-психическое состояние изображенных персонажей не выходят за рамки обиходной среды, душевного опыта, характерного для значительного большинства современников. Присущая им манера держать себя, складывать руки, выражать свои мысли и чувства восходит к естественно сложившемуся типу общественных отношений, бытовых условий, национальных этических традиций. При этом живописная техника служит смысловой теме, выступает средством воплощения оценочного суждения о тех сторонах действительности, которые всерьёз задевают людей, определяют нравственный климат их совместного бытия.

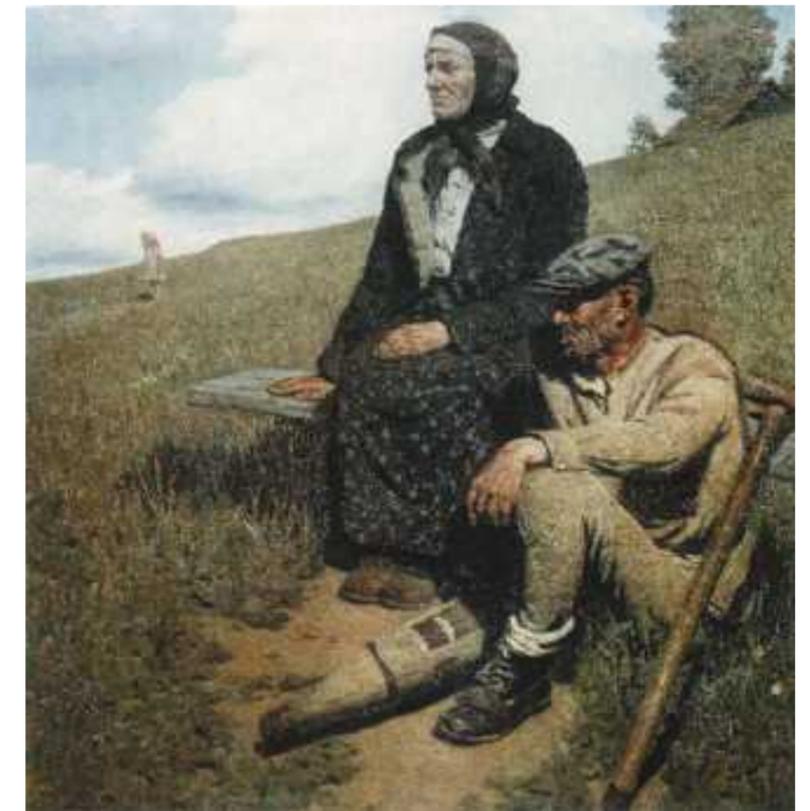
Если художники старшего поколения, сформировавшиеся под влиянием энтузиазма революционной эпохи, выступали страстными глашатаями преимуществ и достижений нового общества, то их младшие современники, при своём становлении глубоко прочувствовавшие трагическую сторону жизни в годы вражеского нашествия, нередко склонялись к художественно-критическому осмыслению действительности. Их уже не столько манили перспективы будущего, сколько занимали нравственные аспекты текущего повседневного существования. Не случайно в произве-

дениях Коржева столь часто царит атмосфера сосредоточенного раздумья, тревожного всматривания в хитросплетения общественной жизни.

Так, в картине «Облака 45-го года» (1980-1985) автор раскрывает сущность конкретной жизненной ситуации через красноречивую социальную характеристику изображенных героев, крестьянской матери и её искалеченного на фронте сына. На их духовном и физическом облике лежит отчетливая печать прошедшей войны, видны следы перенесенных невзгод и лишений. Фоном для крупномасштабных фигур служит пологий склон холма, над которым плывут белоснежные облака, давшие название картине, ставшие важной частью её содержания.

Вошедшая в название полотна историческая дата конкретизирует смысл молчаливого диалога персонажей, соотносит их горестные мысли и переживания с трагическими последствиями страшной войны, с огромными жертвами, принесенными народом на алтарь Великой Победы. Скорбному знанию взрослых противопоставлено счастливое неведение юной девочки, внемлющей открывшемуся перед ней земному великолепию и необъятному голубому простору.

«Облака 45-го года»
1980-1985. ГРМ



Уловив в восьмидесятые годы симптомы кризиса советской общественной системы, Коржев стремится использовать морально-этический потенциал отечественного искусства, эмоционально-нравственную силу живого полнокровного образа для решения возникших жизненных противоречий. Критический пафос созданных в указанный период картин направлен на высвечивание дурных, тёмных сторон человеческой природы и ниспровержение сил, разрушивших внутреннее единство нашего общества. Вместе с тем художник не склонен возлагать всю ответственность за ущербный склад жизни людей на внешние обстоятельства и центробежные тенденции исторического развития. Оказавшиеся в одинаковых условиях люди часто поступают сообразно личным качествам характера и нравственному самочувствию, в решительный момент жизни поднимаются на прежде недоступную высоту человеческого духа либо за отсутствием твердых опор рабски склоняются перед силою обстоятельства, становятся заложниками собственного малодушия и безволия. Именно последний жалкий удел выпал на долю «героя» трёх-

частной композиции «Дезертир» (1985-1999). В основе сюжетного построения картины лежит конфликт разных человеческих характеров, сопоставление двух непохожих линий жизни и поведения, для одного из персонажей завершившейся нравственным падением, потерей своего «я», для другого ставшей терпеливым, каждодневным преодолением общей народной беды.

С живой наглядной ощутимостью в картине передан внутренне напряженный диалог сбегавшего с фронта молодого солдата и его жены – санитарки военного госпиталя. Нежданная встреча происходит в подвальном помещении жилого дома, приспособленном под прачечную. Резко поделенное на зоны света и тьмы пространство интерьера заполнено повсюду развешенными армейскими гимнастерками и свежестырытыми простынями. Последние служат контрастным фоном для объёмных, материально весомых фигур, в процессе прямого общения обнаруживающих коренные свойства своей индивидуальности, определившие их поведение в момент смертельной угрозы для Родины.

«Дезертир»
Вариант. 1990



Как и положено, завязка психологической драмы происходит в центральной части триптиха. Дезертир только что вошел в помещение и, увидев жену, опустился перед ней на колени, демонстрируя всем своим видом осознание собственной вины и жажду прощения.

Внезапное появление беглого мужа посреди ночи повергло женщину в смятение, поставило её перед непростой дилеммой: принять, или отвергнуть не чужого ей человека, совершившего воинское преступление, оказавшегося в незавидном положении труса и отщепенца. Её достойное поведение в не менее трудных условиях оставляет за ней моральное право на принятие любого решения. Приближенные к зрителю боковые части композиции переводят внутреннее действие в новую фазу психологического развития, предваряющую развязку личной драмы героев. И хотя дистанция между изображенными лицами формально увеличилась, в возникшей пространственной цезуре явственно зазвучала нота примирения. Произшедшая в облике женщины перемена указывает на готовность простить мужа, помочь ему в поисках достойного выхода. Однако обращает на себя внимание и другой момент. Судя по тону художественной интерпретации отрицательного персонажа, особенно жесткому во втором варианте триптиха, его автор не столь снисходителен к фактам трусливого отступничества и предательства общественных интересов. Дезертирство, уклонение от борьбы за правое дело для Коржева сродни «иудину греху» не имеющему оправдания и срока давности.

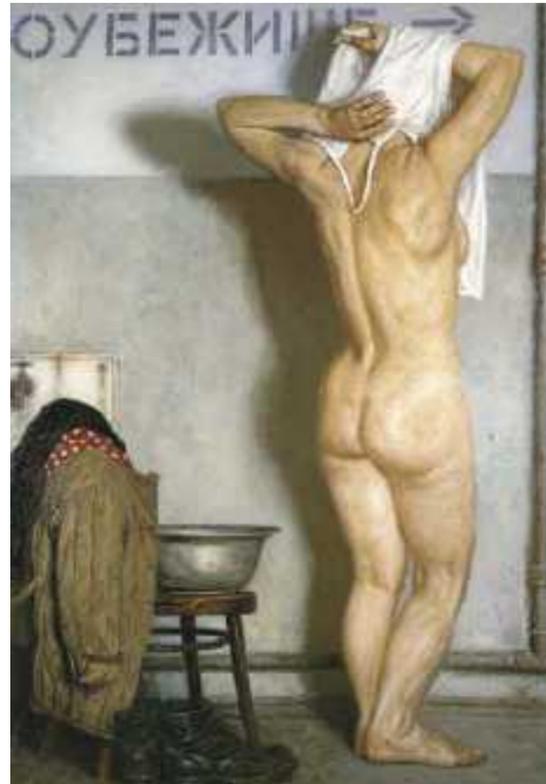
Через выражение лица, манеру жестиковать, характерную позу изображенных лиц обнажается их сущность, разъясняются причины, заставившие крепкого мужика, бывшего красноармейца изменить военной присяге, пренебречь священным долгом. Выразительным языком тела и «говорящих» вещей охарактеризована способность другого героя противостоять натиску враждебных сил, со стоическим мужеством переносить лишения и невзгоды грозного времени.

Сюжетное построение, живописно-пластические особенности триптиха «Дезертир» формируют богатый ассоциативный подтекст, связывающий частный эпизод военных будней с широким течением исторической жизни и её извечными морально-этическими проблемами. В правой части изображения фоном для сидящего на табурете дезертира служит белая простыня, контрастно оттеняющая ущербный внутренний склад его темной, скрытной природы, даже в общении с близким человеком сохраняющей опасливую ос-



«Иуда»
1987-1993

мотрительность и тревожную настороженность. Часть корпуса и половина лица мужчины соотнесены с густым сумраком, царящим в глубине интерьера. Находящиеся в тёмной зоне глаза дезертира не способны подтвердить чистоту, искренность его внутренних побуждений. Всем пластическим строем образа художник даёт понять, что не стоит доверять его покаянным словам и вкрадчивым жестам. И в этой, казалось бы, многое открывающей ситуации им в большей степени владеют узколичные цели, движет расчетливое стремление обхитрить судьбу, переждать трудное время в безопасном



«Из военного быта». 1993-1996

месте. При этом его нравственное падение подготовлено специфическими условиями и фактами прошлой, довоенной жизни. Выражением отрицательных сторон и качеств его натуры оказываются пластические особенности фигуры, невзрачная, отталкивающая «фактура» внешнего облика. Иное морально-этическое содержание заключено в конструкции и пластике женской фигуры. На первый взгляд, в её характере нет ничего исключительного, превышающего силы и возможности обычного человека, занятого нехитрым, обыденным делом. Однако в контексте военной эпохи её рутинно-будничным труд прачки обретает особый смысл, смыкается с общими усилиями сражающегося народа.

В отношении её визави художник остаётся при своём мнении, не испытывает сочувствия к жалкой доле предателя, самолично сделавшего роковой выбор. Выказывая явную неприязнь к идейному и нравственному отступничеству, Коржев исходит из неотъемлемой способности каждого человека поступать осознанно, а значит, нести ответственность за свои действия. Собственное понимание изображенной ситуации он сверяет с этическими представлениями, сложившимися и прочно укоренившимися в народной среде, сохраняющими значение несмотря на все преврат-

ности исторического развития. В оценке величия или низости человека войны художник отмечает уклончивую половинчатость, добивается бесспорной идейно-эстетической определенности.

Не случайно его не совсем удовлетворила первоначальная редакция образа дезертира из одноименной композиции, содержащая интонации, смягчающие краски, характеризующие темные, подспудные стороны человеческой личности, превращающие вменяемую, самостоятельно действующую особь в жертву обстоятельств, непреодолимого рока. В позднем варианте триптиха подлинная сущность антигероя выражена с нелицеприятной прямоотой. В его облик автор вносит штрихи, говорящие о моральной деградации личности, глухой к требованиям добра и правды, защищающей свой частный интерес, личное бессмысленное существование. Одновременно художник уточняет стилистику изображения, сообщает художественной форме суровую жизненную конкретность и реалистическую материальность без примеси декоративности, имевшей место в живописной структуре раннего произведения.

Стимулом для творческих начинаний Коржева была и остаётся живая современность, конфликты и противоречия века, насыщенного социальными переменами, тревожными процессами, сотрясающими духовные устои и моральные принципы человека.

На фоне случившегося исторического разлома и девальвации прежних ценностей естественно стремление художника уточнить морально-этические критерии общественной практики и личной деятельности людей. В этой связи закономерно его обращение к библейским темам и лежащим в их основе устойчивым категориям и понятиям человеческой жизни.

Не случайно рядом с произведением «Дезертир», обнажившим типические причины и корни предательства, возникает картина «Иуда» (1987-1993), повествующая о злой участи библейского героя, в минуту душевной смуты отрёкшегося от великого дела Спасителя. Своим трагическим пафосом её содержание полемически заострено против попыток объяснить грехопадение Иуды высокими мотивами и благими намерениями. В сюжетном построении полотна автор останавливается на трагической развязке личной драмы бывшего апостола, не выдержавшего угрызений пробудившейся совести, самолично покончившего счеты с опостылевшей жизнью.

Композиция полотна подчинена вертикали могучего, векового дерева с висющим на нем

безжизненным телом самоубийцы. Верхняя часть туловища Иуды срезана рамой, что в еще большей степени акцентирует широкий, символический смысл свершившегося возмездия, наделяет образ предателя значением, относящимся ко множеству разновидностей того общего явления, что во все времена называлось предательством, вероотступничеством, циничным отказом от идеалов добра и правды. Окружающая центральный эпизод предметная среда содержит детали, напоминающие об узловых моментах евангельской легенды, сближающие библейскую притчу с живой исторической действительностью. Скорбной тональности первопланной сцены вторит образное состояние пейзажного фона, состоящего из погруженной в таинственный сумрак южной ночи каменистой земли с виднеющимися на расположенной в глубине ландшафта возвышенности крестами, навевающими мысль о Голгофе. Развязавшаяся мощно с рассыпанными под ногами Иуды тридцатью сребрениками не оставляет сомнения в истинных причинах его грехопадения и последовавшего за ним воздаяния.

Ключевую роль в раскрытии идейного замысла картины играет сама фигура Иуды, своими формами, пропорциями говорящая о духовном и нравственном тупике, в котором оказалась личность, уступившая губительной силе порочных страстей.

Эту многозначную связь телесной архитектуры образа и окружающей обиходной среды с общей атмосферой конкретного времени мы наблюдаем в картине «Из военного быта» (1993-1996). Образное состояние сюжета в ней слагается под воздействием контрастного сопоставления обнаженной фигуры молодой женщины, совершающей туалет после военного дежурства в осажденной Москве, с окружающей обстановкой тесного бетонного помещения, превращенного в бомбоубежище. Сочетание сильного, цветущего женского тела с обездушенными, глухими стенами технического помещения воспринимается как нечто противоестественное, временное, не отвечающее требованиям нормальной человеческой жизни.

Полунагая уличная проститутка запечатленная в одной из поздних картин художника, входящих в исполненный протестного пафоса картинный цикл под общим названием «Скелеты» (первое десятилетие XXI века), буквально пышет физическим здоровьем. Присутствуя на ярмарке жизни в качестве живого товара, она не сознаёт ужаса своего положения, не задумывается над происхождением тех сил, что стремятся сломить, уничтожить её как личность, окончательно растоптать

в ней лучшие человеческие задатки и свойства. Прямым указанием на гибельный исход её беспутной жизни служит введенный в состав изображения фантастический образ смерти. Объёмная, пластически насыщенная фигура путаны дана на фоне занавеса, из-за которого сверху выглядывает безобразный скелет, подстерегающий очередную жертву.

Скелеты, безжалостно наказывающие за людские пороки, – неперенные персонажи картин старых мастеров на тему «Триумфа Смерти». Рожденные народной фантазией, они населяют произведения Босха и Брейгеля, олицетворяя абсурдность нечестивой суетной жизни людей перед лицом Смерти и неизбежного Божьего Суда.

Скелет как символ физической и моральной гибели людей, утративших связь с разумными, духовными началами бытия, фигурирует в целом ряде картин Коржева последнего десятилетия, становится знаком неотвратимой расплаты за избранный самими людьми образ пустого бесполезного существования. С нескрываемым сожалением и чувством внутреннего протеста художник показывает молодых мужчин и женщин, проматывающих жизнь в убогих, непотребных занятиях и развлечениях. Вот где-то на задворках столичного мегаполиса компания безликих собутельников убивает время и заодно собственную жизнь за распитием хмельного зелья, не замечая злоеущего скелета, пристально наблюдающего за ними и словно выжидающего момент для нанесения смертельного удара. Их отлученность от серьёзных жизненных задач и значительных интересов – свидетельство ненормальности общественного устройства, обездушенности социального бытия.

«Иван, вставай!». 1975-1997



С не меньшей осязательностью раскрыта социальная природа явления того же порядка в картине с призывным названием «Иван, вставай!» (1975-1997). Всю площадь изобразительного поля в ней занимает фигура до бесчувствия упившегося рабочего-строителя, распростертая в неудобной позе на снегу рядом со штабелем железобетонных панелей. Широко распространенный в быту случай самоосвернения человека, не ведающего иных радостей, кроме затемняющего рассудок и душу пьяного загула, автор обратил в стержень ёмкого содержания, в своего рода образ-воззвание. Достигнутая в нем концентрация существенных черт и связей действительности рассчитана на живую ответную реакцию зрителя, возбуждает гражданскую сознательность, мобилизует социальную энергию и волю людей на борьбу с уродующими человека нравами, привычками, давно осужденными, но так и не изжитыми формами действительности.

Поступательное развитие действительности Коржев не мыслит без подъема человеческой личности, без сближения жизнедеятельности людей с классической культурой, с истинно народным художественным идеалом.

Сегодня конфликт идей, мировоззрений разгорается с невиданной силой, вновь угрожает человечеству громадными жертвами и неслыханными бедствиями, все чаще обочивается кровавыми эксцессами и циничным насилием. Содержанием своей капитальной картины «Заложники войны» (2005) художник призвал на борьбу с нынешним мракобесием не только здравствующие поколения, но и живущие в народной памяти жертвы минувшей великой войны. От их имени автор взывает к совести тех, кому суждено отстаивать Правду и Справедливость в современном жестоком и лживом мире, активно противодействовать силам нравственной Тьмы.

В новой редакции знакомая нам по картине «Заслон» драматическая ситуация обрела характер массовой сцены, взятой не только в аспекте данной трагической минуты, но и в контексте всего исторического пути советского народа.

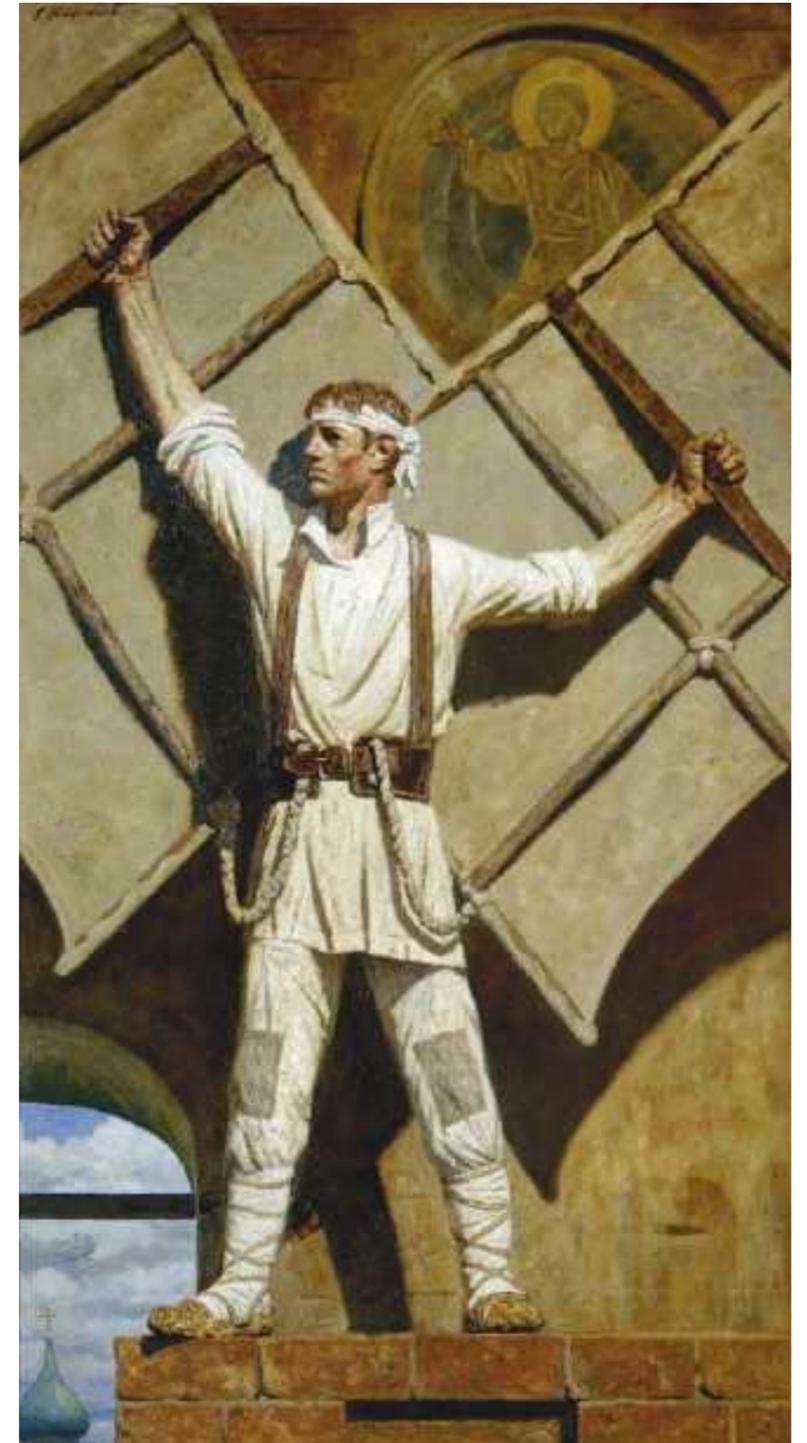
Герои «Заслона» олицетворяли лучшие стороны народного характера, своим стойким поведением вселяли надежду на то, что силам, враждебным Отечеству, не будет места в будущей жизни. Психическое состояние заложников войны из одноименной картины соотнесено с грозными реалиями текущей поры. Среди участников представленной драмы люди разных поколений и воз-

растов, большинство из них, подобно отдельно стоящей на первом плане школьнице в красном галстуке, еще вчера жило нормальной, мирной жизнью. В обрисовке большинства персонажей картины чувствуется особая, глубоко личная заинтересованность автора. Многие образы, несомненно, имеют конкретные прототипы, хорошо известные мастеру на протяжении долгих лет. И даже в группе школьников, примыкающих к фигуре седовласого учителя, похоже, находятся подростки, знакомые мастеру по школьным годам. Такие принципиально важные для понимания нравственной сути воссозданной ситуации персонажи, как размещенный в левой части композиции православный священник или приближенный к зрителю бородачатый старик в заплатанной холщовой рубашке, с сумой на плече, наделены узнаваемыми чертами товарищей Коржева по живописному цеху. Их душевное состояние говорит о знании внутренней биографии изображенных лиц. Возникающие при общении с героями картины ассоциации побуждают задуматься о сложных процессах, идущих в сфере духовной культуры, поразмыслить о нравственном состоянии нашего общества.

Какой бы сложной, противоречивой ни была окружающая мастера обстановка, он не меняет своего отношения к задачам и целям искусства, продолжает «...неустанную борьбу за правду, за правду, как принцип общественной жизни. Как основу взаимоотношений между людьми, за правду, как язык искусства». Как и в советские годы, он напряженно ищет ответы на вечные вопросы о смысле и ценности бытия, старается «понять роль человека в жизни общества и обязанности общества по отношению к человеку». Как и прежде, его влекут жизненные проблемы и ситуации, затрагивающие интересы многих людей, бросающие свет на общие трудности и заботы текущей поры. В основе его творчества лежит культура сострадания, вера в светлый разум и неистощимую жизненную энергию родного народа. Эта вера помогает ему воплощать задуманное с высочайшим артистизмом и художественной целостностью, сочетать в изобразительной структуре произведения полнокровную материальность формы и одухотворенную жизненность поэтического содержания. В картинах мастера краска слита с рисунком, как бы растворяет в себе линейные контуры, получает богатое пространственное развитие. Участвующие в создании образа цветовые массы свободно перетекают друг в друга, рожают подвижную, одушевленную субстанцию, из которой возникают мощные пластические объемы фигур и предметов, исходят волны ассоциаций, делающие ощу-

тимым сокровенный смысл изображенного, идеальное значение сотворенной реальности. Вступив на рубеже веков в новую фазу творческого развития, Коржев сохранил драгоценную способность различать под слоем внешних средостений истинные и самые существенные стороны меняющейся действительности, передавать в образных ощущениях основополагающие связи человека с окружающим миром. Как и прежде, основу созданных им собирательных образов составляют характерные черты и свойства многих человеческих индивидов, за которыми угадываются главные, переломные моменты в жизни нашего общества, потенциальные возможности существующей реальности для достижения более высокого качества человеческого общежития. Вместе с тем, художник не скрывает своей тревоги по поводу дальнейшей судьбы здоровых, нравственных опор бытия и связанного с ними настоящего, большого искусства, не слишком доверяет историческому прогрессу, возводящему в ранг культурных ценностей пошлые зрелища и грубые развлечения, ставящему духовное творчество в зависимость от вкусов неразборчивой толпы. Его продолжает волновать состояние социальных низов, положение трудового сословия страны.

Подтверждение своей концепции положительного героя он часто находит в представителях уходящего поколения, одержавшего немало реальных побед на пути строительства советской державы и в годы сурового ратного ненастья. В картинах, посвященных событиям революционной эпохи и Великой Отечественной войны, Коржев с несравненной полнотой и силой раскрыл сущность величайшей народной драмы, повлекшей за собой неисчислимые жертвы и страшные бедствия, но одновременно обнажившей всепобеждающую силу человеческого духа, общественную волю людей, не признающих власти гнетущих обстоятельств, готовых штурмовать небо. В своём искусстве художник выразил наивысший подъём, духовной и нравственной жизни народа, сотворил живую художественную реальность, созвучную подлинной классике, глубоко прогрессивному развитию современной цивилизации.



«Мечтатель»
2005



«Заложники войны». 2005. Собственность автора



Экспозиция выставки «Отечество»

А.А. ЮФЕРОВА
искусствовед

«ОТЕЧЕСТВО»

Комментарий к экспозиции живописного раздела выставки

Посвященная 50-летию Союза художников России выставка «Отечество» стала и особенно значительной, и очень необычной в истории этого крупнейшего художественного объединения страны. Эпохальная масштабность и драматургическая амбивалентность ее эстетико-культурологического статуса были а priori, помимо воли и желания самих участников и организаторов выставки, заданы логикой и ходом процесса отечественной истории. Вопреки соображениям «здоровомыслия обыденности» она равно отвечала обоим ожидаемым альтернативам: скептическим прогнозам заведомой невозможности воссоздания солидного, хотя бы как-то соответствующего недавним государственным критериям, обзора гигантского творческого материала последнего катастрофически-разломного полувека и одновременно подтверждала компетентность и правоту современных «романтиков реализма» СХР, убежденных не только в настоятельности принятия вызова этой круглой даты, но и в реальной возможности задействования для ответа на него глубинных, так сказать, стратеги-

чески-резервных творческих и человеческих факторов Русской Традиции. И нашлось-таки и в запасниках СХР, и в дружественных частных собраниях (галерея Арт Прима), и в мастерских художников необходимое и достаточное количество нужных и достойных работ; и пришла на выставку, может быть, первая из «первой пятерки» лучших полотен советской классики картина А. Пластова — старшего богатыря-основателя СХР; и председатель выставочной комиссии, автор живописного раздела выставки, народный художник России В. Щербаков в этой самой сложной своей экспозиции, преодолев невозможное, создал свой последний шедевр. Выставка состоялась, все три этажа ЦДХ наполнились первоклассными, музейного качества, работами, и все эти три раздела, — и срединный станково-живописный в частности, — стали образцами актуально-практических решений, казалось бы, неподъемных творческих проблем. И нет худа без добра — даже отсутствие на выставке знаковых, манежно-монументальных «эпохалок» и вынужденная фраг-

ментарность и даже кажущаяся случайность представительства немногими вещами больших художников (таких, как К. Юон, И. Грабарь, А. Самохвалов, А. Дейнека, С. Герасимов, В. Цыплаков, С. Чуйков, В. Гаврилов, В. Нечитайло, Ю. Кугач, В. Иванов и др.) сообщили этой ответственной юбилейной экспозиции характер импровизированной раскованности, свежести и артистизма. Вместо идеологических гигантомахий прямо напротив входа зрителя встречала очень редко показываемая, полная праздничного воодушевления мимолетного счастливого эпизода частной жизни картина Ю. Пименова «В ложе» (1936) в соседстве с такой же внетенденциозной, просто очень красивой золотой плодоносящей «Яблоней» И. Грабаря. Задавая все нарастающий темп образно-выразительных контрастов, группа романтически-мажорных, в многообразии авторской стиливой оркестровки, работ (К. Юон «Новая планета», А. Дейнека «На юге» (1932) и «Юный строитель»); Г. Нисский «Над снегами»; А. Самохвалов «Работница ткацкой фабрики», «В филар-

монии»; Н. Чернышев «Земной рай») вступали в диалог с исполненными внутренне-напряженным аскетичными в цвете полотнами мастеров «оттепельского» сурового стиля (Е. Моисеенко «В колхозе», В. Иванов «На Оке», «Ожидание гостей»).

В этих перекрестных встречах и диалогах рождалось некое динамически взвешенное, переуплотненное эмоционально-смысловыми построениями, целостное пространство «здесь и сейчас» первого настроенного зала, взрывающегося энергией прошивающих зал второй триады масштабных композиционных форм. Динамике ликующего апофеоза легко-прозрачного русского лета («Гроза прошла» В. Сидорова) здесь оппонировала внешняя статичность и лаконизм морозно-стылого в цвете портрета-памятника Д. Шостаковича, пишущего в блокадном Ленинграде свою Победную Симфонию (работа И. Серебряного) и острая характерность классически-плотной, какой-то фламандски-красочной щедрости, с ощущаемым внутренним трагедийным подтекстом, портрета советского «романтика скоростей» живописца Г. Нисского кисти В. Цыплакова.

Уже эти первые этапы мозаичной композиции, столь вроде бы бесхитростно-непринужденно адресованной зрителю простому, для зрителя знающего и подготовленного раскрывались в своем истинном значении блоков многоплановой структуры смыслов. Ее задачей вовсе не являлось конструирование некоей иллюзорной целостности осколочных фрагментов прошлого великолепия, но создание новой целостности концепционной, предстоящей итогом многолетней целенаправленной работы и фактического перехода из оборонительной позиции противостояния блицкригу на постсоветском пространстве не знающего Отечества постмодерна в фазу активного контрнаступления.

Проходящая уже после «артподготовки» предшествующих ей малых и больших родственных выставок («Победа!», «Образ Родины» в Вологде и Москве; «Романтики реализма» и др.), выставка «Отечество» отличалась от них своей программной открытостью вызовам современности, тематической насыщенностью творческого пространства, богатством его креативной жанрово-образной палитры. Ее тематическая направленность определялась ценностно-масштабными, всенародно значимыми приоритетами, и в созвучном хоре больших и малых картинно-многожанровых форм, как и прежде, звучал двуединный лейтмотив Судьбы Русской Земли и ее народа.

Ставя главный смысловой акцент экспозиции на ее «замковом камне» в цент-

ральном зале — перекрестке, в оправе плотно-драгоценной живописи крестьянских портретов и колхозных ландшафтов («У мельницы») военных и первых послевоенных лет А. Пластова и прозрачно-легких в цвете лирических пейзажей его ученика Е. Зверькова, явилось (по обеим сторонам свободно стоящей поперечной стены) двойное созвездие равных по образной силе живописных шедевров. В мощном и глубоком консонансе созвучали написанное в благородно сдержанной серебряно-изумрудной гамме набатной пластовское полотно 1942 г. «Фашист пролетел» и ошеломляющие изнутри возгорающимся во весь горизонтальный разворот холста лилово-синим огнем цвета императорского сапфира, или, точнее, сиянием священной синевы охранительного Мафория Богоматери «Лесные колокольчики» В. Гаврилова. Это, очевидно, невероятное органическое целое прочитывалось не только в конкретных тематических ассоциациях принесения прекрасных цветов на алтарь памяти жертв российского народа в Великой Отечественной войне и самой вдруг исчезнувшей с карты мира великой державы-победительницы фашизма, но в реальности значительно более масштабной, не поддающейся локально-тематическим конкретизациям. Словно в невиданном конденсаторе разнополярных зарядов возникало поле сверхвысокого духовно-эстетического на-

пряжения и «эффекта присутствия» в его интроспективной глубине гигантского, еще непроявленного творческого потенциала. Силowymi линиями этого поля выделялись расходящиеся на все четыре стороны направления центральной экспозиции, и принадлежавшие именно ему, становящиеся все более непривычно странными, концептуальные связки ее образных акцентов.

Экстравагантность лепных красочных портретов петербуржца Г. Мызникова не только не гасила, но делала еще более интенсивно внятным прозрачное эфирное свечение архитектурно-пейзажных видений его московского визави В. Полотнова; в многоголосой перекличке декоративных манифестаций Э. Браговского и крепко выстроенных в цвете композиций Д. Журавлева и В. Харлова еще более романтически-причудливой ощущалась колористически-светотеневая игра державных ансамблей А. Суховецкого («Бородинский мост»). В соседнем же зале «диалогов поколений» (где были показаны малые шедевры П. Кузнецова, С. Чуйкова, С. Герасимова, Е. Малеиной, работы мастеров романтического реализма 70-х — 90-х гг.) убеждала возможность и плодотворность прямого соотнесения вершинных констант отечественной истории искусств с полотнами современных авторов. Так, соседство знаменитых поэтических можайских природных пейзажей С. Герасимова и фантазийных



В.В. Щербаков. Вечер на Волге. Русь. 1997-1998



А.Н. Суховецкий. Москва
Бородинский мост. 1997

В.Н. Телин. Ночная радуга. 2007



сочиненных полотен В. Телина позволяло увидеть в их высветленно-гобеленной невещественной условности живописную истинность чарующих сказочных превращений, и найденностью жанрово-стилевой формы воплощения мифологемы «Несказанной красоты» убеждала его новая большая картина «Ночная радуга». Также, как и соседство с лирическими, очень личными образами уже признанного классика Н. Федосова (так и «брало за душу» его «Раннее утро» с выплывающей из плотного холодного тумана золотой березой в первом луче рассветного солнца) высвечивало чистоту и прозрачность торжественного золотого сияния эпических волжских закатов и рассветов В. Щербакова. И еще, кажется, более мощно-пространственным, нежели величаво-умиротворенная «Русь» Щербакова, представал панорамный обзор бескрайних северорусских равнин в сурово-былинном «пейзаже созерцания» В. Страхова «Ледоход в Тотьме», написанном в какой-то паряще-всевидающей надземной перспективе, в суммарном рефлексе небес, земли и воды. Его сложно переплетающиеся изобразительно-сюжетные ряды — и встающая из-за ледовитого горизонта белая заря разгорающегося весеннего дня; и огромное темное зеркало Сухоны со старинным городом поморов и лесорубов на берегу; и стайка плывущих, словно белые облака на фоне отраженных темных туч, хризолитовых льдов — рождали реальный синестезический эффект великого безмолвия пространства «Хроник Бытия», хранящего в своей запредельной памяти тайны священного русско-гиперборейского Севера.

В качестве сюжетно-«ошелонированной» (термин Н. Волкова) картинности, свойственной творчеству всех мастеров зародившегося в далекие 70-е гг. творческого объединения романтиков реализма, проявлялся один из родовых атрибутов реалистической образности живописного станковизма, казалось бы, столь надежно перечеркнутого постмодернистским реваншем. Специфической особенностью новой классической образности виделась, в свою очередь, концепция тонкого живого внутреннего света драгоценно живописного «магического кристалла» картинного целого. В этих решениях современные мастера романтического реализма выступали прямыми продолжателями пластового творческого императива времен «холодной войны» — «искусство сильнее атомных бомб», способного противостоять силой Истины Прекрасного нарастающему всемирному экзистенциальному кризису.

Пафос красоты воинствующей — характерное отличие и драматургически-экспрессивных вольно-стихийных пейзажей М. Абакумова, и театрализовано-зрелищных радужных архитектурных панорам Г. Пасько, и мирискуснически стильных исторических сценографий Ю. Гриценко, и превосходящих всякое воображение сверхреальностью красоты невозможного космических композиций И. Орлова.

По-новому прочувствованной и увиденной красоте Москвы посвящен цикл городских пейзажей А. Цыплакова, исполненных в узнаваемой авторской мягко-валерной манере, обыгрывающей стенописно-масштабные натурные эффекты рефлексов и теней. В его образах все молодой древней столице сплавлялись спокойная классицистичность и романтический эмоциональный заряд, и кажущаяся, на первый взгляд, «просто натурная жизненность», решалась мастером как точно расчисленное равновесие созерцательного-поэтического (в традициях Г. Сороки — А. Саврасова) и энергично активистского (в традициях ОСТА) «умного видения».

Столь результативный в сфере доминантно-пейзажной романтической реализм 2000-х принес новые творческие решения и в особенно медленно и тяжело возрождающемся роде высокой, собственно сюжетной картины. Чистейшей красотой и ясностью проторенессансо-гармонической пластики запомнились образы сурово-будничных в жизненной первооснове трудовых сцен («Сороковые годы. На картошке») Н. Зайцева. И, безусловно, самыми серьезными и счастливыми примерами возрождения нормального, постсурриковского классического формата «эстетических отношений исторического жанра к действительности» стали картинные решения С. Гавриляченко. Образы его казачьего цикла — великолепный победоносный «Марс» (портретный кадр картины «Казачи в Париже в 1813 г.»), апокалипсически грозный «Исход» (сцена из истории Гражданской войны); похожая на шолоховскую Аксинью красавица-казачка под звездным небом, уже втянутая в пока не явный омут национальной трагедии, — несли в себе ощущение острой жизненной правды и истинности выражения исторического смысла и духа просто бытовых сцен народной жизни.

И, конечно, несчастливым виделось их соседство с пейзажными и портретными фрагментами творчества В. Нечитайло — крупнейшего советского картинщика казачьей темы. В этом очередном экспозиционном акценте вновь подтверждался тезис реального «близкодействия» творческих



А.В. Цыплаков
У Сретенских ворот
2005

И.М. Орлов
Звездная ночь. 2003





В.П. Полотнов
Пейзаж с охотником. 2003

устремлений мастеров советской и современной живописи и актуализации в этом близкодействии «живого тока» (или «пронесения огонька», по выражению Н. Ге) исторической преемственности, или исторического «дальнодействия» становящейся все более мощной из века в век традиции «новой русской школы живописи» (В. Стасов). Выставка «Отечество» не вос-

принималась и не была ни репрезентативно-юбилейной, ни ретроспективно-академической. Скорее всего, ее можно было назвать предельно плотно насыщенной творческими достижениями и проблемами выставкой единого в своих гуманистически-ценностных ориентирах непрерывного потока русского реализма, выходящего в начале XXI века на новые свои рубежи.

С.А. Гавриляченко. Исход. 1992-2003



И если бы даже кому-нибудь удалось расчислить, зафиксировать и проанализировать все бесчисленные смысловые связи и акценты экспозиции (что в принципе невозможно по причине сущностной ассоциативно-смысловой многоплановости реалистического образа, его, так сказать, «принципа неопределенности»), то это не исчерпало бы информационной ее емкости. Потому что выставка «Отечество» была не просто показом зрелищно-эмоциональным, но последовательно-концептуальным и при этом концептуально-современным. Уходя от прежних, робко-«неформалистических» канонов, В. Щербаков в дерзко-экспериментальных образных диалогах и оппозициях практически всех экспозиционных узлов строил гигантское проблемно-теоретическое пространство выставки. И в качестве такового она, в свою очередь, в полной мере проявила внепространственно-вневременную размерность идеально духовного. Особенно наглядно выявлялись такие ускользающие для обычных классификаций искусствознания фундаментальные особенности реалистического образа, как его нелинейная природа «бесконечности», свойство сохраняться в памяти человека и продолжать в ней свое тонкое бытие. Экспозиция «Отечества» обладала такой интегральной энергией реалистической образности, что принцип перехода «количества в качество» превращал ее фактически в некую отдельность, целостно-динамическую ноосферную мыслемоделю.

Да и самая интроспективная центрированность в дерзком пластовско-гавриловском эстетическом «перформансе» проявляла не только ее зрелищный характер. Развертывающаяся из этого «центра информационного циклона» поступательно-возвратная, подобная галактической, спираль авторского «звездного населения» экспозиции являлась, фактически, эвристическим решением создания некоей матрицы, или эстетической программной карты русского реализма, «коды» которой были не техницистско-«двойными», но живописно-образными.

Все это так и было, и есть, но анализировать и определять специфику последнего экспозиционного шедевра В. Щербакова в строгих логических дефинициях — дело все-таки некоей гипотетической науки «тонких технологий» из светлого будущего. Сегодня же, в определениях обычных, нестрогих и ненаучных ее хотелось бы назвать просто «выставкой смыслов, дерзания и вдохновения».



Государственная премия России — лидеру Союза художников!

12 июня 2008 г. в День России в Георгиевском зале Большого Кремлевского дворца состоялась церемония вручения Государственной премии России 2007 г. В области литературы и искусства ею был удостоен первый секретарь Союза художников России, известный российский скульптор Андрей Николаевич Ковальчук, произведения которого завоевали любовь и признательность многих граждан нашей страны.



Ему были вручены Диплом №46 лауреата Государственной премии Российской Федерации, где дословно сказано, что «Указом Президента Российской Федерации от 19 мая 2008 №810 Ковальчуку Андрею Николаевичу, скульптору, присуждена Государственная премия Российской Федерации в области литературы и искусства 2007 года за создание значимых патристических скульптурных образов, вклад в развитие традиций отечественной пластической культуры», знак премии и так называемый «франный знак». Премию вручал Президент РФ Д.А. Медведев.

В своем выступлении Президент, в частности, сказал: «Уважаемые лауреаты! Дорогие коллеги и друзья! Позвольте прежде всего поздравить всех присутствующих с нашим общенациональным праздником — Днём России, а лауреатов Государственной премии — со знаменательным событием в их жизни...»

День 12 июня прочно связан с ценностями демократии и свободы. И мы хорошо понимаем, что свободное развитие нашего общества и самореализация граждан — это лучшая база для достижения интеллектуального и технологического лидерства России, её высокой конкурентоспособности на основе творческого прорывного развития.

Подчеркну, что столь масштабные задачи можно решать только путём раскрытия способностей и талантов человека, за счёт повышения ценности и престижа творческой и просветительской деятельности и, конечно, за счёт массового притока молодёжи в образование, культуру и науку.

Огромную роль в этом играют люди, которые посвятили свою жизнь поиску новых идей в интеллектуальной и художественной сферах. Их труд, энергия и успехи вдохновляют молодых граждан страны и вызывают у них стремление ставить перед собой более высокие жизненные цели, мыслить современно и на деле успевать за прогрессом. Для нашей страны это сегодня особенно важно».



«Развитию традиций отечественной пластической культуры посвятил свою жизнь скульптор Андрей Николаевич Ковальчук. Он автор самобытных памятников великим людям нашего Отечества. И в ознаменование их исторических достижений эти монументы установлены в самых разных регионах России (...).»

В своем слове при вручении этой высокой правительственной награды А.Н. Ковальчук сказал: «Уважаемый Дмитрий Анатольевич! Дамы и господа! Я благодарен за такую высокую оценку моего творчества, в основе которого лежит классическое мировое искусство, а главной темой является история России и создание образов наших великих соотечественников. Сегодня мне хотелось бы вспомнить и поблагодарить всех тех, кто работал и работает со мной над созданием монументальных произведений. Хотел бы вспомнить своих учителей, особенно своего отца — ветерана войны, архитектора, — с кем мы создали много произведений, и до сих пор мы работаем вместе. Присуждение Государственной премии — это не только радостное и торжественное событие, но и большая ответственность».

Позднее на Ивановской площади Кремля состоялся прием от имени главы государства по случаю празднования Дня России и в честь лауреатов Государственной премии 2007 года.

Памятники Ковальчука реально выявляют патристическое начало русского народа и утверждают его гуманистические идеалы. Мы неоднократно знакомили своих читателей с творчеством этого уникального мастера, каждое из творений которого — событие в художественной жизни Родины.

А.Н. Ковальчука тепло поздравили коллеги по творческому цеху, живописцы, искусствоведы, художники других творческих специальностей, любители и поклонники его творчества, пожелавшие автору ряда выдающихся произведений новых удачных пластических решений и необходимого для этого крепкого здоровья. К этим поздравлениям и пожеланиям присоединяется и журнал «Художник».



Ю.Е. САГАТЕЛОВ
любитель
искусства



Г.А. Орлова, «Москва»

Встреча с историей, диалоги о будущем

Заметки от гобеленах с выставки «Отечество»

Художественная выставка «Отечество» — 50 лет СХР — прошедшая в феврале 2008 года в ЦДХ, ознаменовала особый творческий юбилей двух поколений российских художников, где формуле 25+25 соответствует двойной триумф учителя и ученика, когда каждому есть что высказать *urbi et orbi*. Экспозиция гобелена наглядно представляла историю развития этого искусства и его достижения за полвека. Своеобразным приглашением к осмотру выглядел гобелен Н.П. Смирнягиной из Калининграда под названием «Здравствуй, Родина!» Он вполне созвучен тому оптимизму, который свойственен выставке в целом, включая живопись и в особенности скульптуру выдающихся мастеров века прошлого и века настоящего. В нём есть радость встречи старых друзей, ожидание счастливых открытий и надежда на продолжение диалога поколений, уравновешенного гармонией высокого искусства.

Традиционные для Российского гобелена темы «Праздник» и «Москва» представлены лучшими интерпретаторами этой идеи. Алые полотнища с гобелена Натальи Моисеевны Жовтис, как паруса Александра Грина, утверждают: жизнь в искусстве — это роскошь общения, пир ума и сердца, единство чувства и мысли, одушевляющих простой бесформенный материал. Неувядаемая Галина Андреевна Орлова показала яркий фрагмент из её парадной симфонии в красном под названием «Москва». Насколько долговечно её искусство, можно понять из того, что под букетом у Спасской башни Кремля вполне уместна надпись: «Гвоздики для нового президента. 2 марта 2008 года». Альбина Воронкова, автор широко известной, почти хрестоматийной «Планеты», давно имеет репутацию мастера, которому в гобелене подвластны все жанры — от космического до куртуазного. Её глубокое увлечение древней

языческой мистикой вылилось в создание «Капища», где зрителя просто восхищает игра полуночного света на ликах идолов, как бы вращающихся и перемещающихся в параллельных пространствах под перестук судьбы.

Привлекает внимание, несмотря на размещение в углу, изысканно-тонкий гобелен Суламифи Александровны Заславской «Озерный край» (шерсть, ручное ткачество, 1978 г.). Сдержанными неяркими красками в медленном ритме художница погружает зрителя в прохладную водную стихию. Для изображения волны она использует приёмы гобеленовой скульптуры. Вспененные гребни и блики света, уносясь за горизонт в лучших традициях маринистской живописи, создают иллюзию движения ткани, а её фактура напоминает о романтических парусах, шелесте ветра и музее дальних странствий. Растительный орнамент на переднем плане гобелена оживляется фантастическими

цветами и фигурками эльфов. Уснувшие в центре лунной тени чайки олицетворяют горизонтальный ритм гобелена и усиливают чувство слияния с природой. В столице под руководством корифеев декоративного искусства сложился коллектив талантливых мастеров, которые уже сами могут направлять других. О них академик Лина Александровна Соколова ещё в 1986 г. написала в журнале ДИ: «Полагаю, что пришло время говорить о том, что уже возникла и живёт московская школа гобелена ... их работы надо смотреть в той архитектурной ситуации, для которой они сделаны ... искусствоведы ими не занимаются. Я думаю, что такое положение надо непременно исправить.»

Это касается творчества и самой Л.А. Соколовой. Необходимо три или четыре её шедевра («Утро», «Встреча», «Алтай») вернуть в Москву и не только ради развития искусства гобелена или воспитания вкуса искушенных знатоков, а скорее, для простого зрителя — пусть порадуется за Россию. К счастью, на выставке «Отечество» центральное место среди гобеленов заняла одна из совместных работ Л.А. Соколовой и Льва Анатольевича Соколова, графика и гобеленщик, успешно работающего в последнее время в области скульптуры и керамики. Они первоначально назвали свой гобелен «Уральское озеро», но он имеет и второе название — «Семья». Чтобы оценить его содержание, надо знать сильное увлечение одного из авторов гобелена геральдикой, имеющего свою версию герба Москвы, включенную в эскизы для оформления храма Христа Спасителя. Журавли и камни — символы бдящих сил, т.е. береги. Гобелен развивает идею другой их работы — «Сохранить!» Сохранить семью, экологию, Отечество! Очень важен ракурс видения Родины, в нём — гражданская позиция авторов. Урал — центр России. Журавль совершает охранительный полёт над цветущей землёй и богатыми недрами гор. Красивый кружевной орнамент журавлиных крыльев создаёт настроение покоя, равновесия и надёжности. Это чувство усиливается изображением камней как символов бдительности, силы и вечности. На гобелене они образуют своеобразный венец вокруг озера, а их распилы подобны диковинным цветам. Уральские горы как бы защищают озеро, семью журавлей и берегают Родину. Свойственные Л.А. Соколовой ощущение бесконечности пространства и взгляд с птичьего полёта, стремление продлить перспективу, проникающая в будущее, — придают самому гобелену

черты вершинности. Это произведение вполне сопоставимо с их работой «Да будет свет!» Особая роль в гобелене отведена облакам, символу верности и благословения. Отражение облаков в озере, как в зеркале, занимает визуальный центр гобелена, оно утверждает одновременно и верность семье, и верность небу. Гобелен Соколовых становится взглядом, направленным вверх, в небеса. Можно сказать, что озеро — это купол храма, храма природы. Невольно вспоминается Известный романс П.И. Чайковского на слова графа А.К. Толстого:

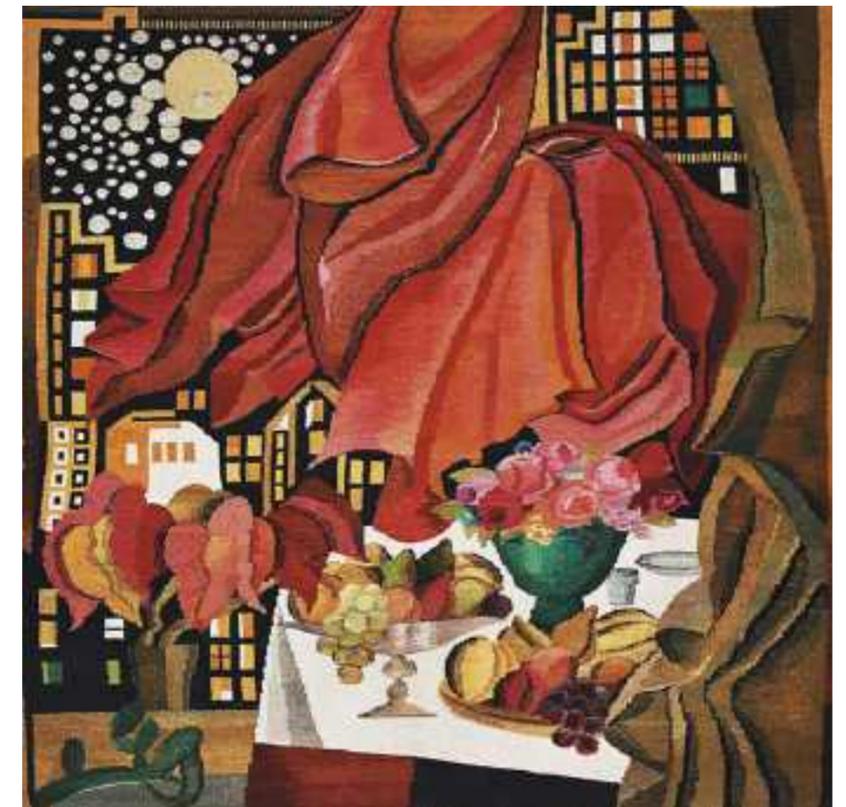
«Благословляю вас, леса,
долины, горы, воды,
Благословляю я свободу
и голубые небеса!»

На выставке много гобеленов из Петербурга, но они рассеяны, что неправильно. Помнится Л.А. Соколова часто употребляла термин петербургская школа, подразумеваемая под этим и тонкость вкуса, и модернистские искания, тщательность фактурной проработки и даже некоторое европейство. На выставке удачно представлены звёзды Петербурга. Открывает экспозицию знаменитая «Пашня» Б.Г. Мигалы (хлопок, синтетика, пенька, 1981). О его техническом мастерстве написано много, важнее замысел:



Л.А. Соколова
Л.А. Соколова
«Уральское озеро
Семья». 1993

Н.М. Жовтис
«Праздник»





Б.Г. Мигаль
«Пашня». 1981

Э.Г. Доржиев
«Жизнь». 1975



сочетание плодородия земли и пяти стальных плугов в центре, которые воспринимаются как программный манифест, гимн разуму и творчеству. Вспоминается певец И.С. Козловский, его знаменитые колоски и приветливое: «Сейте добро!» Тему искусства продолжает гобелен «Посвящение» (шерсть, 1985 г.) известной художницы М.Б. Ганько. В тёплой цветовой гамме проявляются и благородство вечных тем музыки, и её умиротворяющее действие. Изображение струнного инструмента и звёздного салюта в лучах славы дают основание зрителям сегодня воспринимать его конкретно как «Посвящение» М. Ростроповичу, хотя бы потому, что в дни выставки в Москве проходил одноимённый фестиваль его памяти. Такова судьба настоящих полотен — они вне времени. На гобелене по краям в виде орнамента расположена многочисленная поросль царственных лилий, а на переднем плане скромный куст фиалок как античный веночек для гения. Трёхмерный рисунок тернистого пути и разновысокие трубы органа подчёркивают, что началом, объединяющим все искусства, был ритм.

Петергофские фонтаны» Н.В. Еремеевой (шерсть, ручное ткачество, 1984 г.) — ласковые воспоминания о гобеленах Петровской эпохи.

Это единственный гобелен на выставке, в котором явной симметрией подчёркивается родство с ковроткачеством. По изящности рисунка и мягкости красок он сопоставим со старинными бельгийскими шпалерами. Его отличительной особенностью является доминирование белого цвета, особенно любимого в России. «Петергофские фонтаны» — это праздник души, осуществлённая мечта о сказочном Беловодье. Фонтаны тянутся со стены к зрителю, как нежные руки, а тёплый колорит гобелена согревает холодные балтийские воды радостью человеческого общения в любимом парке среди муз. На выставке не затерялся почти монохромный гобелен Н.А. Моисеевой «Спорт». Вместо накачанных мускулов в стиле А. Бёклина зритель наблюдает, как тени олимпийцев сегодняшнего дня сливаются в едином движении с тенями олимпийцев античного времени. Лейтмотивом двух параллельных композиций стал олимпийский девиз: «Не печалься, если лавровая ветвь достаётся другим». Главное в спорте — дружба. Синий цвет гобелена подчёркивает роль олимпийского равновесия. Всегда побеждает сильнейший. В преддверии грядущих олимпиад он воспринимается как напутствие и пожелание устойчивых результатов спортсменам, а фанатам — мира на трибунах.

Незаурядные работы представлены на выставке из региональных центров творчества. Гобелен Г.П. Пермяковой из Челябинска сверкает всеми гранями, как «Уральские самоцветы». Вытканые ею распилы камней сравнимы с работой Лины Соколовой «Воспоминание» из пражского музея, где камень оживает общим рисунком с очертаниями птицы. Композиция Г.П. Пермяковой сама как бы смотрит на зрителя. Большое техническое мастерство и умелое использование геометрических форм, освещения и цвета создают эффект прозрачности ткани и внутреннего движения, вызывающего иллюзию одушевлённости камня.

Бурятия славится целой плеядой самобытных мастеров. Две работы из Улан-Удэ связаны стилистическим единством. «Жизнь» — Э.Г. Доржиева (шерсть, гладкое ткачество, 1975 г.) и «Пора цветения сараны» — Доржиевой Р.С. (конский волос, ручное ткачество, 1988 г.). На первом, на фоне вертикальных линий в окружении всполохов галактик и вращающихся планет, разгорается костёр земной жизни, в центре которого высвечивается белый силуэт Матери. Нижняя часть гобелена — волны судьбы, то чёрные, то белые. Они влекут за собой

светящиеся шары, по-видимому, обозначающие людские души. В этой работе чувствуется и благоговение перед жизнью, и глубокое мировоззрение Востока. Второй гобелен выполнен в традиционной бурятской технике ткачества из конского волоса. Сарана, или азиатская лилия, по сибирской легенде, возникла из горячего сердца Ермака. Р.С. Доржиева избрала красную лилию символом любви и преданности. Три ткачихи — это древний образ Востока, проникший даже в «Сказку о царе Салтане», — их руки, как шесть лепестков сараны, повторяют плавные изгибы красных цветов. Белое руно в их руках продолжает тему судьбы и счастья, а горизонтальные линии, образуемые сверху гобелена рисунком стада овец, а внизу гирляндой из лилий, подтверждают, что верность и любовь — первооснова жизни.

В. Мухин из города Иваново — широко известный мастер, работающий в разных техниках и жанрах. Наверно, это самый активный из авторов российского гобелена, находящийся в настоящее время в расцвете сил. Все его 4 гобелена: «Превращение» (2005 г.), «Порыв» (2007 г.), «Самураи» (2004 г.) и «В ожидании чуда» (2007 г.) — талантливы и необычны. Их объединяет похожесть на театральные декорации. Остановимся на одном из них. Гобелен «Самураи» — блестящие вариации на героические темы традиционного японского театра Кабуки. Очень изящно обыгран сюжет: занавес, актёр, костюм и даже невидимый зритель. Позы, повороты головы, плавность рисунка напоминают японскую гравюру периода её расцвета (XVIII-XIX века). Переливы серо-синего цвета, создающие глубину освещения фона, подчёркивают благородство и уникальность изображённого события. Очевидно, что владение секретами цветовой гаммы — самая сильная сторона искусства В. Мухина.

Художников из Московской области отличает большая приверженность к церковным сюжетам, приёмам старорусского шитья и станковой живописи. Запомнились две характерные работы. Диптих Евгении Романовны Немировской «Источник» (шерсть, ручное ткачество, 1993 г.). Он имеет еще второе название «Вифлеем», раскрывающее его содержание. На гобелене отсутствует фигура Христа. Но сразу становится ясно, что именно он — источник благодати. Белое кольцо дороги символизирует Его Путь. Канонические атрибуты обозначают: «Рождество», «Бегство в Египет», «Моление о чаше» и, возможно, одно из последних слов Христа на кресте — «Жажду». Изменение на-

строения достигается чисто художественными средствами. Композиция в виде подковы симметрична и проста, как надпись на памятнике: год рождения — год смерти. Алый цветок, связующий диптих, пламенеет, как человеческая жизнь Иисуса: «Бог есть Любовь». Об этом говорит всё: и красный цвет одежды персонажей, и вызывающая умиление пластика Богоматери и Иосифа, и даже маленький ослик. Несмотря на сильные цветовые контрасты диптих «Источник» сохраняет гармоническое равновесие: от великого начала Благодати в расширяющемся пространстве зацветают придорожные цветы человеческой Любви.

Не менее живописен гобелен Валентины Ивановны Платоновой «Суздаль» (шерсть, лён). Какая-то затаенная грусть, славянская мягкость и нежность отличают этот гобелен от других. Золотые нити его говорят о многом: о родстве с золотшвейным мастерством, происходящим в свою очередь от золотых риз древней Руси, о расцвете Суздаля и о византийских традициях русского искусства. Суровый фон цвета льняного полотна вбирает в себя и тёмные людские лики, и маску



Р.С. Доржиева
«Пора цветения сараны»
1988

Н.В. Еремеева
«Петергофские фонтаны»
1984





Е.Р. Немировская
диптих «Исток», 1993

М.Б. Ганько
«Посвящение», 1985



трофейного Льва, подчёркивая трагические моменты его прошлой и современной истории. Призрачный Покров Богородицы, парящей над древним городом, хранит его в веках грядущих. Это о таких русских иконах поэт Ю.Н. Стефанов написал: «... глаза твоих Богородиц надменно велят — проси ...» и, как Китеж, возрождаются золотые купола соборов и белые колокольни монастырей.

Особенное место на выставке занимает средняя часть триптиха московского художника Андрея Мадыкина «Тайная вечеря» (шерсть, ручное ткачество, 1992 г.). К сожалению, без двух других понять её трудно. Этот гобелен требует авторского пояснения хотя бы потому, что он не каноничен. Христос на гобелене не выглядит Учителем, как его изображали классики. Он печален, бледен, руки и плечи опущены, грусть подчеркнута голубым цветом одежды и чернотой волос. Замкнутость пространства пробуждает стремление к Свету, который Спаситель видит «глазами своего Разума» (Шекспир, «Гамлет»). У А. Мадыкина много таких художественных находок. Огромная голова апостола Петра отмечена католическим крестом на лице как предсказание его роли в церкви. Судьбу Иуды выявляют две фигуры с мешком: одна — плачущая, в синем одеянии с закрытыми глазами, другая, без лица, уходящая за пространство

гобелена в пустоту. Перед Иисусом вместо хлеба и вина, подчёркивая единство Старого и Нового Завета, стоит рублёвская чаша с жертвенной пасхой. Особый смысл несут два белых круга: меньший — нимб святости вокруг головы Христа, больший — поверхность стола — символ вечной любви, даруемой им церкви — «Заповедь моя, да любите друг друга, как я возлюбил Вас». Именно его пытается перевернуть Иуда. Крупная фигура апостола в зелёном рядом с Учителем, судя по символике цвета, — юный Иоанн. Именно в нём таится самая большая и чистая Любовь: «се сын твой», — скажет Христос своей матери чуть позднее. Остальные апостолы возмущены пророчеством о предательстве и одержимы гордыней и гневом. Их фигуры как бы вырублены из дерева, они ещё не просветлены. Жертва, назначенная Отцом, неотвратима.

К числу гобеленов с религиозным содержанием относится шпалера москвичей Аллы Шмаковой и Вячеслава Павлова «Зачем я шёл к тебе, Россия?» (хлопок, лён, гладкое ткачество). Графический почерк рисунка, отдаленно напоминающий офорты Гойи, подчёркивает трагедийный смысл сюжета — 1812 год. Аллегорически изображена битва Наполеона, выведенного в образе одетого в солдатскую шинель византийского орла, с православием. И если в нижнем левом углу легко

узнается поверженная Французская революция, то взлет русского духа в правом верхнем сегменте изображён намного сложнее. На барабане vis-a-vis Наполеона сидит не Кутузов, а сам Господь. Его обнаженное тело ощущает все страдания русских. Известны слова Бонапарта, что он пришел в Россию, чтоб «русских наказать». Но, известно и другое — «кто с мечом придет, от него и погибнет». «С нами Бог, его архангелы, снег и мороз», — утверждают художники А. Шмакова и В. Павлов. На этой шпалере не последнюю роль в создании напряженности в изображении главного события XIX века играют две чёрные тени. Слева фигура, очень похожая на бегущего волка, а правую — можно принять за лису или вепря, символ Победы, которой скоро будет 200 лет.

Прощальный взгляд останавливается на эфемерном творении, возникающем из пустоты, как обещание Vitae novae (Новой жизни) — авторы А.В. Нечипорук и М.Н. Нечипорук (леска, шерсть, стекло, ручное ткачество, 2005 г.). Название его «Река жизни». Радужные песочные часы образуют ось ординат и означают главное, или «то, что не увидишь глазами (А. Сент-Экзюпери) — мост Времени через «Реку жизни», от синего вчера к золотистому сегодня. Будущее, или собственно «Река», бегущая слева направо по оси абсцисс, как печатная строка, неоднозначно: белые волны вселенской любви омывают черные берега Стикса. Этот гобелен, по форме напоминающий георгиевский крест, означает не обычное аминь, а гуманистический идеал — символ Человека. Ради него и трудятся мастера Российского союза художников.

С. Эйзенштейн как-то записал китайский миф о том, что по обе стороны Млечного Пути томятся две звезды: Ткачиха и Хлебопашец. Их встреча предвещает наступление Золотого Века. На выставке «Отчизна» Ткачихи Р.С. Доржиевой неслучайно соседствуют с плугом Хлебопашца Бориса Мигалья. Вполне возможно, что нас ожидает новый расцвет российского гобелена и утверждение его как элитарного искусства.

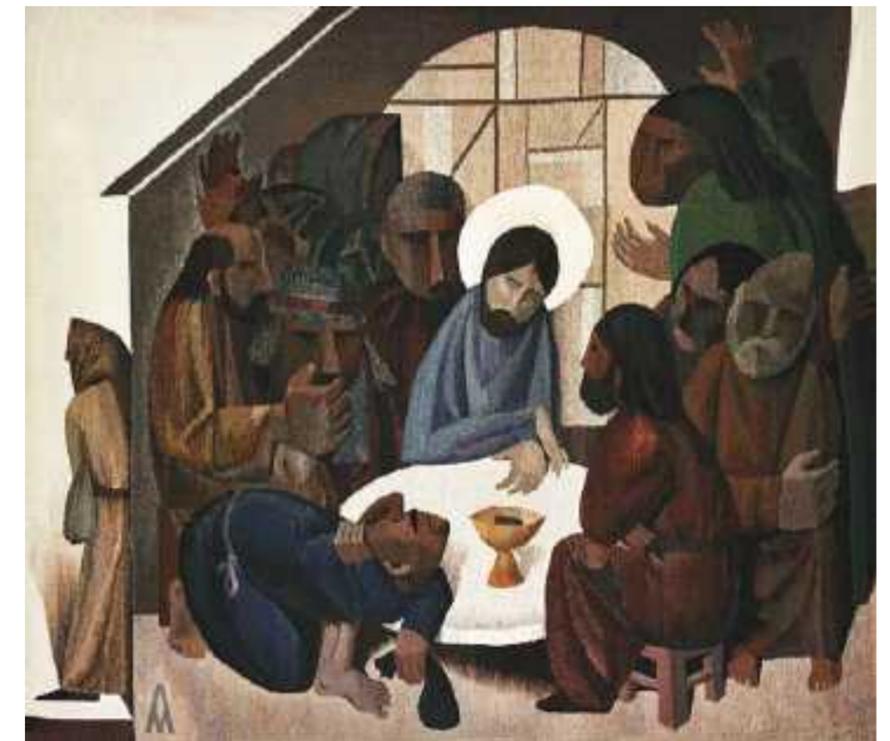


В.И. Платонова
«Суздаль»



Г.П. Пермякова
«Уральские самоцветы»

А.И. Мадекин
«Тайная вечеря»
1992



Межрегиональная выставка «Единение»



Участники выставки

Межрегиональная выставка «Единение» стала первым художественным проектом, посвященным российскому государственному празднику — Дню народного единства.

Инициатива организации выставки «Единение» принадлежала нижегородским художникам. Старинный и деятель-

ный русский город, Нижний Новгород еще раз продемонстрировал, что является экономической и культурной столицей Поволжья. Не только свято чтит память о предках, но и готов работать, чтобы история не стала пустым звуком и не угасла в книжной пыли. Опыт проведения Нижегородской областной организацией ВТОО «СХР»

двух региональных выставок «Большая Волга» в 1998 и 2003 гг. и поддержка Полномочного Представительства Президента РФ в Приволжском федеральном округе, Правительства Нижнего Новгорода, — одним словом, совместные усилия власти и Союза художников России позволили осуществить столь значительный творческий проект.

Организаторы выставки, вдохновленные драматическими событиями российской истории, пригласили к участию художников тех городов и земель, жители которых почти четыре века назад решительно взяли в свои руки судьбу отечества. Города Нижний Новгород, Кострома, Иваново, Москва, Киров, Оренбург, Пермь, Пенза, Самара, Саратов, Ульяновск, Тольятти, Ярославль и республики Башкортостан, Чувашия, Мордовия, Марий Эл, Татарстан, Удмуртия — в экспозиции встретились региональные организации ВТОО «СХР» Приволжского федерального округа, Верхней Волги и Москвы.

Выставка стала своеобразным памятным знаком о походе народного ополчения 1612 года, когда войско под руководством Минина и Пожарского, вобравшее представителей всех поволжских народов, смогло одержать долгожданные победы, которые привели к концу Смуты и спасли российскую государственность.

Нижний Новгород в течение нескольких недель (с 2 ноября по 9 декабря 2007 года) был гостеприимным хозяином выставки. Экспозиция размещалась на трех площадках: в залах Нижегородского государственного художественного музея (Губернаторский дом в Кремле и особняк купца Д.В. Сироткина на Верхневолжской набережной) и Нижегородского государственного выставочного комплекса. Все эти места не только обладают отличными экспозиционными возможностями, но и мощной исторической «памятью». Здание на Верхневолжской набережной — это бывший дом крупнейшего нижегородского судовладельца Д.В. Сироткина, городского головы Нижнего Новгорода в начале XX века. Сироткин пригласил для работы архитекторов — братьев Весниных, и в 1916 году строительство было закончено. Он предполагал подарить свой дом городу и разместить здесь художественный музей. Революция многое изменила, но с 1924 года здесь все-таки открылся художественный музей. После нескольких лет восстановительных работ в конце XX века возвратилась к активной

жизни часть здания, где сейчас экспонируется полотно К.Е. Маковского «Воззвание Минина» (1896). Работы участников выставки «Единение» обрели символическое соседство, разместившись рядом с картиной, напоминающей о бескорыстии горожан Нижнего.

У Губернаторского дома в Кремле — своя история. Построенный в 1841 году, он уже в 1860-е годы использовался достаточно демократично: здесь была открыта первая в Нижнем Новгороде общественная художественная школа. После революции в Губернаторском доме разместились обком и горком партии, а в 1992 году состоялся переезд сюда богатейших коллекций музея.

Благодаря особенностям экспонирования в исторических зданиях и местах выставка «Единение» обрела удивительную полнокровность — невидимые, но ясно ощутимые узы памяти связали современных зрителей и художников с далекими событиями. Напомнили нам о том, чьи мы потомки и чем мы можем гордиться, что можем и должны сохранить.

Выставка подчеркнула для нас значимость «давно минувших дней» — событий, положивших конец Смутному времени, великой, по словам Ключевского, «разрухи» государства российского. Торжественная церемония открытия со своим особым регламентом, временной ограниченностью не дала возможности охватить главные особенности подобной выставки, хотя ее замысел был всеми выступающими на открытии высоко оценен. Но и предшествующий ей выставкам, экспозиционная работа и многочисленные последующие обсуждения-отголоски состоявшегося события — все это постепенно становилось предметом осмысления такого крупного явления, как «Единение».

Популярные издания, живо откликающиеся на перемены в нашей жизни и любящие что-то вспомнить «из истории», порой пестрят досадными неточностями, но роднит их и серьезные исследования мысли о сильнейших нравственных уроках Смуты. Народ ощутил не только огромные материальные потери. Хитросплетения тех лет «замешаны» на предательстве и мужестве, алчности и жертвенности, трусости и героизме — все светлое и темное в людских характерах предельно обнажилось. Мысль об испытаниях как наказании за какие-то большие грехи постоянно высказывалась многими современниками тех драматических событий. Посланным за благословением на царствование Михаила Романова мать будущего царя сначала отвечала отказом, говоря, что, мол, «московские люди



В.А. Чеботкин. «Стояние патриарха Гермогена за веру и Отечество»

измалодушествовались», подразумевая, конечно, не только (и не столько) столичное боярство. Но и тогда, и много позднее нравственными ориентирами воспринимались патриарх Гермоген с «учительными» письмами, монахи Троице-Сергиевой Лавры, стойко выдержавшие шестнад-

цатимесячную осаду, и возглавившие земское ополчение князь Дмитрий Пожарский и Кузьма Минин. Конечно, далеко не всегда тема героических деяний знаменитых личностей становится основой ярких художественных образов. Каждому автору дорога своя тема, как, впрочем, и нам, читающим историю Смуты и нижегородского ополчения, кажутся особенно важными определенные моменты, может быть, и не всегда «ключевые» в действительности.

Событие как яркий факт с конкретностью жанра уже давно не привлекает наших современников. «Нижегородский подвиг. 1611 год» С.В. Малиновского и «Минин. Нижегородское ополчение» К.В. Грачева — мощные картины-панно, где действие заменило действие, своеобразные величественно-театральные «предстояния». А одинокое «Стояние патриарха Гермогена за веру и Отечество» В.А. Чеботкина — попытка осмыслить удивительный путь главы русской православной церкви через портрет-поминание: в стоянии на паперти соборной сопрягаются невидимое обращение к пастве и молитва. Ведь именно он, в молодости бывший настоятелем приходской церкви Николы Тульского в Казани, составил подробное описание о чудесах Казанской иконы Божией Матери. Именно патриарх Гермоген отказался подписать боярскую грамоту о присяге сыну польского короля. И к нему обратились нижегородцы за духовным советом (Нижний Новгород был в непосредственном ведении Патриаршего дома). Заточенный в Чудов монастырь, святитель умер в феврале 1612. Но его



Экспозиция выставки



В.М. Сидоров. «На обочине». 1998-1999



Выступает секретарь СХР, народный художник РФ Р.Ф. Фёдоров

«учительные» грамоты помогли собрать народ, хотя руководителями освободительного движения стали не церковные иерархи, а посадский человек Кузьма Минин и избранный «за правду» князь Дмитрий Пожарский.

По-видимому, мы, как и тысячи до нас, выбираем свой путь — нравственного подвига или творческого созидания, воинского героизма или крепкого хозяйствования. Праздник народного единства и согласия предстает посланием, которое может быть прочитано спустя четыре века каждым. И смысл его не столько в памятовании конкретного события в определенный день (казаки штурмовали Китай-город и преодолели крепостную стену), но и в том, что определил народ за эти столетия как важное — это дарованная Богом помощь в устроении российского государства.

Земская рать и сражалась, и вошла в Кремль с иконой Казанской Богородицы. Этот день, 4 ноября (22 октября по ст. стилю), посвящен Казанской иконе Божией Матери (как и день обретения иконы — 8 июля). Закрылась, по выражению Костомарова, «страшная пропасть, чуть было не поглотившая московское государство».

И хотя выставка, несомненно, обращается к нашей памяти, мы и в истории ищем ответы на то, что волнует нас сегодня.

Полотна В.М. Сидорова, Н.И. Боровского, А.Н. Суховецкого, А.В. Учаева, Ю.А. Рысухина, Р.Ф. Федорова, И.К. Зарипова, А.А. Абзильдина, Р.Н. Баранова, В.А. Сафронова, А.Е. Егуткина, В.Ф. Жемерикина и многих-многих других художников — о том, чем всегда жив человек. Человек как поле брани — тема не просто вечная, но остро переживаемая сейчас. Находясь в окружении навязчивой пропаганды насилия и пошлости, многие хотят защититься от мерзости. Прочный щит нужен для жизни. Но что можно сказать, лишь закрываясь?..

Светлое искусство рождается не от противостояния. Его благодать исходит из собственной глубины, от достаточности и избытка внутренних сил, вырастает из духовного богатства творящих мир современников.

Защемило сердце у картины Валентина Михайловича Сидорова «На обочине». У дороги пожилая женщина глядит на пощипывающую траву коровку. Ушли в прошлое совхозы и колхозы, в 90-е годы были распроданы или порезаны стада, и сейчас, приезжая из города в деревню летом, многие считают большой удачей брать парное молоко. Тех, кто по-прежнему держит какую-то живность, осталось в деревнях не так уж много. Все реже светлыми летними вечерами слышно требовательно-радостное мычание возвращающихся к хозяйкам по дворам коров. Наверно, это мысли не знающего сельских забот горожанина. Но стоит рядом с вами по-вдовьи грустно женщина, любящая свою кормилицу. Как будто друг дружку они поддерживают, спасают от уныния и одиночества. Кто поймет эту женщину, кому может высказать она печаль нелегкой длинной жизни... О чем и о ком ее думы несладкие? Надо жить. День за днем.

Эта особая лирическая интонация не угасает в нашем искусстве. По-разному, но глубоко ощущается целомудренное почтение к миру как одно из жизненных оснований в картинах «Курочка Ряба из деревни Киюк» Ильдара Зарипова, «Когда весна придет...» Александра Корнилова, «Вечерняя прогулка» Алексея Ляшкова, «Улетают гуси-лебеди» Евгения Скобелева. Основательность и поэтическая устроенность русского деревенского мира — в завораживающей пронзительной сказочной синеве «Утренницы» Валерия Филиппова. Светлым видением у колодца предстает «Путь невесты» Рафаэля Кадырова: легкие движения девичьих

тел в почти «античных» одеждах, взлетающие ведерки и старое дерево, не дающее улететь песне. Твердыня духа — храм, взиравший на нас в картине «На ветру» Максима Харлова.

В экспозиции «Единения» было множество интересных, ярких работ. Здесь хотелось лишь обозначить своеобразие выставки, которое выразилось не в тематической заданности, а скорее, в общем желании определить в нашем современном российском жизненном пространстве важные исторические вехи. Идея выставки нашла подтверждение своей значимости не столько в прямом внимании художников к конкретным событиям Смуты, которое воплотилось в немногочисленных исторических картинах и графических листах. Эти работы, по существу, являются прикосновениями к большому древу русской истории чуткими касаниями. Хотя... Мы уже не делаем зарубки о росте малышей на дверных косяках... Наверно, зарубки-отметины портят внешний вид подорожавших дверей и интерьеров. Или это уже не нужно нашим детям. Но что-то памятное все равно должно передаваться. Потому что мы еще остаемся народом. И, слава Богу, еще растем. «Единение» дает надежду, что мы свое духовное наследие и богатство, кажется, не совсем еще растратили. Помните, у Ивана Ильина: «Что не умножается и не растет, то скудеет и умалется». Художники стараются приумножить.

В экспозиции было представлено более 870 произведений всех видов и жанров изобразительного искусства. Собранные вместе великими стараниями Нижегородской организации СХР, они создали живое, горячее, насыщенное энергией пространство. Всем организаторам и участникам, несомненно, оказалась близка идея выставки, ее высокое светлое звучание. «Единение», видимо, можно считать прологом грядущей через пять лет выставки к 400-летию победы народного ополчения и восстановления российской государственности.

Отметим, что наиболее значительные работы были рекомендованы на всероссийскую выставку «Отечество», экспонировались в ЦДХ и критика уже отметила их вхождение в художественный мир.

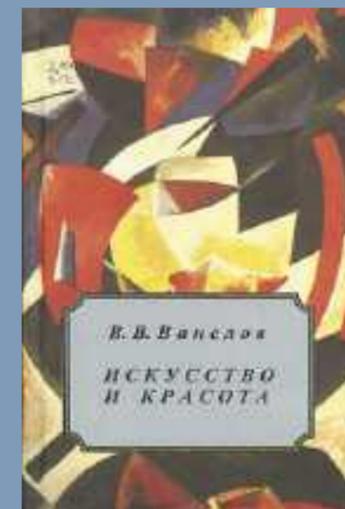
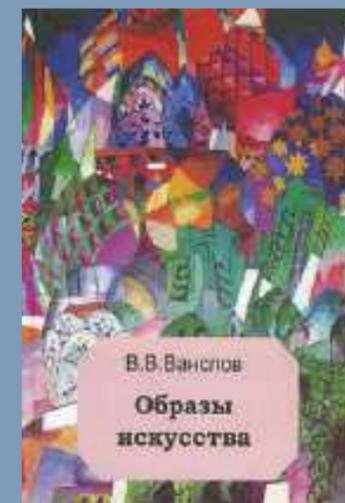
Е.А. Некрасова,
референт СХР



Мысль об искусстве нередко ощущает себя вне искусства — над ним или в стороне. Там же и обустроивает своё самоценное «жилище», по-своему независимое, по-своему недоступное чужому глазу и разумению, по-своему открытое для профессиональных услуг и притока горделивых амбиций. Но, право, не так уж часто мысль об искусстве ощущает себя в самом искусстве — его сущностной составляющей, его исторической и эстетической памятью, его интеллектуальной интерпретацией на высоте и на глубине. Дело в людях, личностях, их художественной организации, психологической настроенности и расположенности, системе ценностей, отношениях с Вечностью и Действительностью, их духовном менталитете.

Виктор Владимирович Ванслов органически ощущает себя в самом искусстве. Его художественная организация и масштаб личности, система ценностей и духовный менталитет, живая и многоликая эрудиция, восходящая к проникновенному знанию, явили непривычный в реальности образ человека искусства и человека науки в единстве уникальной природы, характера, творческого облика. Критик и признанный философ-эстетик, искусствовед в редкостном размахе художественных сфер и профессиональных «погружений» (искусство изобразительное — музыка — театр балетный и оперный — теоретические и исторические аспекты целостного искусствознания), академик Ванслов — непосредственный участник, правдивый свидетель, исследователь и устремленный деятель культурного процесса современных нам драматических десятилетий. Черда их — на веку Ванслова — и длинна, и разнообразна, и частенько капризна.

Обилие образований (филологическое, музыковедческое, искусствоведческое, философское) не замутило себялюбивыми эмоциями художественную от рождения душу, но привело её к углубленному постижению изобразительных искусств, чуткому интерпретированию произведений и событий, профессиональному изучению и осмысливанию развивающихся здесь явлений и тенденций, складывающихся художественных судеб. Уже два десятилетия действительный член Российской



академии художеств и член её Президиума Виктор Владимирович Ванслов — директор Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Его истинная любовь к искусству и людям, способность понять и придать значение исследовательскому труду уважаемых коллег по искусствоведческому сообществу высоко ценимы, такой дар — создавать и поддерживать атмосферу, питающую творчество — редкость.

В.В. Ванслов — автор 36 книг и свыше 800 статей по вопросам эстетики, изобразительного искусства, музыки и хореографии. Только в последние годы вышли такие его фундаментальные исследования, как «В мире искусства» (2003), «Отзвуки минувшего» (2004), «Образы искусства» (2006), «Искусство и красота» (2006), «Под сенью муз» (2007), «Эстетика и изобразительное искусство» (2007), «О музыке и о балете» (2007).

Книги В.В. Ванслова, как и он сам, подкупают непосредственностью авторской интонации, определенной позиции, ясностью слога, наблюдательностью и тонкостью восприятия художественных индивидуальностей. В свои 85 лет он неизменно чётко, точен, организован и расположен к творчеству во всех его, освящённых талантом, явлениях. В нём самом живёт какое-то особенное, действенное вдохновение. И вторишь Новалису: «Вдохновенный — вот кто во всех своих проявлениях выражает высшую жизнь, оттого он и философствует, причём живее обычного, поэтичнее»...

А.А. Золотов
заслуженный деятель искусств России,
член-корреспондент РАХ,
лауреат Государственной премии и Премии Правительства Москвы,
профессор



5 июня 2008 г. здесь состоялось открытие экспозиций, разместившихся в двух обширных помещениях Вологодской областной картинной галереи и Музейно-творческого центра «Дом В.Н. Корбакова». Оно собрало множество гостей на площади у музея подле памятника К. Батюшкову, создающегося Музея вологодского кружева, Софийского собора и храма святого благоверного великого князя Александра Невского. Представители Администрации области, Министерства культуры России и ВТОО «СХР» торжественно приветствовали присутствующих гостей и участников выставки из многих городов России.

Так, первый секретарь СХР, народный художник России, член президиума совета по культуре при Президенте РФ А.Н. Ковальчук в своем выступлении подчеркнул важность и актуальность подобного события в современной культурной ситуации Родины и выявил роль Союза художников России в развитии отечественного народного искусства.

Выставке предшествовали выставкомы, проведенные в Москве и в Вологде, которые провели большую работу по отбору наиболее показательных для отражения современного состояния народного искусства произведений. В выставкомы вошли лучшие мастера этого вида искусства из разных регионов России.

Перед вернисажем была проведена пресс-конференция, на которой выступили: начальник областного управления культуры Л.И. Кашина, главный редактор журнала «Художник» и газеты «Художник России» А.У. Греков, начальник отдела информации ВТОО «СХР» Т.И. Бойцова, директор областной картинной галереи В.В. Воропанов. Присутствующие ответили на вопросы представителей средств массовой информации и любителей искусства.

Выставка вылилась в подлинный праздник народных промыслов страны и привлекла в свою экспозицию свыше трех тысяч произведений 855 художников из 41 субъекта Федерации.

Здесь как всегда мажорно и ярко встречали зрителей павловские платки и шали, жостовские подносы и золотая хохлома. Центральный подиум был торжественно покрыт голубой гжелью и лепными скопинскими сосудами. Развернутый вдоль помещения, он как бы приглашал пройти по этим преобразившимся залам, где было представлено все великолепие современного народного искусства России.

Казалось бы, благодаря стараниям подвижников было собрано все, чем сегодня богата Россия, и не так уж много утрат

Всероссийская выставка народного искусства: встреча через двадцать лет...

После двадцатилетнего перерыва благодаря неутомимой деятельности творческой комиссии СХР по народному искусству и Секретариата СХР состоялась Всероссийская выставка современного искусства России. Её вернисаж прошел в Вологде, которая за последнее время предъявляет себя как центр культурной жизни российского Севера.



Фотография на память



Участница конференции из северного Каргополя

понесла она за последнее время. Однако в экспозиции, конечно, сказалось отсутствие каслинского литья, златоустовской гравюры на стали, федосеевской игрушки, многоместных сергиевских матрёшек, глиняной игрушки Александро-Прасковьи, холмогорской и хотьковской художественных изделий из кости, прозвездений абрамцевско-кудринской резьбы, бабенской игрушки и т.д.

К счастью, в некоторых из этих центров народное искусство не умерло и продолжает сохраняться в творчестве отдельных мастеров, однако не всегда доступно для представления в экспозициях выставочных проектов Союза художников России.

Порадовал всплеск возрождения традиции пуховых платков Оренбурга — такой представительной коллекции знатоки и любители народного искусства, пожалуй, не видели давно. Уникальную коллекцию народного творчества привез на выставку Ханты-Мансийский автономный округ — Югра. Как никогда широко было представлены вышивка, кружево и ткачество, среди которых выгодно выделялись торжокское золотное шитьё, мстёрская и нижегородская вышивки, вологодское кружево с его уникально большими размерами и разнообразием форм: от панно и скатертей до пелерин, шарфов, блуз и зонтиков.

Конечно, трудно было пройти мимо коллекции лаковой миниатюры традици-

онных российских центров: Палеха, Мстёры, Холуя и Федоскино. Наверное, имена всех ныне живущих значительных мастеров оказались представленными в залах. Особенно хочется выделить неизвестные многим работы ушедшего в 2002 г. знаменитого палешанина Б.М. Ермолаева, чьи произведения были представлены музеем фирмы «Арбат-Престиж». И среди них — возрожденные шедевры палехского иконописания: «Знамение», «Недреманное око Господне», «Богоматерь»...



В зале выставки



Работает выставочный комитет

Как всегда, запоминается встреча с миниатюрами федоскинского живописца Г.И. Ларишева, поражающего иногда своими невыдуманными, взятыми из жизни сюжетами, вроде «Тойоты» деда Егора» (1999).

Много ярких и достойных имен можно упомянуть в связи с этой коллекцией: Н.М. Солонинкина, С.С. Рогатова, С.И. Козлова, Е.Ф. Щаницыной, Л.А. Фомичёва, И.В. Ливановой, В.П. Фокеева, В.Ф. Неко-

сова и т.д. Они заставили многих внимательно всмотреться в свои произведения и вникнуть в суть народного творчества, принять его мир и его ценности.

Коллекция произведений художественной росписи по металлу стала одной из самых мажорных в экспозиции, привлекая к себе как традиционными черно-и красно-фоновыми подносами, так и яркими экспериментами молодых мастеров.

Характерно, что наряду с жостовцами на выставке были представлены и произведе-

на ее фоне провести 12-13 сентября 2008 г. уникальную научно-практическую конференцию, ставшую подлинным триумфом российской науки. Концептуально определенная выдающимся исследователем доктором искусствоведения, действительным членом Российской академии художеств М.А. Некрасовой, конференция вылилась в подлинный праздник творчества, в демонстрацию жизнестойкости народного искусства и его традиций.



Обсуждение экспозиции: Г. Ларишев и Н. Гуцин

ния нижнетагильских мастеров, среди которых оказалось немало интересных решений.

Во многом с религиозной тематикой была связана коллекция произведений ростовской финифти. Сегодняшний ее расцвет во многом определен спросом на предметы изящные и дорогие. Множество ростовских предприятий, количество которых все увеличивается год от года, создает весь спектр изделий этого вида народного искусства, среди которых эмалевые иконы занимают сегодня ведущее место.

Достаточно полно оказалась представлена на выставке и народная игрушка. Заслуживают внимания обширные коллекции дымковской, тульской, суджанской, филимоновской игрушки.

Гжельский фарфор и майолика, гордецкая роспись по дереву, богородская игрушка, тувинская резьба по камню несравненно обогатили выставку и расширили ее диапазон.

Широта охвата народного искусства России позволила организаторам выставки

Поднимавшиеся в ходе выступлений представителей многочисленных регионов России проблемы получили свое обобщение и выражение в подготовленной и единогласно принятой всеми участниками резолюции.

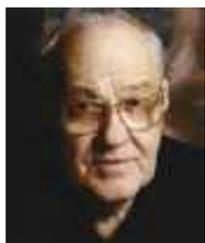
В целом выставка и конференция доказали, что «народное искусство России — яркое явление общественно-исторической и культурной жизни страны, одно из выражений этнического самосознания ее народа и национальной культуры русского — большого народа в единстве с малыми», что «живые народные традиции в современном искусстве всегда были одним из мировых приоритетов России», что «изменяясь во времени, народное искусство устойчиво сохраняет свои древние архетипы, планетарность их значений, свое ценностное отношение к Жизни, что поднимает его на уровень актуальных проблем современной культуры» (М.А. Некрасова).

А.У. Греков



«В старой аллее»

Пробежавшая по росе



А.И. ЗЫКОВ
секретарь
ВТОО «СХР»,
народный
художник РФ,
действительный
член РАХ

Трудового энтузиазма и кропотливого усердия Кларе Калинычевой было не занимать. Школьные тетради по истории, литературе, географии, биологии она находила время разрисовывать диаграммами, картами, многодельными цветными иллюстрациями. Чем, казалось бы, увлечься в химических формулах? Оживляла рисунками и тетрадки по химии. На среднем пальце правой руки на всю жизнь набила мозоль цветными карандашами, требующими при рисовании определенного нажима. В студенческие годы конспекты с записями лекций по истории искусств обильно оснащала композиционными набросками с классических произведений, мелькнувших на экране аудитории в луче проекционного фонаря лектора. Успевала обозначить цветовой строй понравившейся фрески, картины, костюмов персонажей. В штудирование многочасовых натуральных постановок вкладывала всю свою сосредоточенность, выверяя пропорции модели, выявляя тысячами штрихов и штришочков тон, светлотень, материал предметов реквизита соответственно требованиям учебной программы. Чашу учебно-педагогического реализма испивала не с чувством принудительности, а радостно, охотно. И с неоспоримой пользой.

Родилась Калинычева 30 августа 1933 года в Москве в семье навсегда заброшенного в Россию бурями Первой мировой войны венгра Яноша Тоута и воспитательницы детского сада Полины Никаноровны Калинычевой. На летние месяцы довоенного детства маленькую девочку увозили в деревню под Каширой, откуда родом ее мама. Безграничным светлым праздником вошла в нее там природа России.

Никто вокруг Клары не рисовал и искусством не интересовался. Она рисовать начала лет с трех. Как-то в школьные ее годы, совпавшие с колоссальным лихолетьем Великой Отечественной войны, журнал «Пионер» провел в ее школе конкурс детского рисунка на тему «Зима». Кларин рисунок был отмечен премией и напечатан в журнале. Появлялись в журнале и другие воспроизведения ее рисунков, уже в качестве иллюстраций к сочинениям авторов-детей.

Увлечение рисованием незаметно соединилось с любовью к чтению, книжке, книжке иллюстрированной. После семилетки без колебаний и сомнений пошла учиться в Московское художественно-графическое педагогическое училище. Закончив училище в 1952 году, в следующем году стала студенткой графического факультета института имени Сурикова.

Среди педагогов, к которым она навсегда сохранила признательность, был Петр Иванович Суворов. На факультете он вел офорт, искусство книги и шрифт. И параллельно работал художественным редактором в «Детгизе». Природа одарила Петра Ивановича способностью угадывать характер дарования будущего художника, неотчетливого до поры, как невидим цыпленок в скорлупе яйца. Движимый своим чутьем, Петр Иванович привлекал студента к сотрудничеству в «Детгизе» и давал ему оформить и проиллюстрировать книжку, отвечающую индивидуальности его таланта. В Калинычевой он углядел любовь к детям и «братьям нашим меньшим». Первой ее работой, профессиональной, увидевшей свет в издании большим тиражом, стали обложка и цветные иллюстрации к книжке украинского писателя Михайлы Стельмаха «Аист». За «Аистом» последовали другие книжки... К студенческим трудовым нагрузкам прибавились рабочие, издательские. Но главное оказалось не в этом. Усердия-то Калинычевой было не занимать. Теперь же на начинающую художницу обрушилась задача совсем уже не учебного толка: овладеть сложной живой формой в движении. В учебных программах училищ и институтов есть, конечно, часы мобильного рисования. Но что это за мобильность! Те же натурщик-натурщица замирают в позы того или иного, чаще заученного, движения – не на сорок часов, а на пятнадцать минут. Затем перемена позы – и снова пятнадцать минут неподвижности. Но ведь вырвавшийся на улицу поросенок или маргитка за сеткой вольеры позировать художнику и не подумают, севшая на кол изгороди сорока на десять минут не замрет. Как художнику быть?

Клара зачастила в зоопарк. Надолго. На каникулах в деревне часами кружила вокруг козы, теленка. В часы бесконечных нервных размышлений и бесчисленного множества попыток решения совсем не школярской задачи у нее проклюнулся и, в конце концов, сложился метод, которого она держалась уже и впредь. Метод, как после оказалось, существовавший и до нее, знакомый кому-то из предшествующих анималистов. Не подозревая об этом, она пришла к нему в ходе радостных мучений работы. Как это, оказывается, просто! На листе бумаги начинается рисунок цапли, верблюда, синицы. Существо быстро меняет позу. И, оставив начатый рисунок, рядом с ним надо начать другой, третий, четвертый... Клара поняла: движения всего живого на свете цикличны, повторяемы. Все живое, в конце концов, возвращается в позу первого начатого рисунка, давая возможность продолжить его, а затем и четвертый, второй, не теряя времени на усилия работы

резинкой, переворачивание страниц альбома или откалывание кнопок с планшета и замену испорченного листа другим, чистым.

Дети позировали Калинычевой безотказно («Тетья, и меня тоже нарисуй!»). Но и детей она норовила поймать на кончик карандаша в процессе их «жизнедеятельности». Вот какой-нибудь местный Васька мчится с горы на салазках или привязывает к валенкам лыжи... Катя (Вера, Настя) с усилием катит нарастающий ком снега для бабы; дачные подrostки ракетками швыряют друг другу волан... Такое рисование невозможно без ежесекундной готовности войти в состояние предельной мобилизованности, умения увидеть и мгновенно осознать конструкцию сложной формы живого существа в движении, в секундном ракурсе. Такое рисование развивает зрительную память (да еще в конце работы дарит состояние сладкой усталости). В таком рисовании маленький чукча (каких Калинычева рисовала на Камчатке) истинно бросает аркан, а не позирует в позе бросания аркана.

Этапным отчетом в захватившем молодую художницу труде стала защита летом 1960 года дипломной серии цветных литографий «Зоопарк». Для защиты достаточно было шестнадцати листов. Калинычева на суд Государственной экзаменационной комиссии представила двенадцать сложных, трудоемких, уверенно профессиональных композиций. Серия получила отличную оценку экзаменаторов, была приветственно встречена художественной критикой. Работы пошли по выставкам, в печать, начали приобретаться закупочными комиссиями для передачи их в музеи.

«У разбега Дубосеково»





«Как мы ездили в зоопарк»

«Северный пейзаж»



Искусствоведы обожают делить рабочий путь художника на периоды, чаще по стилевым признакам. «Вот это у маэстро N период подражания негритянскому искусству, вот период кубистический, далее увлечение лубком, вывеской...» Калинычеву если дробить, то, вероятно, скорее по сюжетным признакам, по содержанию ее циклов: работа в Переславле-Залесском; поездки на русский Север; в полюбившийся Боровск многократно; вот Камчатка и люди Камчатки; постоянно совхоз Курсаково и Подмоскovie. Художница не бросалась на очередные модные поветрия. Не участвовала в словесных битвах и схватках, не рвалась погибнуть на эшафоте за обижаемую концепцию, не клеймила никаких платформ. Серьезный тонкий вкус, рожденный ее чувством природы, и юмор избавлял ее от категоричной однобокости. Она обожала древнюю персидскую скульптуру и торжественные композиции Пуссена, фрески Дионисия и портреты Гольбейна, библейские эскизы Иванова и цветные загадки Миро, «Врата Смерти» Манцу и изделия Гжели...

Она немало поездила по чужеземью, еще больше по Руси. Из любимой провинции привозила живопись и рисунки, рисунки, рисунки. Оттуда выросли ее тематические циклы. Программой стала первая последняя литографическая серия литографий «Переславль-Залесский», приобретенная тогда же Третьяковской галереей и другими музеями.

Успешно продолжалась работа в детской книге. Редакторы знали: если книжка про детей, природу и животных, надо заказать ее Калинычевой. В книгах отзывов ее персональных выставок в разных городах много схожих между собою записей: «Несколько поколений читателей выросло на книжках с иллюстрациями Клары Калинычевой», «Наши дети росли с книжками, иллюстрированными Klarой Калинычевой».

Серия картин темперой середины восьмидесятых годов стоит в ее творчестве особняком: «По всей России обелиски. Волоколамское шоссе». Тема памяти о соотечественниках, отдавших свои жизни за жизнь Родины, копилась в ее сознании исподволь. Она не забывала деревенских родственников, не вернувшихся из пекла страшных боев. Постоянно видела рубцы и шрамы опаленной войной земли Подмоскovie, много рисовала скорбные обелиски и памятники на братских могилах вдоль Волоколамского шоссе. Знала судьбы многих вдов и сирот, чьих кормильцев поглотила война. И пришла пора, когда она приступила к эскизам. Серия получилась значительной и глубокой. В ней нет лобовых решений. Ни новобранцев, прися-

гающих Отчизне на фоне мемориала. Ни ветеранов и окрестных жителей у могил в День Победы. Ни приема у обелиска детей в пионеры. Печаль самой Земли, стоящая в местах боев, как настой трав и деревьев, волновал Klarу Калинычеву.

Многими разными словами определяют работы художников: самодеятельные, профессиональные, реалистические, символические, абстрактные, кубистические и т.д. и т.п... О работах Калинычевой часто можно услышать: искренние. По Далю искренность – чистосердечие, прямоту, открытость, нелицемерность, всеусердность. Да Clara Ивановна скроена была по Далю. Потому люди легко шли на общение с нею. Ей доверяли дети. Не боялись животные. Автор этих строк добавляет: ее работы полны жизни. Вот чем она привлекала зрителя.

Ее не стало на второй день шестьдесят шестого года ее жизни. 2008-й – год ее семидесятипятилетия.

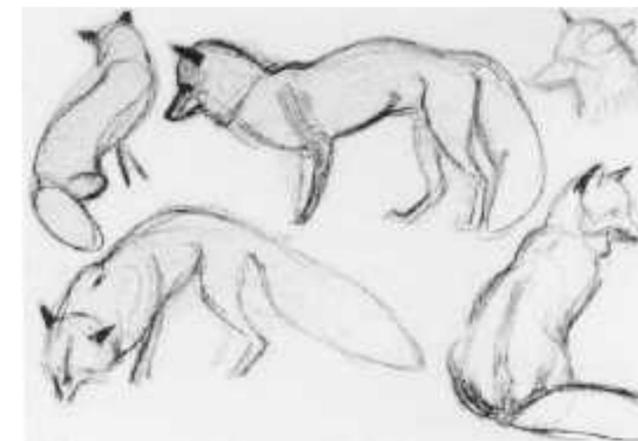
Случалось ли тебе в детстве, дорогой читатель, промчаться на заре босыми ногами по седому от росы лугу? Косматые туманы ходят в дальних низинах. Обжигающая свежесть росной травы захватывает дух. Подбегая к пруду, ты на бегу сбрасываешь одежду и, прежде чем бухнуться в теплую от вчерашнего еще солнца воду, обернешься назад и невольно ахнешь: ярко-зеленая строка твоего бега, сбившего матовое серебро росы с цветущих клеверов, плеснется мыслью: да ведь это ж твоя строка! Ее сделал ты! Счастлив художник, кому выпадет обозначить в бескрайних просторах искусства свою индивидуальную тропу. Калинычевой это счастье выдалось. Светлый мир ее произведений обеспечен ее простой и усердной любовью к миру, к жизни, к деревьям и травам, зверью и птицам, большим и малым водам, к гомонливому контингенту детворы. С первых лет ее профессиональной работы в искусстве коллеги и критики, малыши и взрослые зрители приветно приняли ее искренность и добрый талант.



«Вышли»



«Август в Рушкове»



«Лисички»

«Суббота»



«Россия. Свиридов» — живописный триптих Анатолия Левитина

О том, что петербургский живописец академик Анатолий Павлович Левитин задумал написать портрет Георгия Свиридова, я знал давно — еще от самого Георгия Васильевича (с великим русским композитором XX столетия мне выпало счастливое и долгое творческое общение — целых сорок лет).

Свиридов любил и хорошо знал живопись, дружил с замечательными художниками, тонко различал качество живописных работ (мы нередко бывали с ним на выставках).



«...Левитин просил позировать!» — не раз говорил мне Свиридов, и по его интонации я понимал: ему это по душе.

Художника он знал и ценил, а само обращение к нему воспринимал с достоинством и благодарно: не считал предложение чем-то само собою разумеющимся — мол, значит, оттого и позировать просят...

И вот, спустя почти десять лет от кончины композитора (январь 1998), на большой юбилейной выставке к 250-летию Российской академии художеств в московском Манеже (летом 2007-го) я, наконец, увидел обращенную к Свиридову работу Левитина. Это был не просто портрет — это был, под стать свиридовским ораториям, просторный, символического звучания триптих. Я бы назвал его «Россия. Свиридов».

Три «взаимодействующих» живописных полотна в пронизанных вечерним солнцем бело-розовых, сине-голубых и землис-

то-зеленых тонах воспринимаются как целостный образ музыки Свиридова в ее органической, кровной связи с родной природой, уникальной личностью автора и звучащей небесной сферой, принявшей свиридовскую музыку как молитвенное слово из глубины поющей души России.

Музыка Свиридова как космос русской жизни — можно и так характеризовать художественную идею триптиха Анатолия Левитина. Живописное «обоснование» для такой именно интерпретации дано, на наш взгляд, самим художником...



То, что музыка Свиридова вдохновила признанного современного мастера-живописца старшего поколения, оказалась созвучной ему на глубине художественного чувства — очевидно.

То, что личность Свиридова влекла к себе художника — «слышно».

Но также «слышно» и то, что личность творца-музыканта влекла к себе художника вослед самой музыке (музыка — личность), а не наоборот (личность — музыка). Это важно заметить — важно для восприятия данного художественного создания: главное в нем — восторг перед звучащим миром, воспевающими его людьми, и определено перед одним из них — русским композитором редчайшего мелодического дара, высокого вдохновения и вдохновенного совершенства.

Музыка Свиридова и ее творец — поистине знамение нынешнего времени: тема

России в символическом значении пронизывает все творчество Свиридова как сокровенная идея.

Вслед за Мусоргским эпохи «Хованщины» он добрал до мелодии, творимой говором человеческим «в поисках живой естественной речи современного человека и глубинного символического смысла поэтического русского слова, постигаемого возносящейся к небу музыкой».

В живописном триптихе Левитина слово, ставшее Музыкой, символически «присутствует» и «звучит» в правом полотне



(зритель перед картиной): поющий женский хор в белых одеждах у той же реки, что и сам Свиридов, зачарованно застывший в дивном русском просторе (левое полотно триптиха). И бесконечная Даль Вьсь над поющими людьми — поющими Свиридова.

Небесную Даль и Вьсь (правое полотно) Левитин «заполнил» облаками, а в их причудливых очертаниях — если всмотреться — угадываются небесные лики ангелов-хранителей свиридовской музы: Пушкина, Есенина, Маяковского, Александра Блока. Это на их крылатые строки созданы свиридовские вокальные и вокально-симфонические шедевры, ставшие великой русской музыкой и космосом русской жизни.

Центральное полотно триптиха Левитина — собственно портрет композитора.

Реальный черный рояль. Реальный стул с наверхиями о двух сторонах высокой

спинки (такой действительно был в московской квартире Свиридовых). Очки в левой руке, перо в правой. Ещё миг, и на партитурный лист упадет единственно «та» нота — как звезда с высоты ночи. Взгляд, устремленный в нереальную даль, будто «слышащий» небесный звук в громовой тишине творения — звук, доверенный ему, чтобы сохранил для людей. Кажется даже, что композитор «видит» приближающийся, «ожидаемый» звук — так он собран и открыт небу. Вспоминается строка из Николая Клюева (Свиридов его очень ценил): «Я видел звука лик — и музыку постиг...»

Белые листы нотной бумаги на черном рояле; бело-розовая рубашка Георгия Васильевича, седая коротко остриженная голова (Свиридов у Левитина узнаваем, не слишком романтизирован и все же — «не от мира сего» в миг созидания).

Мощный сноп белого света, будто вспыхнувший над Свиридовым, как озарение свыше — демонстративная многозначная условность. Но все «белое» в триптихе свободно сопрягается (совсем не «литературно» — колористически): белые одежды поющих и поэтические облака над ними (правое полотно); широкая полоса слегка подсвеченного вечерним солнцем неба (левое полотно)... При всем том стихия синего и голубого и обрамляет и движет одно полотно триптиха к другому. Верхний край неба и линия горизонта реально воссозданного левого полотна «подводят» к «идейной декоративности» сине-белого фона центральной части — реально выписанного портрета, заключенного художником в символическую авторскую интерпретацию исторического художественного явления из современной жизни, имя которому «Русский композитор Свиридов». Облака (на полотне справа), таящие в себе лики русской поэзии, ставшей свиридовской музыкой, уже в рассеивающейся синеве — они уже почти синевенные, они — как «дым отечества»...

Триптих Анатолия Левитина (назовем его «Большой триптих») внушает ощущение «внутренней тишины», и этим, пожалуй, он сочувственно соотносится с «Маленьким триптихом» Свиридова для симфонического оркестра — свиридовским шедевром, где образ пути восходит к образу неба и проникает в нашу национальную память пульсирующими звуками.

*А.А. Золотов
заслуженный деятель искусств России,
член-корреспондент РАХ, лауреат
Государственной премии и Премии
Правительства Москвы, профессор*

Наши юбиляры

Торжественно был отмечен в России юбилей выдающегося исследователя народного искусства, действительного члена РАХ, доктора искусствоведения, профессора М.А. Некрасовой.



Сподвижница великих историков искусства России XX века: А.В. Бакушинского, А.Б. Салтыкова, В.М. Василенко, Г.К. Вагнера, М.А. Некрасова внесла огромный вклад в становление и развитие искусствоведческой науки о народном и декоративном искусстве, способствовала утверждению понимания народного искусства как уникального мира целостности, как части российской культуры.

Ее перу принадлежит множество фундаментальных исследований, снискавших ей славу и признание в Отечестве и за его пределами. Она основатель целой научной школы, многочисленных последователей и ученики которой работают в ведущих художественных центрах России.

Поистине триумфом М.А. Некрасовой как выдающегося ученого и организатора науки стала состоявшаяся 12-13 сентября 2008 г. в Вологде под эгидой СХР и РАХ Всероссийская научно-практическая конференция «Народное искусство России. Традиции и современность», единодушно принятая резолюция которой еще раз подтвердила незыблемость границ народного искусства и предложила ряд мер по его поддержанию.

13 ноября 2008 г. на ученом совете НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ состоялось торжественное чествование юбиляра. Ее тепло поздравил директор НИИ В.В. Ванслов, члены ученого совета, сотрудники отдела народного и декоративного искусства, который возглавляет известный ученый.

М.А. Некрасова активно сотрудничает с Союзом художников России, являясь заместителем председателя творческой комиссии по народному искусству, чле-

ном творческой комиссии по искусствоведению и критике. Она — постоянный автор нашего журнала и член его редколлегии.

От всей души поздравляем Марию Александровну и желаем ей здоровья и новых научных открытий!

Свой 85-летний юбилей отметил старейший отечественный историк искусства и художественный критик Виктор Владимирович Ванслов. Это событие стало одним из значительных явлений в художественной жизни России 2008 г.



Ванслов связал свою жизнь и творческую деятельность с изучением общей теории искусства, с русским искусством и с теми уникальными мастерами изобразительного творчества современности, которые привлекли его внимание своим общественным пафосом, живописным мастерством и актуальностью содержания их произведений.

Его многочисленные монографии снискали популярность среди художественной общественности Родины и утвердили свою научную ценность среди специалистов. Общественная деятельность и организационное мастерство Ванслова многогранны и вызывают постоянное восхищение. Он — неисчерпаемый клад знаний и рачительный руководитель Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств — крупнейшего в России центра по изучению мирового художественного творчества, член президиума Российской академии художеств.

На протяжении своего творческого пути В.В. Ванслов много и плодотворно сотрудничал с Союзом художников России. И сейчас он член Творческой комиссии СХР по искусствоведению и критике, постоянный автор нашего журнала. Поздравляя Виктора Владимировича с днём рождения, журнал «Художник» желает ему здоровья и новых творческих успехов.



«Плавание авантюристов». 2000



И.Ю. ПЕРФИЛЬЕВА
кандидат
искусствоведения,
старший
научный
сотрудник
НИИ РАХ

Николай Вдовкин — мастер «живописи, устойчивой во времени»

Конец XX столетия можно назвать «золотым веком» советской и современной российской художественной эмали. Эмальерные творческие симпозиумы не только за рубежом — в Лиможе (Франция), Кечкемете (Венгрия), Кобурге и Химмероде (Германия), но и в литовской Паланге, и в России, на биеннале во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства в Москве — все это в короткий период создало исключительно благоприятные условия для становления древней традиционной техники художественной обработки металла как уникального современного вида искусства.

Николай Михайлович Вдовкин, заслуженный художник России, лауреат Золотой медали Российской академии художеств, действительный член Российской академии художеств — не только один из тех, кто стоял у истоков современной отечественной художественной эмали, но и признанный сегодня в Европе лидер российской региональной школы. Он провел национальную школу между рифами эко-

номического кризиса и творческого распада к дальнейшему подъему и расцвету сегодня.

Путь художника к художественной эмали, как и у большинства его современников и в России, и за рубежом, не был простым и прямым. По окончании Московского высшего художественно-промышленного училища (бывшего Строгановского) в 1972 году молодой специалист по художественному проектированию

интерьера и мебели начал с творческих экспериментов в художественном стекле. Молодого художника прежде всего интересовали крупные монументальные формы. Им было выполнено несколько витражных композиций в технике слоистого стекла для различных интерьеров в Хабаровске, где жил художник. Тогда же, по-видимому, помимо технических навыков в работе со стеклом, материалом, родственным эмали, началось формирование и авторской художественно-образной системы будущего мастера эмальерного искусства.

Параллельно с работой в стекле Вдовкин много работает в металле. Так, заказы на оформление интерьеров подразумевали комплексные композиции, разворачивавшиеся сразу в нескольких пространственных структурах — от плоскостных витражей до объемных металлических светильников.

Все вместе складывалось в целостную многоплановую сложную пластическую систему. Следующий шаг художника мог быть только в эмаль — технику и искусство, где оба его любимых и уже хорошо известных ему в тонкостях обработки материала буквально сплавляются в единое целое. Несколько лет художник осваивал секреты эмальерного искусства. В этом немалую роль сыграла его природная склонность к непосредственной работе в материале. Уже тогда, в начале пути, Вдовкин прекрасно понимал, что залогом успешного творчества в эмали является совершенное владение техническими приемами и технологией процесса. Но и сегодня он не устает удивляться и восхищаться эмалью как высоким художественным ремеслом, таящим в себе немало секретов и неожиданных открытий.

С середины 1980-х годов, после первой поездки на творческий симпозиум по современной художественной эмали в Кечкемет, эмаль стала структурной основой его творчества. Не то чтобы он не обращался к другим материалам, напротив — его деятельность как художника с годами становится все более и более многоплановой и разнообразной. Но все, что он делает с тех пор, так или иначе соотносится и сопоставляется с эмальерным искусством.

Международные симпозиумы в Венгрии сыграли важную роль не только в возрождении этого вида художественного творчества в Европе вообще, но и в каждой региональной художественной школе. Если первоначально они представляли художникам, приехавшим из разных стран мира, главным образом материально-техническую базу, обеспечивая

их эмалями, металлом, оборудованием, то со временем техническое содружество переросло в творческое. Возможность свободного общения, обмена индивидуальными открытиями и находками сделали Кечкемет центром притяжения для самых активных художников, самых актуальных творческих идей. И Николай Вдовкин, сначала как ученик, а теперь как признанный лидер национальной школы — преданный и последовательный участник этих творческих встреч на протяжении более чем двух последних десятилетий.

Но обстановка кечкеметских симпозиумов — не только неиссякаемый источник информации обо всем, чем живет и развивается сегодня современная художественная эмаль. Высокий профессиональный уровень их участников требует от каждого не только соответствия общему, но и неординарности, уникальности авторского стиля, привлекает и стимулирует к техническому совершенствованию и творческим экспериментам.

Курс «европейских университетов», конечно, не был для Вдовкина легким. Но он освоил его успешно, так как привыкший докапываться до истины не только довольно быстро совершенствовал ремесло эмальера, но и сумел поставить его под контроль художественной концепции.

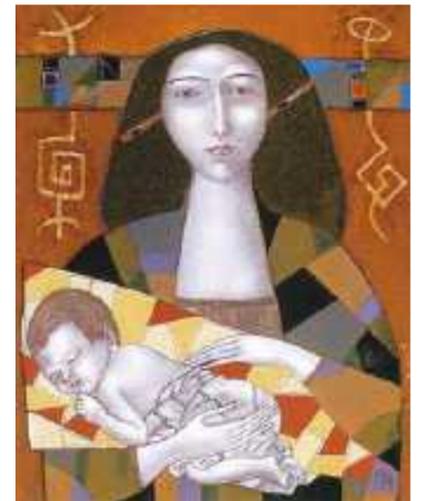
Свою мастерскую в Побегайловке (Ставропольский край), где Вдовкины живут с 1989 года, художник оснащает специальным современным оборудованием, которое позволяет ему применять широкую палитру эмалей и низкого, и высокого обжига. Техническая свобода расширяет его художественный язык, вводя в него характерные индивидуальные черты мастера.

Со временем Вдовкин создает комбинированную технику, позволяющую достигать разнообразные художественно-выразительные эффекты, построенные на сочетании блестящих и матовых, фактурных и гладких поверхностей, создавать сложные ритмические рисунки в колорите и пластическом решении композиции. Но щедрость эмальерной техники нельзя назвать легкодоступной. Вдовкину пришлось много и упорно работать. Творческий поиск, знания и воля художника здесь всегда подтверждаются силой стихии огня.

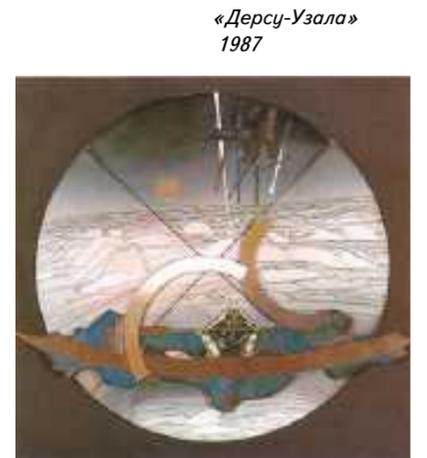
Ранние эмальерные произведения Вдовкина 1980-1990-х годов чрезвычайно разнообразны по сюжетам, в них явственно ощущается широта и острота восприятия мира в его совершенстве и противоречиях. Христианские сюжеты — «Апокалипсис», «Чудо Георгия о змее», «Утраченная святыня», «Троеручица» — здесь пересекаются



«Реквием»
2002



«Мать и дитя»
2000



«Дерсу-Узала»
1987

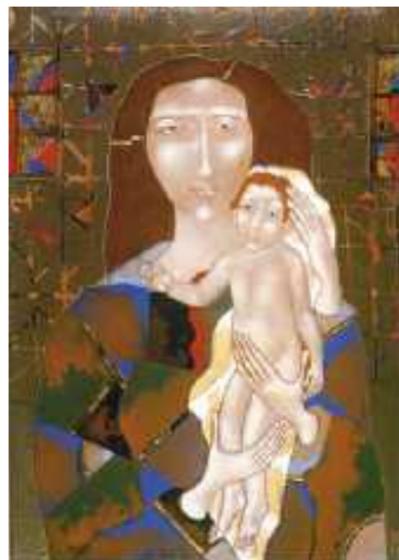


«Невеста»
2000



«Идущие»
1998

«Троеручица»
1995



с мирскими, бытовыми — «На Камчатке», «Дерсу-Узала», «Белая композиция», «Синяя композиция», «Красная композиция», «Жищница», «Правда и Кривда», «Летающая тарелка», «Идущие», «Взгляд», «Колесница судьбы», «Плавание авантюристов». Любимый формат эмальерных произведений художника — панно в размере станковой картины, позволяющей вести доверительный разговор со зрителем, но не замыкаться на техническом совершенстве исполнения, отличающее эстетику предметной формы.

Эмальерные произведения Николая Вдовкина этих лет отличают замеченные критикой «новизна и выразительность удачно найденных образов», созвучных противоречиям мира, «но, сталкивая их, он видит красоту жизни». Вечные темы искусства — любовь, борьба добра и зла — доминируют в эти годы в творчестве художника. В каждой композиции он находит оригинальное решение, позволяющее соподчинить общее с частным, широту темы и индивидуальность ее переживания.

В художественном решении главную роль играют декоративная выразительность силуэта и колорита — основных элементов раскрытия образа. Художник будто находится в плену подлинного великолепия материала — эмали, позволяющей достичь тончайших живописных нюансов, обогащенных ее драгоценностью.

В начале следующего десятилетия и нового столетия, в 2000-е годы происходит явная перестройка его художественно-образной системы. Оба направления — и мирское, и вечное — синтезируются в единую тему, где сюжеты из христианской истории и религиозные трактуются художником как происходящие сегодня, с нами, а бытовые, как будто сиюминутные, поднимаются на уровень философских обобщений и поисков смысла бытия. В этом проявляется суть мироощущения художника Николая Вдовкина, человека абсолютно современного своей эпохе, но в то же время в соответствии с канонами православной культуры, понимающего исторический процесс как единое неразрывное целое во временном пространстве, как мировую историю, многократно повторяющуюся в жизни каждого живущего на Земле.

С годами по мере совершенствования технического мастерства неуклонно изменяется и характер эмальерных произведений Вдовкина. Они становятся все более целостными, более монументальными. Но эта масштабность — отнюдь не в увеличении размера, а в расширении угла зрения. При этом поразительным об-

разом сужается, локализуется диапазон художественных образов. Главным мотивом становится фигура женщины, которая обретает символические черты, позволяющие прочитывать этот изобразительный мотив как олицетворение материнства, жертвенности, совести, плодородия, чувственности, нежности, скрытой от постороннего взгляда человеческой души. Это композиции «Реквием», «Улыбка», «Мать и дитя», «Молодая мать», «Троеручица», «Правда и Кривда», «Невеста», «Хозяюшка». Перечень произведений Николая Вдовкина, где центром художественного решения является женский образ, можно было бы продолжить. Но важнее отметить, что в каждом случае мы встречаем персонаж, вмещающий в себя всю скорбь и любовь вселенной. Этого размаха художник достигает гармоничным сочетанием иконографических и индивидуальных черт, поддержанных в композиции дополнительными деталями.

Так, в исполненной в технике лиможских эмалей «Хозяюшке», отмеченной одной из первых наград II триеннале в Будапеште в 2004 году, глубина образа достигается соединением сакрального и мирского. Иконоподобный лик оттенен лучиками морщинок, разбегающихся от глаз и едва заметных на расстоянии. Этим приемом художнику удалось подчеркнуть особую глубину образа, обращенного ко всем и каждому.

Смысловая поддержка центральных образных решений в авторской художественной системе Вдовкина также не остается неизменной. На смену ярким, подчас декоративно броским, иногда локальным цветовым фонам раннего периода приходят подробно разработанные в соответствии со своим назначением фоны активного второго плана. Их фактурное богатство либо рельефно оттеняет четкие, лаконично выразительные силуэты, либо создает ощущение глубины эмоционально насыщенного окружающего пространства. Иногда художник будто возвращается к первоначальному приему — яркому цветному заднику композиции. Но несколько неброских орнаментальных деталей, как, например, в сюжете «Молодая мать в красном платье», где перефразирована иконография «Троеручицы», введенных в верхние углы композиции, сразу переводят изобразительный мотив из светского в сакральный.

С годами авторский стиль художника Николая Вдовкина достиг такого уровня мастерства, что для него практически не осталось малодоступных тем и сюжетов. В последние годы он успешно разраба-

тывает в художественной эмали портретный жанр. Причем это не только закономерный итог многолетних поисков особых выразительных средств эмальерного искусства в передаче тончайших оттенков чувств и эмоций. В значительной мере этому способствует врожденная способность художника увидеть и подчеркнуть главное, будь то сюжет или человек. Портреты Вдовкина обладают одной общей чертой, общее типическое в них преобладает над частным, преходящим. Таковы «Ванга», «Аборигенка» или «Ветеран». Все они удивительно трогательны в своей открытости и наивности воплощения чистого и светлого человека — «соли земли».

Открытость навстречу новому, что порождает эпоха, необходимость в творческом общении, неукротимое стремление делиться обретенными знаниями и опытом и тем помогать молодым, начинающим коллегам по цеху — все это черты характера самого Николая Михайловича.

На протяжении многих лет, с начала 1990-х годов, в его доме в Минеральных Водах собираются творческие симпозиумы, которые со временем обрели международный характер. Не только российские художники-эмальеры, но и их коллеги из Венгрии и Германии — частые гости, вернее, участники этих творческих встреч. С некоторыми из них общение переросло в дружбу. А дружбу Вдовкин умеет ценить. В числе своих учителей он великодушно называет Эдре Тури, Гертруду Ритман-Фишер (Германия), Михая Катаи, Орландо Спараветти (Италия), Вигассиса (Барселона, Испания) и других коллег-единомышленников.

Помимо напряженной творческой работы Николай Вдовкин активно занимается и преподавательской деятельностью, которая началась еще в далекие 1970-е годы в Хабаровске. Сегодня он профессор Высшей школы дизайна в Железноводске, где преподает курс мастерства, рисунок, живопись и композицию. Для своих учеников он настоящий наставник в профессии — требовательный и терпеливый педагог, но в то же время, доброжелательный коллега, собирающий вокруг себя всех, очарованных эмалью, кто бы ни были они по специальности, лишь бы были у них желание творить, способность учиться. А главное, по мнению Николая Михайловича, для успеха необходим «настойчивый поиск собственных приемов, интуиция и художественное чутье». Всеми этими качествами, по-видимому, обладает большинство его учеников, ныне известных мастеров искусства художественной горячей эмали.



«Улыбка»
2002



«Утраченная святая»
1995

«Белая композиция»
1996



Очерк о творчестве Николая Вдовкина будет не полным, если не сказать нескольких слов о самом ближайшем сподвижнике мастера, его супруге, незаурядном художнике Валентине Вдовкиной. Она не только помогает Николаю Михайловичу во всех его начинаниях, но берет на себя самую трудную, организационную работу. Творчество Валентины Вдовкиной — также пример полной самоотдачи в профессии. Она — постоянный участник многих международных выставок и эмальерных симпозиумов. Ее произведения привлекают внимание своей неординарностью, непохожестью самостоятельностью художественного осмысления темы. И в этом отношении, она безусловный последователь Николая Михайловича.

Персональные и групповые выставки современного эмальерного искусства, организованные Вдовкиными в Кисловодске, Железноводске, Минеральных Водах, Москве, а также в Италии, Германии, Венгрии и Швейцарии, — действительно «праздники искусства, несущего людям радость».

В 2007 году в рамках творческой акции «Русский кабинет» семьей Вдовкиных музеям эмальерного искусства в городах Блискастель и Химмероде было подарено 15 авторских эмальерных произведений. Таким образом, было положено начало формированию коллекции современной российской художественной эмали в музейных собраниях Германии.

Подводить итоги еще рано. Современная российская художественная эмаль на подъеме. Но с уверенностью можно сказать, что Николай Михайлович Вдовкин своей творческой, педагогической и организационной деятельностью сумел достичь главного — преодолеть первоначальную начуженность художников-эмальеров. О перспективах художник говорит сдержанно, выражая осторожный оптимизм. Залог успешного в дальнейшем эволюционного развития эмальерного дела в России он видит в «консолидации и объединении мастеров-эмальеров и структур, заинтересованных в этом большом и нужном деле». Мы же добавим к сказанному художником уверенность в том, что благодаря творчеству таких мастеров, как Николай Михайлович Вдовкин, современная российская эмаль яркой страницей войдет в тысячелетнюю историю эмальерного искусства.



Антонио Переды (1608-1678) «Натюрморт с часами». 1652
Москва. ГМИИ им. А.С. Пушкина



А.Ф. БРЕЖНЕВА
член СХР,
искусствовед

«Натюрморт с часами» Антонио Переды

из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина

Увлечение эмблематикой было характерным явлением европейского искусства XVII века. Наиболее ярко оно проявилось в жанре аллегорического натюрморта, зародившегося в Голландии и получившего развитие в других странах Европы. В Испании распространению этого жанра в значительной мере способствовала литературная мода, ценившая в произведении искусства прежде всего глубокое содержание, емкость и многозначность образов, их скрытый символический смысл. Ведь подобные картины надо было не толь-

ко рассматривать, но и разгадывать, истолковывать; процесс их расшифровки превращался в своего рода интеллектуальное упражнение, позволявшее проявить изобретательность, гибкость и остроту ума. Любители живописи в Испании того времени искали в произведении не только наслаждение эстетическое, но и удовольствие умственное, называя остроумие «душевной усладой» и одной из высших добродетелей знатного человека.

Крупнейшим представителем испанского натюрморта первой половины XVII века

был Антонио Переды (1608-1678). Последователь искусства Веласкеса, художник работал в основном в Мадриде, где, выполняя многочисленные заказы, украшал королевские дворцы и замки испанской знати. Наряду с этим он создавал замечательные натюрморты, в которых, сохраняя традиции испанских бодегонов (так называли в Испании натюрморт) с их точным следованием природе, воплощал философские и нравственные проблемы, волновавшие его современников.

В ГМИИ хранится полотно Переды «Натюрморт с часами» (1652), где художник представил на мраморной столешнице различные предметы: стеклянную и фаянсовую посуду, орехи, раковины, позолоченные бронзовые часы. С великолепным мастерством Переды воспроизвел материальные и фактурные особенности предметов, подчеркнув их своеобразие и пластическую красоту. Вместе с тем в расположении вещей не наблюдается «случайной» жизненной естественности, которая отличала голландские или фламандские натюрморты XVII века. В картине отсутствуют намеки на «невидимое присутствие человека». Напротив, словно отрешенные от повседневности, предметы замерли в тишине, прислушиваясь к ходу времени.

Натюрморт Переды посвящен популярной в европейском искусстве того времени теме «ванитас» (т. е. «суета сует»). Она была особенно близка мироощущению испанцев «золотого века» с их острым чувством быстротечности и тщеты всего земного, она нашла воплощение не только в изобразительном искусстве, но и в поэзии эпохи барокко. «Неумолимо времени течение, непобедимы старость и забвение», — говорит поэт той эпохи Хуан де ла Крус. «Все губит время в ярости своей», — вторит ему Х. де Хауреги. «Того не видят люди-чудаки, что сроки жизни их заметны еле, следы веков, как миги, коротки», — подтверждает эту мысль великий испанский драматург Педро Кальдерон.

В отличие от голландских натюрмортов XVII века, где о всесии времени обычно напоминали изображения черепа или погашенной свечи, у Переды главным атрибутом времени становятся часы: занимающая центр композиции, они царят над миром вещей, увенчанные занавесом, словно балдахин. Лежащий рядом с ними ключ для завода (который издавна считался атрибутом древнеримского бога Януса — владыки всех начал, знаком тайны и молчания) как бы намекает на скрытый, символический подтекст изображения, но одновременно он адресует зрителя к главной, «ключевой» эмблеме произведения.

Напомним, что в эмблематических источниках прошлого часы имели разную, порою даже противоположную трактовку. В средние века они олицетворяли ритм жизни, служили символом умеренности, воздержания и указывали на упорядоченность

жизни мудреца. Будучи редкостью, часы считались признаком богатства, напоминая в то же время о быстротечности земного бытия. В XVII столетии, в связи с появлением новой механистической модели мироздания, часы обрели всеобщее, универсальное символическое значение. По представлениям людей той эпохи, жизнь вселенной управляется огромной небесной машиной, похожей на гигантский часовой механизм.

На картине Переды вокруг часов группируются разноплановые вещи. Слева мы видим творения природы: орехи, раковины, или иначе говоря, плоды земли и моря, чьи изображения в аллегорических натюрмортах обычно олицетворяли природные стихии или элементы, которые, согласно натурфилософским воззрениям эпохи, являлись первоисточником всех вещей, из которых все происходит в мире. Отсюда в подобных аллегорических натюрмортах очень часто видели обобщенный эмблематический образ мироздания. Крышка стола, например, представляла земную твердь, диск часов обозначал небесный свод, занавес символизировал «облачную завесу», а вращение стрелки — движение времени и круговорот природных явлений.



Франс Снейдерс (1579-1657). «Фруктовая лавка». Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж



Абраам ван Бейерен (1620-1690). «Натюрморт». 1667
Лос-Анжелес. Музей искусств

Вместе с тем в картине Переды творения природы, олицетворяющие «макрокосм», сопоставляются с миром вещей, созданных рукою человека, который, по определению Кальдерона, «есть малое подобие вселенной». Здесь мы видим глиняные и фаянсовые кувшины, оправленную в серебро вазу из красного стекла, драгоценный расписной сосуд, а также прозрачный стеклянный бокал, мерцающий на фоне тяжелого занавеса. Напомним, что испанские художники любили соединять в своих картинах изображения дорогих и очень простых, будничных вещей. Так как, по убеждению испанца «золотого века», все в мире имеет одинаковую ценность, все равны между собой — знатная дама и служанка, аристократ и крестьянин.

Однако, сопоставляя в картине различные предметы, художник подчеркивает присущее им своеобразие. Каждый из сосудов отмечен индивидуальностью, наделен неповторимыми, можно сказать, «портретными» чертами. Благодаря чему у нас невольно возникают литературные ассоциации, на память приходят поэтические аналогии, вспоминается распространенное в ту пору изречение «человек — это сосуд земной», ставшее излюбленной метафорой поэзии той эпохи.

В этом смысле, следуя традиционной символике, и другие изображенные здесь

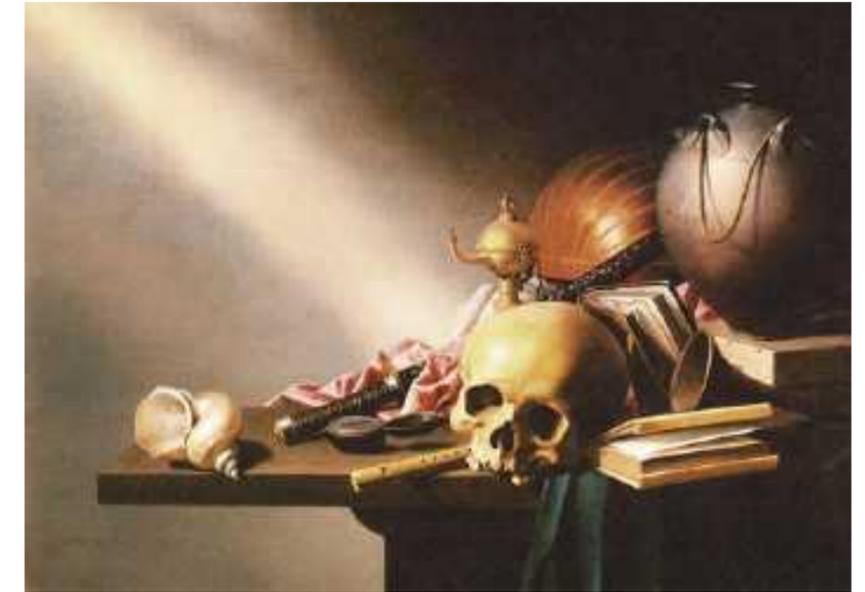
Питер Клас (1597-1661). «Завтрак»
Амстердам. Рейксмузеум



вещи приобретают дополнительное эмблематическое значение. Так, например, особое место в натюрморте занимают раковины, обитательницы тропических морей, которые в XVII столетии были предметом страстного увлечения любителей-коллекционеров. Их часто изображали в алле-

горических натюрмортах, где они свидетельствовали о тщете собирательства и мимолетности мирских стремлений. Но одновременно, они несли в себе и иной символический смысл. Уже издревле, считаясь атрибутом богини Афродиты (которая, по одному из мифов, появилась на свет из морской раковины), она служила эротическим символом, воплощением стихийно чувственной природы человека, его страстей и заблуждений.

Хотя, на первый взгляд, изображенные на полотне предметы кажутся статичными и неподвижными, в расстановке и расположении вещей художник дает почувствовать некую скрытую, затаенную жизнь, происходящие изменения, словом, их движение во времени. Мы видим, как чуть сдвинут к краю блюда белый фаянсовый кувшин. Раковины развернуты в разные стороны: они как бы совершают перед зрителем едва заметное движение, демонстрируя свой причудливый облик, многообразие своих красок и форм. Та же скрытая жизнь ощущается и в расположенных по диагонали сосудах, которые, по мере удаления в глубину, постепенно утрачивают четкость и определенность очертаний. Кроме того, мы замечаем, как слева на широком блюде покоится массивный глиняный кувшин — «полный сил и энергии», а следующие за ним предметы, выявленные мерцающим светом, становятся все более легкими, невесомыми и завершаются тонким прозрачным бокалом, который растворяется на фоне красного занавеса, будто освобождаясь от тяжести материи.



Хармен ван Стенвейк (1612-1665). «Аллегория бренности»
Лондон. Национальная галерея

При этом художник словно показывает в картине разные типы времени, его ритмы и измерения: часы отмеряют время суток, плоды орехов и скорлупа напоминают о смене сезонов, созревании и увядании в природе, на годичные циклы указывают кольца раковин. А все они вместе, и ореховая скорлупа, и пустующие раковины, олицетворяющие покинутые оболочки, и початые сосуды (чье внутреннее родство с моллюсками подтверждается сходством цвета), — также говорят о свершающемся в предметах процессе изменения, о неумолимой, разрушительной работе времени.

Занавес, на фоне которого «разворачивается» действие, замыкает пространство стола и тоже имеет многоплановый аллегорический смысл. Будучи эмблемой театра, которая широко использовалась в искусстве XVII века, он придавал изображению оттенок парадности и торжественности, возвышал его над повседневностью. В то же время занавес напоминал о параллели, проводимой между сценой и человеческой жизнью, возникшей еще в эпоху Возрождения, и которая была так блестяще сформулирована Кальдероном: «Весь мир — это театр, а короли, принцы, прелаты, бедняки — это только актеры, которые должны хорошо исполнять свою роль».

Вместе с тем, как известно, занавес в театре — это завеса, отделяющая реальную действительность от мира иллюзий и лицедейства. Опустившийся занавес возвещает об окончании сценического действия, о возвращении к иной, «внеигровой» реальности, а в иносказательном плане может ассоциироваться с концом пути, освобождением от всего того, что, по утверждению Кальдерона (убежденно-го, что жизнь всего лишь сновиденье), было «мечтаньем, тенью, сном».

В этом контексте предметы, стоящие на мраморном постаменте, можно рассматривать как героев подмошток. Они словно выступают на авансцене перед опустившимся занавесом в финале сыгранной драмы. Над ними вращается стрелка часов, завершающая свой очередной круг. Она указывает туда, где приподнятый край занавеса словно приоткрывает завесу грядущего — неясное, сумрачное пространство, некую пустоту, образуя своего рода «вход» в некое запредельное пространство, которое в сценических постановках и в религиозной живописи той эпохи обозначало «духовный», или иначе, «мир иной».

Колористическое решение картины также имеет особое значение. Оно строится на выразительном сопоставлении насыщенного красного и пепельно-серого тонов.

Присутствуя во всех изображенных здесь предметах, эти два цвета концентрируются в главных эмблемах произведения: красно-малиновом занавесе — олицетворении земного величия и славы и холодной серой мраморной плите — знаке небытия и вечности.

Необходимо вспомнить, что теоретики искусства того времени сравнивали натюрморты Переды с египетскими письменами и называли их «иероглифико». Как и в древних надписях, предметы в картине мастера запечатлены на каменной плите с начертанным на ней именем художника. Они слагаются в своего рода эпитафию, своеобразное послание, адресованное современникам и потомкам. В нем художник, размышляя о смысле жизни и судьбе всего земного, словно повторяет вслед за Кеведо, отождествлявшим жизнь со временем:

...И все ж не сторонись
Тревожных откровений циферблата, —
В них тайну каждодневного заката
Нам поверяет жизнь..



Ян Давиде де Хем
(1606-1684)
«Фрукты
и серебряный
кубок»
1648. Вена
галерея
Лихтенштейн

ВОЛГОГРАД



В залах выставки

С 22 января по 20 марта 2008 г. в Волгограде работала Всероссийская художественная выставка «Победа», посвященная 65-й годовщине Сталинградской битвы. Выставка представила творчество целого ряда отделений Союза художников России: Астраханского, Волгоградского, Ростовского, Саратовского, Ставропольского, Таганрогского, республики Дагестан и республики Северная Осетия-Алания.

В экспозиции было представлено около трехсот произведений живописи, скульптуры, графики, театрально-декорационного, монументального, народного, декоративно-прикладного искусства. Проводилась выставка по инициативе и при финансовой поддержке администрации Волгоградской области. Она была развернута в двух помещениях: в Доме художников и в выставочном зале Волгоградского музея изобразительных искусств.

Выставка вызвала большой интерес. На ее вернисаж и на закрытие собралось множество зрителей. По итогам выставки авторы наиболее интересных произведений и авторы проекта были награждены дипломами Союза художников России, Российской академии художеств и руководства области.

САРАТОВ

С 28 февраля по 16 марта 2008 г. в выставочном зале Саратовского художественного училища им. А.П. Боголюбова состоялась межрегиональная художественная выставка «Молодость — России». Она проводилась под патронатом полномочного представителя Президента РФ в Приволжском федеральном округе А.В. Коновалова, полномочного представителя Президента РФ в ЦФО Г.С. Полтавченко и при содействии СХР.

Организаторами стали: МК Саратовской области, Координационный совет по культуре Приволжского федерального

округа, Саратовское отделение СХР, Саратовский государственный художественный музей им. А.Н.Радищева, Поволжское отделение РАХ, Саратовское художественное училище имени А.П. Боголюбова.

В церемонии открытия выставки приняли участие: губернатор Саратовской области П.Л. Ипатов, председатель Саратовской областной Думы В.В. Радаев, главный федеральный инспектор по Саратовской области П.Н. Гришин, члены Правительства области и депутаты областной Думы, представители творческой интеллигенции.

Выставка была задумана с целью поддержания творчества молодых художников, поиска путей для развития межрегионального сотрудничества в области культуры и искусства.

В ней приняли участие молодые авторы в возрасте до 35 лет, рекомендованные выставочными региональными организациями Союза художников России, входящих в состав Приволжского и Центрального федеральных округов, а также Волгоградской области.

Всего представлено 571 работ 275 авторов из двадцати одного региона России.

МОСКВА



С 5 по 27 февраля 2008 г. в ЦДХ (Крымский Вал, 10) состоялась всероссийская выставка «Отечество», посвященная 50-летию создания Союза художников России. Выставка заняла все залы ЦДХ.

Открыл вернисаж председатель СХР В.М. Сидоров. В торжественной церемонии приняли участие советник президента РФ по культуре Ю.К. Лаптев, председатель Комитета Государственной думы по культуре Г.П. Ивлев, лидер партии КПРФ в Государственной думе Г.А. Зюганов, президент РАХ З.К. Церетели, председатель СП России В.Н. Ганичев, председатель СХ РСФСР в 1970-1980 гг. С.П. Ткачев, директор исполкома Международной конфедерации Союзов художников М.М. Фаткулин, председатель СХ Санкт-Петербурга А.С. Чаркин, председатель Товарищества живописцев МСХ

В.А. Глухов, председатели региональных отделений Союза художников России, участники выставки, художники и искусствоведы.



Выступает Г.А. Зюганов

Были зачитаны приветствия председателя Совета Федерации Федерального собрания РФ С.М. Миронова, председателя Государственной думы РФ Б.В. Грызлова, министра культуры и массовых коммуникаций А.С. Соколова. Торжественную церемонию провел первый секретарь Союза художников России А.Н. Ковальчук. По итогам выставки был издан обширный каталог (главный редактор А.У. Греков).

20 февраля 2008 г. в выставочном зале СХР (Покровка,37) открылась выставка произведений художников города Ногинска, посвященная 40-летию ногинского Дома художника.

Двадцать восемь мастеров представили в экспозицию семьдесят своих работ (живопись, графика, рисунок, гуашь, акварель).

Коллектив ногинских художников считается одним из старейших и крупнейших в Подмосковье.

К выставке издан каталог, представляющий всех членов местного отделения Союза художников.

ЯРОСЛАВЛЬ



Фрагмент экспозиции живописи в городском культурно-выставочном центре «Старый город»

7–20 февраля 2008 г. в Ярославле в пяти выставочных помещениях города состоялась выставка «Художники центральных областей России». Участниками ее стали 958 авторов различных видов искусства.



Фрагмент экспозиции иконописи

Кроме основной под экспозицию выставки было занято еще 4 выставочные площадки. В Ярославле подобное событие проходило впервые. Открытие состоялось в контексте подготовки города Ярославля к 1000-летию со дня основания города.

В торжественной церемонии презентации приняли участие: Первый секретарь Союза художников России народный художник РФ, лауреат Премии правительства РФ, член Совета при президенте РФ по культуре А.Н. Ковальчук; заместитель губернатора Ярославской области В.Г. Костин; сопредседатель оргкомитета, председатель Ярославской организации Союза художников России, заслуженный художник РФ А.А. Карих; сопредседатель оргкомитета, секретарь Союза художников России, народный художник РФ В.В. Родионов; ответственный секретарь Союза художников России, народный художник РФ, профессор Н.И. Боровской, секретарь Союза художников России заслуженный художник РФ В.П. Полотов, председатель Центральной ревизионной комиссии Союза художников России, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, редактор журнала «Художник» и газеты «Художник России» А.У. Греков, 1-й заместитель департамента культуры и туризма администрации Ярославской области О.А. Петрова, директор Ярославского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника Е. А. Анкудинова, директор музея истории города Ярославля В.Г. Извеков, ректор Ярославской духовной семинарии иеромонах Исидор, референт Союза художников России О.В. Богословская, художники и искусствоведы Центра России.

5 марта 2008 г. в выставочном зале СХР (Покровка, 37) открылась художественная выставка промысла Жостово «Огонь столпестковой розы», организованная СХР и Жостовской фабрикой декоративной росписи.

На выставке были представлены уникальные авторские работы декоративной жостовской росписи на кованых металлических подносах из запасников СХР, собрания Жостовской фабрики декоративной росписи и частных коллекций.



Б.А. Савельев Поднос. Жостово. 2008

На открытии выставки присутствовали представители РАХ, Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства, МК РФ и МК МО, Правительства Московской области, Федерального агентства по промышленности РФ, Министерства промышленности и энергетики РФ, Государственной думы, представители знаменитых жостовских династий

13 марта 2008 г. в выставочном зале СХР (Покровка, 37) состоялся вечер, посвященный памяти В.И. Сурикова. Вечер открыл председатель Союза художников В.М. Сидоров. С докладами, сообщениями и размышлениями о творчестве и личности выдающегося живописца выступили известный российский живописец В.И. Иванов, секретарь по работе с молодежью С.А. Гавриляченко, научные сотрудницы Государственной Третьяковской галереи М.В. Петрова и С.С. Степанова, директор Научно-исследовательского института истории и теории искусств РАХ В.В. Ванслов, проректор по научной и творческой работе Красноярского государственного художественного института М.В. Москалюк, студентка РГГУ В.Ю. Середа.

26 марта 2008 г. в выставочном зале СХР (Покровка, 37) открылась выставка «Три напева о России и Югре» из Ханты-

Мансийска. Четыре года в Югре существует и активно работает группа художников, поэтов и музыкантов «Торум», осуществившая несколько проектов, основываясь на «Манифесте этнофутуризма», целью которого стало обращение к этно-мифологическим традициям народов России, необходимых для создания коллекций произведений искусства и музыкально-поэтического сопровождения к ним.

Термин «этнофутуризм» впервые был обнародован в 1994 г. на конференции в Тарту, где эстонские литераторы говорили о развитии этнофутуристического направления в современной финно-угорской культуре как формы национального самоопределения эстонского народа.

В этот раз творческая группа «Торум» выступает организатором фестивального движения: «Москва—Ханты-Мансийск—Сургут—Хельсинки—Ганновер». Этот новый проект и открылся в зале Союза художников России в Москве. Он представляет собой три напева: «Художественно-музыкальный»: этномызыка на художественные произведения в этнофутуристическом стиле. «Художественно-поэтический»: поэтические произведения на представленные художественные образы, поэтический танец в исполнении артистов Театра обско-угорских народов;

«Художественно-былинный»: народные сказания о художественных образах, показ коллекций современного костюма на основе традиций России и Югорской земли.

На открытии выставки прозвучали все «Три напева о России и Югре».

Проект осуществлен при поддержке: ВТОО «Союз художников России», Федерального агентства по культуре и кинематографии Российского фонда культуры, Правительства Ханты-Мансийского автономного округа-Югры, Департамента культуры и искусства ХМАО-Югры, Европейской академии естественных наук (Ганновер, Германия), Московского государственного университета культуры и искусства, Центра народных художественных промыслов и ремесел ХМАО-Югры, Регионального некоммерческого фонда поддержки и развития народных художественных промыслов и ремесел ХМАО-Югры

16 апреля 2008 г. в выставочном зале СХР (Покровка, 37) открылась выставка «Постоянство пути», организованная выставочным отделом СХР и «Подольским объединением художников», членом которого связала верность традициям русской реалистической школы.

Путь у каждого из этих художников здесь свой, но идут они одной общей дорогой постижения реальности, утверждая свою яркую индивидуальность стиля, не противоречащую приверженности традициям русской реалистической живописи. На выставке приняли участие: народный художник РФ В.С. Миронов, заслуженный художник РФ А.А. Любавин, заслуженный художник РФ Л.А. Давыдова, С.М. Удалова, Р.Н. Тихонова, Н.В. Буртов, А.Н. Волков, Н.И. Любавина.

Открытие вернисажа провели секретари СХР Н.И. Боровской и А.Н. Суховецкий.

22 апреля 2008 г. в Союзе художников России (Покровка, 37) состоялся Круглый стол по проблемам развития народного искусства. В нем приняли участие: действительный член Российской академии художеств М.А. Некрасова, секретарь СХР по народному искусству народный художник РФ Г.И. Ларишев, народный художник РФ Л. Фомичев, народный художник РФ Н. Гушин, заслуженный художник РФ, лауреат Государственной премии им. И.Е. Репина В. Бидак, заслуженный художник РФ К. Магомедов, директор Вологодской областной картинной галереи заслуженный работник культуры РФ В. Воропанов.



Члены комиссии СХР по народному искусству

Круглый стол провели журналист «Литературной газеты» В. Пешкова и начальник отдела информации СХР Т. Бойцова. Материалы дискуссии были опубликованы на страницах «Литературной газеты».

29 апреля — 23 мая 2008 г. в художественной галерее «Арт-Прима» (Чистопрудный бульвар, 14/3) проходила выставка произведений секретаря ВТОО «СХР» народного художника России Алексея Николаевича Суховецкого. В экспозицию выставки вошло 60 работ известного мастера живописи, выполненных в последние годы. В вернисаже приняли участие председатель ВТОО «СХР» В.М. Сидоров, секретарь ВТОО «СХР» В.Н. Телин, искусствоведы и художники Москвы.

ЧЕБОКСАРЫ, РЕСПУБЛИКА ЧУВАШИЯ



6–7 мая 2008 г. в Чебоксарах торжественно открылась межрегиональная (бывшая зональная) художественная выставка «Большая Волга-Х». В ней приняли участие 14 приволжских отделений ВТОО «СХР». В экспозиции были представлены 1100 произведений изобразительного и прикладного искусства почти 700 авторов. В выставке приняли участие одиннадцать российских регионов, среди которых: Марий Эл, Мордовия, Татарстан, Удмуртия и т.д. Этот разнообразный и представительный состав позволил выявить основные тенденции развития российского искусства на современном этапе в одном из восьми художественных сегментов страны (по классификации СХР).

Открытие выставки стало подлинным национальным праздником Чувашии. На вернисаже прибыли официальные гости и художники Приволжья. Они приняли участие в торжественной церемонии открытия памятника «Единение» в центре Чебоксар (автор — заслуженный художник Чувашии В. Зотиков). Памятник открыл президент Чувашии Н. Фёдоров.

Основная экспозиция выставки разместились в реконструированном к этому событию Государственном художественном музее Чувашии (ул. Калинина, 60). Здесь состоялось торжественное открытие, в котором приняли участие президент Республики Чувашия Н. Федоров, первый секретарь Союза художников России А. Ковальчук (Москва), секретарь Союза художников России Р. Федоров (председатель отделения ВТОО «СХР» в Чувашии) и, секретарь СХР А. Суховецкий (Москва), заместитель Полномочного представителя президента

РФ в Приволжском федеральном округе В. Зорин и другие официальные лица, а также художники из приволжских городов.

В этот же день были открыты экспозиции, развернутые в Центре современного искусства (бульвар Президентский, 1/15) и в Музейно-выставочном центре Чувашского национального музея — бывший особняк купца Ефремова (бульвар купца Ефремова, 8).

ТВЕРЬ



Ю.Д. Жарков. Успенский собор в Плесе. 2008 — один из экспонатов выставки



А.А. Авдеев и В.М. Сидоров на выставке

18 мая — 15 июня 2008 г. в помещении Культурно-выставочного центра (ул. Советская, 54) проходила Международная художественная выставка «Памятники Отечества», собравшая в своей экспозиции произведения художников России, Сербии, Украины и Белоруссии. Выставку открыли председатель ВТОО «СХР» В. Сидоров, министр культуры России А. Авдеев и губернатор Твери Д. Зеленин. К выставке издан иллюстрированный буклет, а по ее итогам выпущен каталог (автор вступительной статьи А. Греков).

23 мая 2008 г. в рамках празднования Дней славянской письменности и культуры в городе был установлен памятник святому благоверному князю Михаилу Тверскому. Его автором стал известный российский скульптор А. Ковальчук. Чин освящения

памятника совершил митрополит Крутицкий и Коломенский Ювеналий.

На открытии присутствовали министр культуры России А. Авдеев и губернатор Твери Д. Зеленин.

В этом году, когда Твери выпала честь принимать гостей со всей России и зарубежных стран в рамках проведения Дней славянской письменности и культуры, исполняется 690 лет со дня мученической смерти в Орде великого князя Михаила Ярославича.



В соавторстве со своим отцом, заслуженным архитектором России, профессором Николаем Адамовичем Ковальчуком скульптор Андрей Ковальчук создал величественный конный монумент, продолживший линию классических произведений, известных с эпохи античности, хорошо освоенную во время Возрождения.

Памятник, установленный в центре Твери на Советской площади, представляет собой конную статую князя Михаила Ярославича общей высотой 8,5 метра. Он выполнен в бронзе и укреплен на постаменте из светло-серого гранита, на котором есть пояс в виде орнамента православной тематики и бронзовый щит.

ТВЕРСКАЯ ОБЛАСТЬ

23 мая 2008 г. в д. Коровино Конаковского района было совершено освящение новоотстроенной часовни, посвященной святому преподобному Сергию Радонежскому, которая была построена на личные средства председателя Союза художников России В.М. Сидорова в память о жителях села, которые защищали Отечество. Обряд совершил протоиерей Алексей Злобин, настоятель храма Рождества Богородицы в Городне.

9–12 июня 2008 г. в доме творчества «Академическая Дача» им. И.Е. Репина состоялся Пленум ВТОО «СХР», на котором присутствовали члены Правления, секретари Союза художников России, члены Центральной ревизионной комиссии и сотрудники аппарата. Пленум обсудил ряд уставных вопросов и принял резолюцию, в которой были установлены сроки проведения съезда Союза художников России и намечены созыв уставной комиссии.

ЛОНДОН

11 июня 2008 г. на аукционе была продана картина Викентия Павловича Трофимова (1878-1956) «Казах с лошастью на переправе» (х., м., 75.2 x 94), стартовая цена 120-160 тысяч долларов США, реализована за 190 026 долларов. Работа была написана в 1939 г., когда художник жил и работал в Загорске (Ныне Сергиев Посад). В основу картины легли воспоминания о годах, проведенных в Омске, где В.П. Трофимов заведовал живописным отделением Врубелевского художественного техникума и, помимо этого, руководил филиалом общества «Новая Сибирь». Художника интересовала жизнь казахов, населявших Южную Сибирь, сложившийся веками кочевой мир со своим обиходом, очень мало изменившийся к началу XX в.

Надо отметить, что это уже вторая продажа картин художника на Cristi's. Год назад там же была продана картина «Спуск в Воронеже» (х., м., 93.4 x 64.2). Стартовая цена составляла 15-20 тысяч фунтов стерлингов, продана за 20 400 фунтов. Картина относится к более раннему периоду творчества художника, написана в 1918 г.

Подробнее о В.П.Трофимове и его творчестве можно прочитать в альбоме, выпущенном Галерее Леонида Шишкина к выставке работ художника на XXIII антикварном салоне: Викентий Трофимов. Живопись и графика (М.: Галерея Шишкина, 2007) и в антологии «Художники Сергиева Посада. Энциклопедия художественной жизни» (СПб.: Художник России, 2007. — С.220-221).

Более полно о жизни и творчестве В.П.Трофимова можно будет узнать и из статьи, готовящейся к публикации в нашем журнале.

КОСТРОМА

17 июня 2008 г. в залах Костромского государственного историко-художественного музея-заповедника (проспект Мира, 5) состоялось открытие персональной вы-

ставки народного художника России, профессора, Почётного гражданина Костромы, ветерана Великой Отечественной войны А.П. Белых, посвященной 85-летию художника и 55-летию его творческой деятельности.



Семья А.П. Белых в день вернисажа

На церемонии открытия, проходившей при большом стечении почитателей таланта известного российского живописца — любителей изобразительного искусства, художников, друзей и родственников мастера, прозвучали самые тёплые и добрые слова в его адрес.

Его художественное наследие тесно связано с воспеванием подвига русского солдата в Великой Отечественной войне и труда простых костромичей. Он — участник всех крупнейших художественных выставок России, его персональные выставки с большим успехом прошли в Москве и Петербурге. На нынешней выставке в залах музея наряду с тематическими произведениями можно было увидеть портреты и автопортреты художника, пейзажные зарисовки, выполненные во время заграничных поездок.



Юный почитатель таланта мастера

Более 40 лет Белых вёл активную педагогическую деятельность, воспитав множество молодых художников, ставших достойными продолжателями его творчества. Среди них и дочь живописца — талантливый современный художник Любовь Белых. С 1962 по 1986 гг. Алексей Павлович был бессменным председателем правления Костромского отделения Союза художников России.

Среди поздравлений в адрес юбиляра прозвучали и строки, обращённые к нему секретариатом ВТОО «СХР» в приветственном адресе, зачитанном председателем Центральной ревизионной комиссии, главным редактором журнала «Художник» А.У. Грековым. Алексея Павловича поздравили коллеги-костромичи и творческие коллективы других городов России.

К юбилею художника был издан обширный альбом о его творчестве.

ВОЛОГДА

5 июня 2008 г. в Центральном выставочном зале Вологодской областной картинной галереи (Кремлевская площадь, 3) состоялось открытие Всероссийской художественной выставки «Современное народное искусство России. Традиции и современность». Выставка была открыта при участии Правительства Вологодской области, Министерства культуры РФ, ВТОО «СХР», РАХ и Вологодской областной картинной галереи. На открытии присутствовали первый секретарь ВТОО «СХР» А.Н. Ковальчук, оргсекретарь Н.И. Боровской, представители МК РФ, администрации области и города.

Перед открытием выставки для журналистов была устроена пресс-конференция, в рамках которой выступили главный редактор журнала «Художник» А.У. Греков и начальник отдела информации ВТОО «СХР» Т.И. Бойцова.

Выставка была развернута также в помещении музейно-творческого центра «Дом Корбакова» и продлилась до начала октября 2008 г.

К открытию выставки были изданы красочные буклеты, а по ее завершении опубликован обширный каталог с вступительной статьей действительного члена РАХ, доктора искусствоведения М.А. Некрасовой.

13–14 сентября в конференц-зале Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника (юго-западная башня Вологодского кремля) состоялась всероссийская научно-практическая конференция «Народное искусство России. Традиции современность», целью которой стало выявление наиболее острых вопросов современного состояния народного искусства, традиционных художественных промыслов, привлечения к ним внимания государственной власти. На конференции прозвучало 45 докладов и выступлений специалистов из Москвы, Санкт-Петербурга, Кирова, Вологды, Ар-

хангельска, Оренбурга, Махачкалы, Ханты-Мансийска, Перми, Екатеринбурга, Орла, Сергиева Посада, Каргополя, Воронежа, Ростова Великого, Йошкар-Олы, Нижнего Новгорода и других городов России.

По итогам конференции была принята резолюция. Материалы конференции опубликованы в виде отдельного сборника.

НОВОСИБИРСК



Участники экспозиции



С 18 сентября по 31 октября 2008 г. в помещении Новосибирского государственного художественного музея (Красный проспект, 5), а также в Новосибирском государственном краеведческом музее (Красный проспект, 23), галерее «Старый город» (ул. Обская, 2), галерее «Che» (Красный проспект, 33), выставочном зале Новосибирского отделения СХР (ул. Фабричная, 8), выставочном зале СТД, Доме актера (ул. Серебренниковская, 35), выставочном зале РА «Эксперт-Сибирь» (ул. Державина, 28), выставочном зале Дома ученых СО РАН (Морской проспект, 23) проходили экспозиции межрегиональной выставки «Сибирь-Х», посвященной 115-летию Новосибирска.

В открытии выставки принял участие оргсекретарь СХР Н.И. Боровской. К выставке был издан обширный каталог.

БРЯНСК



В одном из залов выставки

С 24 сентября по 25 октября 2008 г. в выставочном зале областного музейно-выставочного центра состоялась отчетная выставка произведений художников Брянского отделения ВТОО «СХР», посвященная 65-летию освобождения города от фашистской оккупации.

На выставке было представлено более ста работ живописцев, графиков, скульпторов и дизайнеров. Среди ее участников не только признанные мастера, но и начинающие авторы. Ровная по качеству представленных произведений, экспозиция отметила возросший профессиональный уровень брянских художников.

МОСКВА

С 26 сентября по 7 октября 2008 г. в выставочном зале СХР (Покровка, 37) проходила выставка народного и декоративно-прикладного искусства Якутии «Олонхо. Этно-арт», организованная правительством и Национальным художественным музеем Республики Саха (Якутия) и ВТОО «СХР».

ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД



3 октября 2008 г. в Музее изобразительных искусств (Софийская площадь, 2) открылась межрегиональная выставка «Российский Север-10», посвященная 1150-летию Великого Новгорода. В вернисаже

приняли участие первый секретарь СХР А.Н. Ковальчук, председатель ЦРК А.У. Греков, секретари СХР Н.И. Боровской, В.Н. Телин, Г.И. Ларишев, В.Н. Полотнов, председатель выставкома Д.В. Журавлев и другие.

К выставке был издан небольшой альбом, по завершении ее организаторы планируют издать полный каталог экспозиций.

МОСКВА



Выступает А.М. Крутов

7–25 октября 2008 г. в помещении Международного фонда славянской письменности и культуры состоялась персональная выставка произведений народного художника России, секретаря ВТОО «СХР», председателя правления Московского областного отделения ВТОО «СХР» Сергея Михайловича Харламова. Вернисаж открыл председатель Фонда А.М. Крутов. На открытии выступили художники России, друзья известного мастера графического искусства: секретарь ВТОО «СХР» Г.А. Правоторов, главный редактор журнала «Художник» А.У. Греков, Ю.А. Бычков, Н. Ярославцева и другие.

9 октября – 26 ноября 2008 г. в помещении художественной галереи «Арт-Прима» (Чистопрудный бульвар, 14/3) состоялась персональная выставка произведений секретаря ВТОО «СХР» заслуженного художника России Сергея Александровича Гавриляченко. На выставке было представлено более пятидесяти произведений пейзажиста, основной темой творчества которого является история казачьего движения в России. На вернисаже выступили секретари ВТОО «СХР» В.Н. Телин и А.Н. Суховецкий, художники и искусствоведы Москвы. Вели вечер А.А. и А.М. Цыплаковы. В вернисаже принял участие казачий хор, проникновенное выступление которого не оставило равнодушным никого из присутствующих на этом торжестве.



На открытии выставки

С 10 октября по 2 ноября 2008 г. в залах Галереи искусств Зураба Церетели (Пречистенка, 21) проходила выставка «125 картин художников Оренбуржья», организованная Оренбургским отделением СХР при участии Правительства и губернатора Оренбургской области.



КОСТРОМА

10 октября 2008 г. в помещении Костромского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника (проспект Мира, 5) открылась выставка художника Любови Алексеевны Белых. В экспозицию вошли произведения автора последних лет, среди которых особой привлекательностью обладают ее жанровые произведения с детскими образами.

СОЧИ



Выставку открывает А.Н. Ковальчук

15 октября 2008 г. в Сочинском художественном музее и арт-медиацентре «Родина» открылись экспозиции Межрегиональной художественной выставки «Юг России-Х».

В открытии выставки приняли участие официальные лица Краснодарского края и города Сочи, первый секретарь СХР А.Н. Ковальчук, председатель Сочинского отделения СХР Ю.Д. Прокатов.

ХАБАРОВСК

С 17 октября по 17 ноября 2008 г. в Дальневосточном художественном музее и Выставочном зале Хабаровского отделения СХР состоялась межрегиональная выставка «Дальний Восток-Х», посвященная 70-летию Хабаровского края. Выставка представила произведения Биробиджанского, Камчатского, Комсомольского, Магаданского, Находкинского, Приморского, Сахалинского, Читинского, Чукотского, Хабаровского и Якутского отделений СХР. На открытии экспозиций присутствовали секретари СХР Г.И. Правоторов и В.П. Сысоев.

НИЖНИЙ НОВГОРОД

24 октября 2008 г. в залах Нижегородского государственного художественного музея (Кремль, 3-й корпус) состоялось торжественное собрание, посвященное 75-летию Нижегородского отделения ВТОО «СХР», во время которого присутствующие познакомились с экспозицией ретроспективной выставки нижегородских художников из фондов художественного музея, озаглавленной «День памяти. 1933-2008». В неё были включены знаковые произведения разных лет, портреты ушедших из жизни мастеров изобразительного искусства. Завершился вечер презентацией альбома «Художники Земли Нижегородской» и вручением почетных наград СХР и РАХ.

МОСКВА

28 октября 2008 г. в залах РАХ (Пречистенка, 21) состоялся вернисаж выставки «Евгений Максимов и его ученики: Монументальное искусство». Народный художник России, действительный член РАХ, декан факультета живописи МГАХИ им. В.И. Сурикова, профессор Е. Максимов — один из ведущих современных мастеров монументального искусства, воспитавший большое количество талантливых последователей своего дела. На выставке были представлены произведения самого мэтра и его учеников.



ЯРОСЛАВЛЬ

6–23 ноября 2008 г. в выставочном зале Ярославского отделения СХР (ул. Максимова, 15) состоялась Всероссийская художественная выставка «Монументальное искусство России». На открытии выставки присутствовали представители Администрации Ярославской области и Ярославля, секретари ВТОО «СХР», представители художественной общности России.

МОСКВА



Пригласительный билет на Вернисаж с репродукцией картины «На лужке». 1968

13 ноября 2008 г. в Инженерном корпусе ГТГ (Лаврушинский пер., 12) состоялось торжественное открытие персональной выставки председателя ВТОО «СХР», народного художника России, действительного члена РАХ В.М. Сидорова «Гори, гори ясно...». Выставке предшествовало чествование художника по поводу его 80-летнего юбилея. В торжествах приняли участие президент РАХ З.К. Церетели, зам.министра культуры РФ А.Е. Бусыгин, советник-посланник Республики Беларусь в России В.В. Павлович, секретари СХР, художники, искусствоведы и любители искусства. С глубокими и серьезными размышлениями о творчестве юбиляра со зрителями поделились действительные члены РАХ: В.И. Иванов, М.А. Некрасова, Д.Д. Жилинский, В.П. Сысоев, писатель В. Крупин, художник А. Блюк.

Юбиляр был награжден белорусским орденом Франциска Скорины и золотой медалью Фонда личности Санкт-Петербурга. К выставке был издан обширный альбом о творчестве В.М. Сидорова (автор А. Морозов).

По окончании выставки 12 декабря 2008 г. в конференц-зале Инженерного корпуса ГТГ состоялся творческий вечер выдающегося российского художника, который провел директор ГТГ В.А. Родионов.

13 ноября 2008 г. в помещении НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ (Пречистенка, 21) состоялся ученый совет, на котором был торжественно отмечен юбилей выдающегося деятеля в области народного искусства, заведующего отделом народного и декоративного искусства института, действительного члена РАХ, заслуженного деятеля искусств РФ, доктора искусствоведения, профессора Марии Александровны Некрасовой. Юбилея тепло поздравили директор НИИ В.В. Ванслов, члены ученого совета, сотрудники отдела, представители народных промыслов из Палеха и Дегестана.

4 декабря 2008 г. в галерее «Арт-Прима» (Чистопрудный бульвар, 14/3) состоялось открытие выставки произведений народного художника СССР, действительного члена АХ СССР Аркадия Платова «Гений русского века».

ЧЕЛЯБИНСК

20 ноября – 21 декабря 2008 г. в помещениях Челябинского областного краеведческого музея (ул. Труда, 10), Музея искусств (пл. Революции 1), выставочного зала Челябинского отделения ВТОО «СХР» (Цвиллинга, 34) состоялась Межрегиональная художественная выставка «Урал-Х». В вернисаже приняли участие: министр культуры Челябинской области В.Н. Макаров, первый секретарь ВТОО «СХР» А.Н. Ковальчук, оргсекретарь ВТОО «СХР» Н.И. Боровской, секретарь ВТОО «СХР» Д.Н. Сурин.

Выставка стала новым масштабным смотром творчества мастеров изобразительного искусства Урала.

Юбилейная выставка прошла в Челябинске через 39 лет после проведения здесь в 1969 г. зональной выставки «Урал социалистический». Около 600 художников из Башкортостана и Екатеринбурга, Златоуста и Кургана, Магнитогорска и Нижнего Тагила, Орска, Тюмени, Ханты-Мансийска и Челябинска показали

на региональной выставке свои лучшие работы, созданные за последние пять лет. Они доказали, что современная культура Урала развивается в тесной связи и взаимообогащении различных национальных и территориальных школ. Все мастера были представлены в экспозиции выставки лучшими произведениями современных профессиональных художников.

Выставка убеждает в том, что искусство Урала, развиваясь в контексте единой общероссийской культуры, имеет много интересных, своеобразных особенностей и замечательные перспективы развития.

ВОЛОГДА



В.П. Полотнов (справа) с друзьями и коллегами на открытии выставки

с 21 ноября по 15 декабря 2008 г. в помещении Вологодской областной картинной галереи (Кремлевская площадь, 3) состоялась персональная выставка произведений живописи и графики секретаря СХР заслуженного художника РФ В.П. Полотнова. В экспозицию вошло 215 работ известного московского художника. На вернисаже выступили директор Вологодской галереи В.В. Воропанов, народные художники России Д.В. Журавлев и В.Н. Корбаков. На следующий день на выставке прошла творческая встреча зрителей с В.П. Полотновым. К выставке был издан иллюстрированный буклет.



Осенняя благодать. 2004

МОСКВА

5 декабря 2008 г. в зале №17 ЦДХ (Крымский Вал, 10) состоялся вернисаж первой выставки возрожденного художественного общества «Союз русских художников» под эгидой «Русской галереи искусств». В состав общества вошли В. Харлов, Н. Колупаев, Н. Зайцев, В. Сидоров, С. и А. Ткачевы, Н. Пластов, А. Боганис, Г. Незнайкин и др. К выставке был издан альбом-каталог с биографиями участников.

**СЕРГИЕВ ПОСАД
(МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ)**



5 декабря 2008 г. в помещении главного здания (Северный презд, 5) состоялось торжественное празднование 75-летия Российского художественно-технического колледжа игрушки, который за эти годы выпустил большое количество студентов, работающих во многих городах России. Среди них также много членов ВТОО «СХР». Основными специальностями колледжа являются дизайн игрушки, технология деревообработки, моделирование и конструирование швейных изделий и реклама.

БРЯНСК



11 декабря 2008 г. здесь состоялось торжественное открытие реконструированного музея братьев С.П. и А.П. Ткачевых.

Открыл музей губернатор Брянской области Н.А. Денин. В торжествах приняла участие делегация СХР в составе секретарей В.П. Сысоева, Н.Н. Соломина, председателя ЦРК А.У. Грекова, референта СХР О.В. Богословской, а также директора ГТГ В.А. Родионова, действительного члена РАХ, народного художника РФ А.И. Курнакова и других представителей художественной общественности России.

На чествовании юбиляров выступили В.А. Сысоев, Н.Н. Соломин, А.У. Греков, В.А. Родионов и другие. А.У. Греков, в частности, передал художникам поздравительный адрес секретариата ВТОО «СХР», подписанный многими секретарями и сотрудниками аппарата СХР.



Выступает В.П. Сысоев

Поздравление с открытием музея прислал президент РАХ З.К. Церетели. В нем он, в частности, пишет: «Открытие музея совпало со знаменательной датой — 60-летием творческого содружества Алексея Петровича и Сергея Петровича Ткачевых, которое ознаменовалось целым рядом выдающихся живописных произведений, составляющих славу нашего Отечества».

В поздравлении ГРМ, подписанном В. Гусевым и В. Леняшиным, говорится, что «творчество этих замечательных мастеров уже давно стало неотъемлемой частью русской культуры, воплощая ее важнейшие черты: демократизм, душевную отзывчивость, способность ощущать народную жизнь и судьбу как собственную, в ее радостях и печалях. Государственный Русский музей бережно хранит и экспонирует произведения братьев Ткачевых, делает все возможное, чтобы их светоносная живопись еще более полно, органично вошла в современный художественный процесс, возвышая и одухотворяя его».

МОСКВА

11 декабря 2008 г. в выставочном зале СХР (Покровка, 37) состоялся вечер памяти талантливого российского живописца Александра Грицая (1950-1988). Вечер провел Клуб живописцев СХР.



15—28 декабря 2008 г. в выставочном зале СХР (Покровка, 37) состоялась персональная выставка известного художника декоративно-прикладного искусства, мастера Павловопосадского народного художественного промысла З.А. Ольшевской. Созданные автором платки и шали неизменно становились экспонатами самых престижных выставок и известны далеко за пределами России.

ОРЁЛ



С 25 декабря 2008 г. по 16 января 2009 г. в залах областного выставочного зала (ул. Салтыкова-Щедрина, 33) и областного музея изобразительных искусств состоялась выставка известного орловского живописца Анатолия Гавриловича Костяникова, приуроченная к 50-летию художника. Окончивший Харьковский художественный институт, живописец в 1990 г. стал членом СХР, а в 1991 г. избирался председателем Орловского отделения СХР. Автор — неоднократный участник разнообразных российских выставок, на которых экспонировались его портреты драматурга В. Розова, поэта Е. Исаева, пейзажи «Старая пристань», «У моря», «В старом дворе». Его персональные выставки прошли в Москве, Киеве и Луганске. Его произведения хранятся в музеях Орла, Киева, Луганска, Донецка, Одессы, Львова, частных собраниях в России и за рубежом.



Анатолий Иванович ЗЫКОВ

6 июля в дождливое летнее утро от нас ушёл выдающийся мастер изобразительного искусства, тонкий и поэтичный искусник линии и слова...

Анатолий Иванович был человеком сложным, со своим особым внутренним миром и своим пониманием тех азбучных истин, которые многие из нас затвердили с детских лет наизусть. Он был, как это модно стало говорить сегодня, человеком харизматичным, с которым было интересно дискутировать, принимая или отвергая его аргументацию, но прислушиваясь к его тихому неторопливому голосу.

Его «Годовые кольца» теперь уж точно станут достоянием российской belle-тристики и мемуаристики и будут изучаемы новыми поколениями художников и искусствоведов, которые будут сверять по ним пульс его и нашего ушедшего и уходящего времени.

Он родился в Свердловске в простой семье. Окончив в 1949 г. Свердловское художественное училище, а затем в 1955 г. — Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, он стал работать с издательствами, а в 1956 г. уже провёл ряд своих персональных выставок. С 1960 г. Зыков стал активно участвовать в общественной жизни Союза художников

Однако только в 1980-х гг. он получает свои первые награды — звание заслуженного художника РСФСР (1980), Диплом АХ СССР за иллюстрации к повести Н.В. Гоголя «Шинель» (1986), звание народного художника РСФСР (1988). Затем была золотая Пушкинская медаль (1999) и серебряная медаль РАХ за серию графических работ об А.С. Пушкине (2000). Знаменательно, что мы, его товарищи, успели поздравить Анатолия Ивановича с присуждением ему в этом году Шолоховской премии.

А ещё он успел спеть свой гимн «торжествующей любви» своей последней музой — Кларе Ивановне Калинычевой, создав «Жворонка» — повесть о ярком и большом художественном даровании.

В нашей памяти Анатолий Иванович навсегда останется не только как известный художник и общественный деятель — действительный член Российской академии художеств и многолетний секретарь Союза художников РСФСР и России, но и как Человек, «судьба которого, как история планеты»... «И нет планет, похожих на неё...».



Владимир Вячеславович ЩЕРБАКОВ

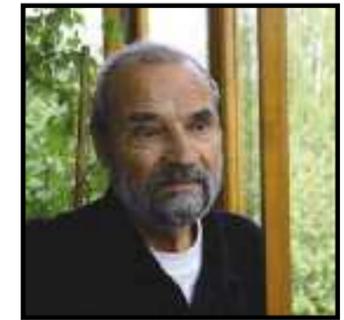
На фрагменте этого группового портрета Владимир Вячеславович Щербаков, столь неожиданно и внезапно ушедший из жизни 11 февраля 2008 года, что его смерть поразила всю художественную Россию, изобразил себя, а рядом — своих друзей-живописцев, вместе с которыми он создавал союз единомышленников, противостоявший уничтожению русской реалистической живописи.

Не прошло и недели с открытия созданной в основном его тщанием всероссийской выставки «Отечество», как мы, его коллеги и сподвижники, вынуждены были снова собраться вместе, чтобы проводить его в последний путь.

Пусть же он останется с нами как «живописец от Бога», знаток и поборник реалистического искусства, воспитанный и деликатный человек, уважаемый и авторитетный руководитель Союза художников России — его Первый секретарь.

Вечная ему память!

*Секретариат
ВТОО «СХР»*



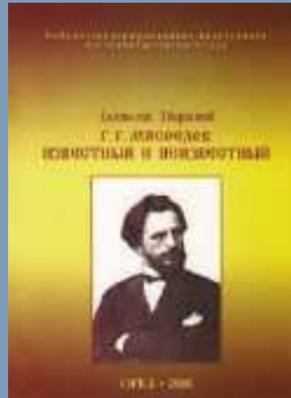
Станислав Михайлович НИКИРЕЕВ

Ушел из жизни народный художник России, действительный член Российской академии художеств, лауреат Государственной премии им. И. Репина Станислав Никиреев. Выпускник художественного института Сурикова в Москве, Станислав Михайлович творил в своем собственном неповторимом стиле, его работы получили признание не только в России, но и за рубежом. Моя первая встреча с офортами Станислава Никиреева произошла в 1975 году на всесоюзной выставке «Слава труду». Среди огромных живописных работ известных мастеров его маленькие офорты для меня оказались жемчужиной выставки. Меня удивила тончайшая, поистине ювелирная обработка деталей в его офортах, их цельность. Творчество Станислава Никиреева стало для меня таким близким, так затронуло мою душу, что очень захотелось встретиться с самим художником.

Первая моя встреча со Станиславом Михайловичем произошла 20 лет назад, и началась наша большая творческая дружба. Я постоянно следил за развитием его мастерства, особенно хотелось бы отметить его карандашные работы, которые стали одной из вершин современной графики. Я горжусь тем, что был современником Станислава Никиреева и даже провел с ним в 2005 году совместную выставку «Мэтры графики» в Москве. С его уходом из жизни российская графика потеряла одного из самых талантливых своих представителей, рисовальщика и гравера, которому не было равных.

*Гурам Доленджашвили
заслуженный художник России,
почетный академик РАХ*





А.С. Хворостов Г.Г. Мясоедов: известный и неизвестный. – Орёл: Полиграфическая фирма «Картуш», 2008. – 256 с.

Монография, изданная в библиотеке серии историко-культурного наследия Орловского края, посвящена выдающемуся русскому художнику, классику отечественной реалистической живописи, одному из создателей Товарищества передвижных художественных выставок. Профессор Орловского государственного университета, заслуженный деятель искусств России, доктор педагогических наук Анатолий Семёнович Хворостов в увлекательной живой манере рисует читателю образ Мясоедова – известного и неизвестного.

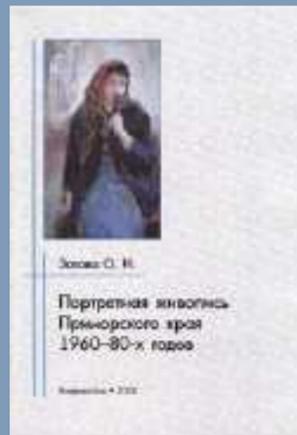


Ю.И. Нехорошев Художники беседуют... – М.: Медина-Пресс, 2007. – 188 с.

Крохотным тиражом в 75 экземпляров на средства автора издана уникальная книга, сохраняющая для потомков живую ткань художественного процесса недавнего прошлого. Записные книжки искус-

ствова раскрывают перед читателем неизвестные страницы жизни и творчества Е.Ф. Белашовой, А.Д. Гончарова, Б.В. Иогансона, Г.М. Коржева, П.Д. Корина, В.М. Сидорова, К.Ф. Юона, Г.Г. Нисского, Е.Е. Моисеенко, И.С. Горюшкина-Сорокопудова, Ю.И. Пименова и многих других выдающихся мастеров изобразительного искусства XX века.

Ю.И. Нехорошев родился в 1925 г. Он художник и искусствовед, многие годы руководивший журналами «Художник» и «Творчество», автор более 400 статей о художниках и свыше 40 монографий. Заслуженный деятель искусств России, Юрий Иванович и сегодня активный участник современного художественного процесса, многолетний член творческой комиссии Союза художников России по искусствоведению и критике.



О.И. Зотова Портретная живопись Приморского края: Монография. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2008. – 136 с.

В монографии искусствовед О.И. Зотовой рассматриваются основные тенденции развития портретной живописи Приморского края в 1960-1980-е годы. Это одна из первых попыток определить особенности развития одного из основных жанров изобразительного искусства в отдельно взятом регионе России. В книге исследуются более ста портретов, созданных в период становления и развития художественной школы Приморского края. Опубликованная тиражом в пятьсот экземпляров, эта монография существенно расширит представление специалистов и лю-

бителей о развитии российского искусства. Книга послужила автору основой для защиты в 2008 г. кандидатской диссертации по искусствоведению в НИИ Российской академии художеств.



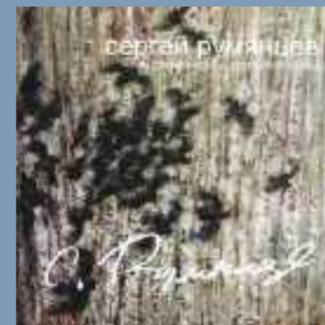
А. Суховецкий. Утверждение красоты. / Сост. А.В. Цыплаков; авторы статей С.А. Гавриляченко, В.Е. Калашников, Л.В. Цыплакова. – М.: М. Сканрус, 2007. – 112 с. с ил.

Альбом известного российского живописца народного художника России Алексея Суховецкого издан под эгидой московской галереи «Арт-Прима», которая затем в 2008 г. провела персональную выставку художника. В нем несколько разделов: «Москва», «Интерьер и натюрморт», «Путешествия», в которые вмещены основные произведения автора. Издание включило в себя работы художника разных лет: от принадлежащего МСХ полотна «Ночные окна» (1985) и находящейся в коллекции СХР картины «Цветы в январе» (1985) до ставших харизматическими: «Москва. Бородинский мост» (1997, галерея «Арт-Прима», «Колесница Аполлона» (2002, собств. автора), «Москва» (2005, собств. автора), «Сухие цветы» (2005, галерея «Арт-Прима») и самых последних: «Дом с ирисами» (2007, собств. автора), «Соборы Кириллова» (2006, собств. автора), многие из которых можно определить как монументально-романтические. Альбому предпосланы несколько статей, в которых раскрываются различные грани Суховецкого-художника и общественно-го деятеля.



Художники земли Нижегородской. Альбом. / Сост. В.Н. Величко, Л.И. Помыткина, И.В. Сафронова; автор вст. ст. Л.И. Помыткина. – Нижний Новгород: РИ «Бегемот», 2008. – 112 с. с ил.

В альбоме, посвященном 75-летию Нижегородского отделения ВТОО «СХР», представлены произведения современных художников региона. Часть произведений, включенных в изобразительный ряд издания, была представлена на российских и региональных выставках, вошла в каталоги и другие печатные издания. Среди них как живописные, графические, скульптурные и иконописные работы, так и яркие творения уникальных народных центров Нижегородчины: Хохломы и Городца, Казаково, Чкаловска. Вступительная статья искусствоведа Л.И. Помыткиной даёт исчерпывающую характеристику художественной жизни талантливой творческого коллектива.



С. Румянцев, Каталог. – Кострома: ООО «Костромаиздат», 2008. – 96 с. с ил.

С. Румянцев. Это я, люди... Воспоминания, заметки, публикации. – Кострома: ООО «Костромаиздат», 2008. – 176 с. с ил.

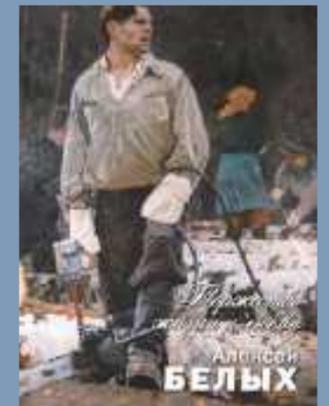
К 80-летию юбилею заслуженного художника России, известного костромского живописца С.С. Румянцева в Костроме были изданы сразу две книги: одна – альбом с произведениями мастера (ее тираж всего 300 экз.), другая – документальное издание (тираж 500 экз.), разнообразное по тематике и жанрам. Здесь автобиографические записки, воспоминания об известных костромичах, заметки о литературе и живописи, размышления о природе творчества, искусства и власти. Издание иллюстрировано документальными фотографиями и репродукциями работ мастера, дружескими шаржами.

Юбилей С.С. Румянцева был отмечен также его персональной выставкой, состоявшейся в Выставочном зале СХР на Покровке.



В.М. Сидоров. Живопись, графика. – М.: Издательство «Галарт», 2008. – 168 с. с ил.

В серии «Имена в искусстве» под эгидой Международной конфедерации союзов художников тиражом в тысячу экземпляров увидело свет уникальное издание, приуроченное к 80-летию юбилею выдающегося российского художника. Вступительную статью к альбому, названную «И небесная, и земная», написал искусствовед А. Морозов. Она переведена в издании на английский язык и в обоих языковых вариантах: русском и английском – широко иллюстрирована рисунками живописца и документальными фотографиями из его семейного альбома.



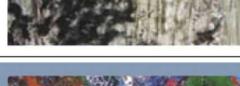
А.П. Белых. Торжество жизни и любви. М.: ИПК «Русская книга», 2008. 146 с. с ил.

Приуроченное к 85-летию народного художника России, общепризнанного костромского и российского мастера живописи ветерана Великой Отечественной войны А.П. Белых, вышло широко иллюстрированное издание, которое при его небольшом тираже в 500 экз. быстро разошлось среди специалистов и любителей искусства. В альбоме опубликована автобиография художника и статья искусствоведа Т. Сухаревой.



В.И. Рузин. Ящички воспоминаний. – Владимир: Издательство «Граф Цетелин», 2008. – 116 с. с ил.

Книга владимирского художника, педагога и общественного деятеля, заслуженного художника России Владимира Рузина приурочена к 60-летию юбилею художника. Это небольшое по формату широко иллюстрированное издание представляет любителям искусства творчество одного из ярких представителей современной российской графики.

2	тема номера <i>М.В. Петрова</i> Великий провидец времен грядущих	
14	юбилей <i>Л.Г. Крамаренко</i> Над его письменным столом висел портрет Сурикова	
20	50 лет СХР <i>И.А. Круглый</i> Как это было	
26	рубрика <i>Ю.И. Нехорошев</i> Серов: союзу единомышленников быть!	
32	мастерская художника <i>В.П. Сысоев</i> Общественная драма в творчестве Гелия Коржева	
50	выставки <i>А.А. Юферова</i> «Отечество»	
56	выставки <i>Ю.Е. Сагатов</i> Встреча с историей, диалоги о будущем	
62	выставки <i>Е.А. Некрасова</i> Межрегиональная выставка «Единение»	
65	рецензия <i>А.А. Золотов</i> Рецензия на книгу В.В. Ванслова	
66	рубрика <i>А.У. Греков</i> Всероссийская выставка народного искусства: встреча через двадцать лет...	
68	творческое наследие <i>А.И. Зыкова</i> Пробежавшая по росе	
72	публикация одного памятника <i>А.А. Золотов</i> «Россия. Свиридов» — живописный триптих Анатолия Левитина	
74	мастерская художника <i>И.Ю. Перфильева</i> Николай Вдовкин — мастер «живописи, устойчивой во времени»	
78	история зарубежного искусства <i>А.Ф. Брежнева</i> «Натюрморт с часами» Антонио Переды	
92	книжное обозрение <i>А.У. Греков</i> Аннотации к книгам, вышедшим в 2008 г.	
25 83	хроника	
55 91	Хроника художественной жизни Союза художников России	

ХУДОЖНИК 2008. № 1

Журнал Союза художников России, основан в 1958 году

Редакционная коллегия:

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

Редакция:

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

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

Учредитель:

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

Почтовый адрес редакции:

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

Тираж 1000 экземпляров

Студия дизайна «Арт-Фактор» (495) 680-74-05

На 1-й стр. обложки:

В.И. Суриков. Автопортрет. 1913. ГТГ

На 4-й стр. обложки:

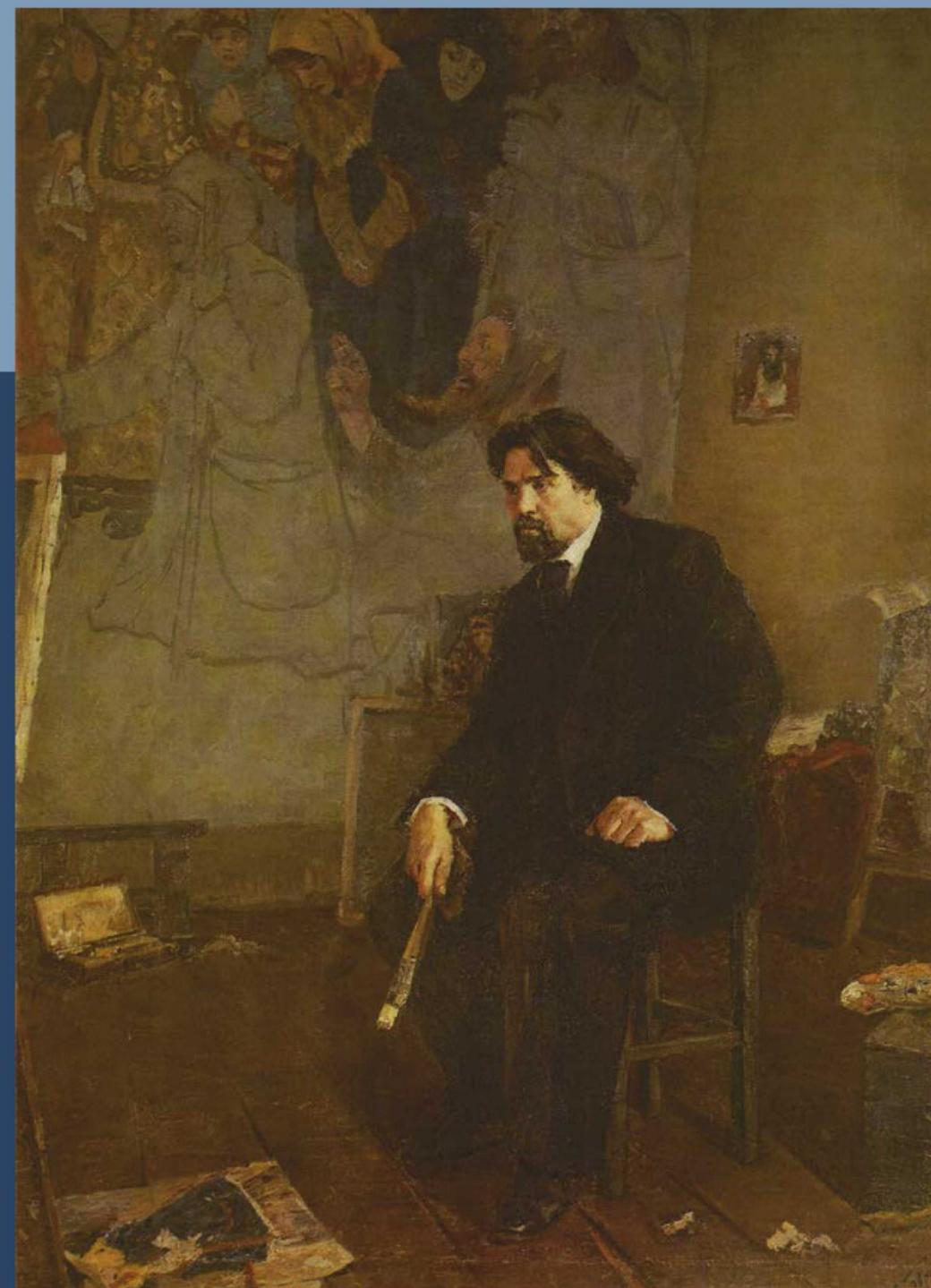
Стилизация марки — В.И. Суриков 1848-1916. Россия 1998

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», 2008
© Дизайн «Арт-Фактор», 2008



В.И. Суриков. В.И. Суриков. 1913
Научно-исследовательский музей РАХ. СПб



СР