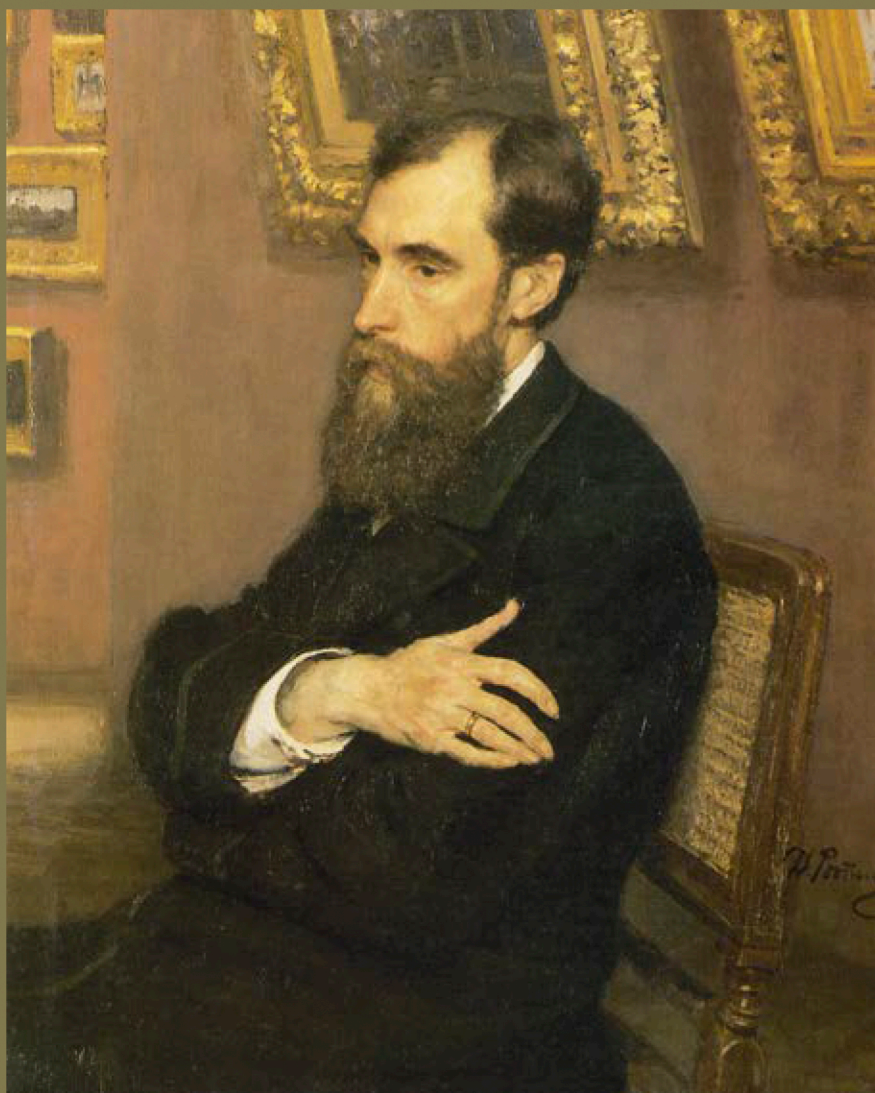


Artist ХУДОЖНИК



Журнал Союза художников России

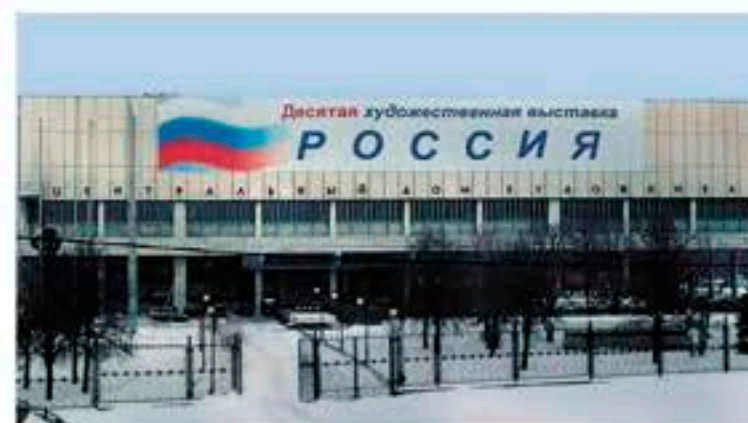
№1 /2005



Грачи прилетели
А.К. Соколов. 1871. ГТГ



Открытие X Всероссийской художественной выставки
«Россия» 29 января 2004 г.



Центральный дом художника в дни
X Всероссийской художественной выставки «Россия»



Делегаты и гости IX Съезда Союза художников России.
18 февраля 2004 г.



Дорогие друзья! Коллеги!

После небольшого перерыва по решению IX Съезда Союза художников России возобновляется издание журнала «Художник».

За это время в жизни Союза свершилось многое – описать все в одном номере журнала невозможно. Поэтому ограничимся лишь наиболее значительными событиями, происшедшими за минувший период.

Перед последним, девятым съездом СХР прошли региональные выставки, оставившие свой яркий след в истории Союза, послужившие дальнейшему сплочению его художественных сил. Их итогом стала обширная экспозиция X Всероссийской художественной выставки «Россия».

Она открылась 29 января 2004 года в Центральном доме художника. На ней было показано более 4000 произведений художников различных регионов России. Прошло больше года с того памятного события, но отзвуки его до сих пор живы в памяти участников и зрителей выставки.

17–18 февраля 2004 г. в древнем Суздале прошел IX съезд СХР, собравший делегатов от 103 отделений Союза, – еще одна значительная веха в истории российского изобразительного искусства.

Среди других важных событий в жизни Союза: Генеральная ассамблея ИАА/EUROPE в Москве, художественная выставка «Мир Кавказу» в Санкт-Петербурге, торжественное празднование 120-летия Академической дачи им. И.Е. Репина на Тверской земле, открытие музея В.И. Иванова в Рязани, серия персональных выставок председателя Союза художников России В.И. Сидорова, 25-летие ЦДХ, международный пленэр по живописи в Белоруссии.

Начало 2005 г. уже ознаменовалось очередной Всероссийской выставкой плаката, прошедшей в Воронеже, заседаниями творческих комиссий и секретариата по приему новых членов в СХР, активной подготовкой к Международной выставке «Победа».

Многие из этих событий получили свое освещение на страницах газеты «Художник России», к некоторым мы еще вернемся на страницах нашего журнала.

Творческое кредо нашего журнала неразрывно связано с идеями, проводимыми в жизнь Союзом художников России, чьим печатным органом он был и остается. Это последовательное утверждение высоких идеалов и принципов гуманистического искусства.

af

Главный редактор
журнала «Художник»
Александр ГРЕКОВ



«Воскрешение дочери Иаира». 1871. ГРМ



В.П. СЫСОВЕВ,
секретарь Союза
художников
России,
Заслуженный
деятель искусств
России,
действительный
член Российской
академии
художеств
и Петровской
академии наук
и искусств,
кандидат искус-
ствоведения,
профессор РГГУ
и РАЖВиз

Мастер большой картины

Искусство Ильи Ефимовича Репина представляет собой высшую точку развития русской живописи XIX столетия, служит переходным звеном к новой культуре грядущего века. Художник заложил прочные методологические основы, сформулировал принципы большой картины, возвел пластический показ действительной жизни на уровень абсолютного художественного совершенства и душевной правдивости. И хотя социальная проблематика, вдохновлявшая его на создание драматически насыщенных произведений, давно утратила остроту, каждое новое поколение находит в репинском наследии нечто важное и значительное, заставляющее сильнее, богаче чувствовать окружающий мир, вернее оценивать смысл минувшего и настоящего. Как никому другому Репину удавалось сочетать в образном синтезе современное, животрепещущее с неперменным, общечеловеческим, широко охватывающим различные пласты исторического бытия и непосредственной жизнедеятельности людей. Идеи, представления, почерпнутые в окружающей действительности, он переводил на язык потрясающей живописи, сообщавшей изображению особую зрительную убедительность и образную конкретность.

Самые «политизированные» картины художника вроде «Отказа от исповеди» или «Не ждали» сохранили высокую художественную ценность, продолжают волновать и очаровывать зрителя своей ненаглядной изобразительной правдой. Их умная, содержательная выразительность не убывает в силе просветляющего воздействия, расчищает путь к прозрению народного смысла текущих перемен и событий.

Созданная им художественная форма стала вершинной не только для его собственных возможностей, но и для всей русской живописной школы. И дело не только в том, что его изобразительная речь совершенна технически, проникнута энергией «пламенеющей страсти», но и в ее чуткой восприимчивости к внутренним значениям доподлинной жизни людей и природы. Искренность, эмоциональная окрашенность репинских высказываний также неперменное условие их долговечности и действенности. Личный субъективизм мастера, его умение перевоплощаться во всякий элемент изобразительного материала сообщали высшую достоверность и убедительность результатам творческого познания окружающего бытия, позволяли изливать на зримую поверхность картинного поля сокровенную душу явлений, передавать внутреннее слово автора из сердца в сердце.

Уже в отрочестве, кочуя по родным местам вместе с артелью иконописцев, Репин обратил на себя внимание как прирожденный живописец, но сколь велика дистанция между его первыми юношескими опытами и конкурсной картиной «Воскрешение дочери Иаира» (1871), ставшей итоговой для лет, проведенных в учебных классах Академии художеств. В таинстве Воскрешения он увидел не столько сверхъестественное происшествие, сколько живой, конкретный момент бытия реальной личности, увязанный с определенной бытовой средой и духовной деятельностью людей. В традиционную выпускную программу он вдохнул высокий этический смысл и пафос, укрепляющий веру в творческие возможности человека, жаждущего служить Добру и Правде.

Последовавшая за блистательно защищенной, удостоенной большой золотой медали выпускной работой картина «Бурлаки на Волге» (1870–1873) окончательно возвестила о появлении яркого, самобытного дарования, способного активно влиять на развитие русского реалистического искусства. Бурлацкая тема увлекла Репина еще до знакомства с волжской трудовой вольницей. Поначалу его занимал мотив, увиденный в окрестностях

Петербурга. В один из выходов на этюды он наблюдал, как по берегу Невы двигалась ватага бурлаков, тянувшая за собой грузовое судно. Вдоль красивых дач на набережной фланировала хорошо одетая публика, время от времени с любопытством взиравшая на устало бредущих мужиков в лохмотьях. Контраст бедности и богатства, непосильного труда и сытой праздности был столь очевиден, что молодой выпускник Академии загорелся желанием запечатлеть увиденное в натурном наброске. Позднее его осенила мысль в красках поведать миру о тяжелой бурлацкой доле. Поездка на Волгу, тесное общение с бурлаками вывели его на принципиально иное толкование темы, свободное от нарочитой тенденциозности первоначального замысла.

Следующее десятилетие потребовало новых героев, заставило уловить черты и свойства реального человека буржуазной эпохи, увидеть процесс становления независимой, самостоятельной личности. Если в произведениях В. Перова и художников его круга

«Мужичок
из робких»
1877
Нижегородский
ГХМ





«Бурлаки на Волге»
1870–1873. ГРМ



«Крестный ход
в Курской
губернии»
1880–1883. ГТГ

чаще фигурировали жертвы невыносимых условий существования, «оскорбленные и униженные», взывавшие к состраданию, то в картине Репина «Бурлаки на Волге» перед нами крупным планом, в полный рост встают образы, не нуждающиеся в нашем сочувствии, люди, вполне осознающие собственные проблемы и нужды, готовые добиваться справедливости общими усилиями, совместными шагами и действиями. Их творческие силы еще стеснены ненормальными, грубыми условиями жизни, но от былой покорности не осталось и следа. Далекие от образцов эстетически приподнятого героя, они опровергают теорию, согласно которой высокое и значительное в человеке должно непременно существовать в прекрасной оболочке, опираться на системы «изящных соразмерностей», идеальных пропорций. Отсутствие в их облике внешних красот лишь оттеняет присущее запечатленным народным характерам героическое начало. Встроенная в огромное, бесконечное пространство динамичная группа из одиннадцати фигур как бы вырастает в нашем воображении до огромной людской массы. Выраженное Репиным широкое содержание продиктовало новаторский способ воплощения, подсказало новую форму – живую, полнокровную, выразительную по силуэту, контрастную

к фону, но при этом органично увязанную с пейзажной средой, насыщенной солнечным светом, горячим воздухом, мерным движением могучей реки и вольным дыханием заречных просторов. Глядя на картину, ощущаешь уверенность в неизбежном торжестве здоровых, разумных начал бытия, в приближении эры всеобщего обновления. «Бурлаки» ознаменовали следующую фазу развития русской живописи, переход от сурового обличительства к поискам положительного героя.

Во всех разновидностях живописного творчества наметился сдвиг от беспощадной критики темных сторон действительности в сторону более сложной, многоплановой обрисовки явлений, учитывающей всю полноту заложенных в них различий, контрастных особенностей, противоположных качеств. С одной стороны, это привело к известной дегероизации героя, если понимать под последним идеально-прекрасную личность, совершенную телом и душой, не ведающую разочарований и сомнений. Черты, входящие в состав характеристики репинских героев, соотнесены со всей переменчивой суммой разноречивых, высоких и низких, светлых и темных сторон действительности, стимулируют работу воображения по разным

направлениям, связывают мысль и чувство зрителя с широким потоком жизни, полной настоящего величия и драматизма. Такая характеристика, обусловленная естественной группировкой и закономерной координацией форм человеческого облика, требует огромных исследовательских усилий, особой душевной зоркости. Художник видоизменил сложившуюся до него традицию критического истолкования действительности. Без малейшей предвзятости и умышленного заострения художник показывает человека, будь то Канин, Ларька или другой член бурлацкой компании, таким, какой он есть на самом деле, со своими неповторимыми повадками, склонностями, душевными свойствами и физическими отличиями. С привычным упорством тянут они опостылевшую лямку, то ненароком бросая взгляд на зрителя, то устремляя взор в открытую даль, то целиком превращаясь в ничего не замечающую тягловую силу.

Социально-идеологическая нагрузка, падающая на каждую фигуру и группировку в целом, не привнесена со стороны, проистекает из живой, одухотворенной сущности изображенных трудяг, из их яркой типичности и характерности. Известно, что когда Ф.М. Достоевский впервые услышал о «Бурлаках»

еще мало кому знакомого автора, то невольно насторожился, ему почудился в названии намек на прямолинейное обличительство. Увидев картину, он лаконично резюмировал: «Бурлаки как бурлаки». В трактовке персонажей писатель верно подметил новый принцип художественной обработки натуры, лишенный какой бы то ни было предвзятости, умышленного подтягивания видимой формы под заранее известную оценочную схему, готовый вывод.

Репину важно, чтобы изображенная ситуация говорила сама за себя, без всяких указаний и подсказок со стороны автора. Разумеется, в поисках, обрисовке человеческих типов он руководствовался личными интересами и привязанностями, но при этом всегда стремился к полноте выражения живой человеческой сущности. Его картины населены типическими индивидуальностями, глубоко укорененными в родной почве.

В их облике нет ничего исключительного, из ряда вон выходящего, редко встречающегося. Вместе с тем в художественном отношении каждый из них уникален, наделен абсолютной поэтической ценностью, в своем роде неповторимо своеобразен и совершен. Человек, всякая крупница органического

«Проводы
новобранца»
1879. ГРМ





«Протоиакон»
1877. ГТГ

бытия казались ему целой вселенной, средоточием законов, установленных для всего мироздания и любой его малой частицы. Во всем сущем он видел отблеск Благодати и высшего Разума, неистощимый источник поэзии и художественности, идейной и пластической выразительности. По словам Репина, «Творец не ограничился одними простыми организмами... Он создал высшую организацию существ, способных видеть и понимать его творения, способных подражать ему и создавать по его идеям вещи, требующие тонких, искусных рук человека. Здесь продолжается его бесконечное творчество посредством искусства».

Вера Репина в боготворческую миссию Создателя не была следствием набожности или религиозных исканий. Скорее она проистекала из восхищения разумно устроенной материей, красотой и целесообразностью неисчислимых форм живых существ, природных творений. Живописец представлялся

Репину посредником между сверхчувственным миром созидательного Духа и царством земной плоти, телесной оболочкой и внутренней жизнью явлений. Ему казалось, чем сложнее форма и духовная организация предмета изображения, тем более тонкие и разнообразные средства требуются для его раскрытия и одушевленного показа. Интерес к социальным темам сочетался в нем с острой восприимчивостью к полнокровной живописной пластике, навешанной выразительными достоинствами конкретной натуры, подвижным цветом и тоном жизненных ситуаций.

Трактовку натурального материала он осуществлял в соответствии с поставленной творческой задачей, особой для большой многофигурной композиции, совершенно другой при изображении одного или двух исторических лиц, специфической в портрете и т. д. Так, многолюдные сцены требовали равномерно распределенной эмоциональной и типажной выразительности. Исклнительная личность, готовая активно солировать, быть главной среди прочих, с трудом находила место в составе действующих лиц хоровой картины. Появись среди знакомых нам бурлаков герои, равные по своей психологической напряженности индивидуальностям, изображенным в крестьянских портретах Репина «Мужичок из робких» или «Мужик с дурным глазом» (оба 1877), они сразу бы оказались в привилегированном положении, взяли бы все внимание на себя. Для того чтобы на полотне сложился коллектив людей, устремленных к одной цели, чувствующих и думающих в унисон, требовалось установить гибкое равновесие между участниками трудового процесса, подчинить личную значимость каждого из них закону демократической относительности, действующему в обычной жизни. Состояние «Мужичка из робких» отмечено высокой интенсивностью переживаний, доходящих до лютой ненависти к угнетателям. В «Бурлаках» эмоции людей читаются с иного расстояния, в единстве с пейзажной средой и мотивом движения. Они как бы охватывают весь мир, адресованы всему людскому роду, настоящему и будущему России.

Незабываемый образ чугуевского «Протоиакона» (1877) был одно время первым кандидатом на включение в число персонажей картины «Крестный ход в Курской губернии» (1880–1883), фигурировал в более ранних работах на ту же тему. При осуществлении нового грандиозного замысла автору пришлось отказаться от намерения поместить «льва духовенства» на видное место в своем композиционном шедевре. Необычайная,

сверхъестественная жизненность этого персонажа диктовала иную меру индивидуальной конкретизации остальных участников религиозного шествия. Его место в процессии занял молодой священник в праздничном одеянии, на ходу чуть кокетливым жестом поправляющий тщательно уложенную прическу. Своим внешним видом он вполне соответствовал типичному для обывденной ситуации облику «рядовых граждан», лавиной движущихся на зрителя и словно увлекающих за собой к неведомой цели.

Точными композиционными ходами, живой, энергичной кладкой красок мастер расшевелил структуру изображения, наделил действие признаками времени, совершающегося события. Мы не только видим движение фигур, ощущаем трепет воздушной среды, вибрацию света, но отчетливо различаем звуки, голоса, мерный гул шагов многотысячной толпы. Среди идущих представители разных званий и состояний: крестьяне, помещики, купцы, чиновники, смиренные городские обыватели, священники, мастера, богатые и бедные, знатные и безродные. Казалось бы, масса шагающих по пыльному тракту людей мало подходит для детального, избирательного рассмотрения и установления непосредственного контакта с отдельными лицами. Тем не менее четко прорисованные, верно взятые по тону, выразительно сопоставленные с соседями и динамично развернутым в глубину пространством фигуры не только не «слипаются», но и возбуждают острый персональный интерес. Всматриваясь в лица идущих, ясно представляешь стоящую за ними социальную действительность, нравственное состояние различных слоев общества пореформенной России.

Нескончаемый людской поток, что течет перед нами, внешне един и организован по правилам общего церковного ритуала. Однако рядом с искренне верующими, светлыми, открытыми душами, устремленными к добру и правде, возникают типы, олицетворяющие чванство, ханжеское лицемерие, тупой фанатизм. О нравах той поры красноречиво свидетельствует эпизод с конным стражником, избивающим нагайкой беззащитную женщину в толпе за какое-то неловкое движение. На резкое социальное расслоение российского общества указывает и такая списанная с натуры деталь, как живая цепь из сотских, оттесняющих простой немущий люд от состоятельных граждан, чистой публики.

Символично, что носителем истинно народного благочестия в картине выступает



«Осенний букет»
Портрет
В.И. Репиной
1892. ГТГ

физический калека, горбун, передвигающийся с помощью костыля, «случайно» оказавшийся в первых рядах религиозного шествия. Его изуродованная болезнью фигура красноречиво «гармонирует» с окружающим пейзажем, обезображенным хищнической деятельностью человека. Своим неподдельным воодушевлением, страстной устремленностью к высокому идеалу он противопоставлен стремительно утверждавшейся в материальной



«Иван Грозный
и сын его Иван
16 ноября
1581 года»
1885. ГТГ

сфере психологии грубой пользы, скорой выгоды. В содержании полотна рефреном звучит мысль о том, что варварское обращение с живой природой – верный симптом «общественного нестроения», признак неестественных человеческих отношений. При этом всей образной структурой полотна автор ставит под сомнение незыблемость существующего порядка вещей. Мощный, напористый темп крестного хода символизирует неодолимое движение многоликой русской стихии вперед, к тем идеалам гражданского существования, что и сегодня остаются желанной целью нашего народа.

Появление картины было встречено по-разному, и даже в стане единомышленников Репина звучали критические суждения, проskalзывало недовольство беспощадной прямоотой, с которой обрисована людская масса, показано реальное самочувствие разных

социальных типов и групп. Некоторые сетовали на недостаток в «кадровом составе» полотна возвышенных героев и просто красивых лиц. Даже П.М. Третьяков, сославшись на пересуды вокруг достоинств и недостатков картины, посоветовал Репину разместить на выгодных для обзора местах барышень приятной наружности, облагородить слишком обычные лики некоторых богомольцев. Внять советам и пожеланиям своего друга художник не мог по принципиальным соображениям, так как они противоречили основополагающей сути его творческого метода, толкали на искусственное приукрашивание живой, конкретной натуры, шли вразрез с изобразительной логикой воссоздания реальности, лично увиденной правдой. В своем ответном послании Третьякову он пишет: «В картине можно оставить только такое лицо, какое ею в общем смысле художественном терпится, это тонкое чувство,

никакой теорией его не объяснишь, и умышленное приукрашивание сгубило бы картину... Только напряжением всех внутренних сил в одно чувство можно воспринять картину, и только в такие моменты вы почувствуете, что выше всего правда жизни, она всегда заключает в себе глубокую идею...». В приведенных словах дано определение закона, управляющего таинственным актом рождения реалистической картины. По мнению художника, это достаточно независимый процесс, протекающий в строгом соответствии с характером, свойствами убедительно найденного жизненного материала. Не случайно композиция «Крестного хода» производит впечатление самостоятельно развившейся и организовавшей себя системы, все части которой связаны между собой сквозным движением по всему картинному полю общего жизненного момента. На разных фазах, всевозможных вариациях этого живого, динамичного потока бытия лежит печать духовной общности, эмоционально-эстетической определенности. Репинская манера живописания заведомо исключала фиксацию жизни в твердых, неизменяемых очертаниях, своим подвижным, тонко модулированным характером обеспечивала свободное, естественное включение человека в бытовую и пейзажную среду.

Музыкой цельного, свободного человека, живущего среди прекрасной природы, наполнены репинские этюды «На дерновой скамье. Красное село» (1876), «Стрекоза» (1884), «На солнце. Н.И. Репина» (1900), «Л.Н. Толстой на отдыхе в лесу» (1891), «Осенний букет» (1892). Близкие, дорогие автору люди запечатлены в редкие минуты отдохновения и полного слияния с Божьим миром. Между плотным цветом фигур, предметов, прозрачными красками световоздушной среды происходит интенсивный обмен оттенками, бликами, рефlekсами, находящими завершение в солнечной цветовой гамме, выражающей идею достойного и счастливого существования на родной земле.

При обращении к драматическим ситуациям предметный антураж картины нередко выступал материальным противовесом тяжелого душевного состояния героя, возникшего под давлением враждебных обстоятельств. В отрыве от бытового окружения его психологическая активность могла бы показаться гротескно преувеличенной и даже патологичной. В единстве с бытовой средой она корректируется до нормального уровня, становится внутренне оправданной и уместной.

Примером тому служат исторические композиции Репина «Царевна Софья Алексеевна



«Царевна Софья
Алексеевна
в Новодевичьем
монастыре
во время казни
и пытки всей
ее прислуги
в 1698 году»
1879. ГТГ





*«Запорожцы, сочиняющие письмо
турецкому султану». 1880–1891. ГРМ*

через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году» (1879), «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885). Если с помощью фрагментирования вычленим лица названных героев из общей структуры изображения, их психологизм кажется несколько утрированным. Страшный взор разгневанной царевны Софьи, безумные глаза Ивана Грозного начинают вызывать неприятные ощущения своим физиологизмом. Растворенная во всей полноте материального окружения эмоциональность участников сцены получает дополнительные краски, необходимые акценты, снимающие избыточную экспрессию и напряженность действующих лиц.

Герои обеих картин помещены в чрезвычайные ситуации, под влиянием роковой минуты осознают крушение личных надежд и планов, не скрывают своего потрясения от внезапно свершившейся катастрофы. Их взволнованность контрастирует с таинственным безмолвием окружающей обстановки, усложняется и варьируется в процессе восприятия всей живой полноты художественного произведения. Фигуры второго плана также получают свою высокую значимость через сопоставление со всеми компонентами картины одновременно. Ужас от каких-то страшных видений улавливается в очах юной послушницы, затаившейся в глубине монастырской кельи, которая стала тюрьмой для опальной сестры Петра. Но и ее самочувствие обретает глубокий смысл не само по себе, а в контексте всего события, во взаимодействии с другими частями единого живописного комплекса.

Богатая ассоциативная гамма заложена в психологическом рисунке драмы, разыгравшейся в глубоком пространстве полотна «Иван Грозный и сын его Иван». Трагический эпизод

нечаянного убийства царевича и факт последовавшего за ним запоздалого раскаяния грозного царя возведены автором в ранг закономерного происшествия, истолкованы как неизбежное следствие тех условий, в которых протекала частная и общественная жизнь исторических лиц.

За индивидуальными переживаниями отца и сына проступают жизненные тенденции общего характера, просвечивает реальное качество всего исторического бытия, побуждавшего государственных деятелей масштаба Грозного отрешаться от всего личного, частного, подчиняться в своей деятельности общей необходимости, неизбежному ходу вещей и событий. Репину важно было показать, что творимое ими при исполнении воли Провидения зло наказуемо, возвращается к посеявшей его личности часто с неожиданной стороны, под видом случайного эксцесса. Очень точно охарактеризовал суть изображенной кровавой сцены наш современник живописец Г.М. Коржев. В статье о Репине он назвал картину величайшим шедевром, не имеющим аналогов в мировой живописи. В обоснование этой оценки он писал: «Если отойти от исторического факта, который представлен здесь с поражающей психологической достоверностью, и посмотреть на произведение шире, то перед нами раскрывается художественное обобщение общечеловеческого масштаба. Ведь фактически здесь старость убивает свою же молодую поросль. Грозная сила, собравшая земли русские в великое государство, вдруг в затмении разума уничтожает, по сути дела, свое будущее. Этот исторический абсурд заставляет о многом задуматься».

В раскрытии замысла Репин использует природную образность, оперирует живыми формами, схожими с теми, что встречаются нам в обыденной практике. Их строение, телесная плоть отражают объективные свойства предметов, но при этом пропитаны воображением, сердечностью, поэтически насыщенной чувственностью, развившейся под непосредственным влиянием действительности. Живописная ткань его картин побуждает мыслить, волноваться, припоминать дорогие сердцу разности, связанные с национальным бытом народной массы. Не случайно Репин подчеркивал, что искусство, возвращенное самобытной почвой, вернее и глубже оценивается на своей исторической родине, людьми, искренне любящими свой народ, все русское.

Художник дорожил почвенным своеобразием образов, бережно относился к чертам, передающим дух и колорит данного места,

обычаи и привычки коренных жителей, особенную красоту национальных характеров и типов. Родными преданиями и напевами веет от многих его произведений, в частности от недооцененной картины «Проводы новобранца» (1879). В ней дальнейшее углубленное развитие получила линия поэтического реализма, прочерченная А.Г. Венециановым и его школой. Именно последнему принадлежит выдающаяся роль в процессе воссоединения светской живописи с самобытной жизнью русского крестьянства и подлинным содержанием родной природы. Присущий его образам проникновенный лиризм послужил утверждению человеческого достоинства на тот период самого бесправного сословия России, позволил увидеть несравненную красоту простого кромного бытия крепостных крестьян, словно по какому-то недоразумению пребывавших в неволе. Психологизм репинского полотна «Проводы новобранца» несколько иного рода. Он более суров, менее созерцателен, тесно смыкается с текущей историей, политикой, остро проблемной социальностью. В нем яснее выражено гражданское начало, устремление к наболевшим вопросам общественной жизни. С поэтическим миром венециановских образов его роднят естественный тонус человеческих переживаний, глубокое соответствие такту и ритму действительности, требованиям правды и простоты. Обусловленные характером показанной ситуации, душевные состояния людей в «Проводах новобранца» раскрыты с безыскусственным реализмом, через реальные движения и правдивые жесты фигур, богато варьированы во множестве оттенков, тончайших интонаций с помощью гибкой, подвижной цветовой пластики, выразительного потока ощущений, исходящего от бытовой среды, предметного окружения. Дialeктически тонкая связь нравственного самочувствия героев с цветовым и пространственным строем композиции ясно прослеживается в картине «Не ждали» (1884), возглавляющей цикл работ, посвященных новому революционному поколению. Как и в других случаях художественного решения политической темы, в ней нет и намек на внешнюю тенденциозность и навязчивую идейность. Погружаясь в ее образный мир, мы словно движемся по разветвленному лабиринту композиционных ходов, испытываем направленное воздействие формальных факторов, сюжетных линий, накапливаем динамические представления, помогающие мысленно проследить внешнюю и внутреннюю биографию героев, уяснить житейски простую и одновременно философски значимую подоплеку их переживаний.



Наблюдая за нежданной встречей ссыльного с самыми близкими ему людьми, мы улавливаем в ее подтексте ассоциации, заставляющие вспомнить притчу о блудном сыне. Только косвенная связь с поучительным смыслом легенды здесь возникает по логике контраста, предполагает иной душевный настрой участников события. В евангельском сюжете важен момент раскаяния блудного сына, своевольно покинувшего родительский дом и после скитаний вернувшегося к отцу. Пострадавший за правое дело герой картины «Не ждали» если и нуждается в сочувствии и понимании близких, то не испытывает моральной растерянности и сохраняет твердость убеждений. В его исхудавшем лице, хрупком теле, настороженно-вопросающем взгляде угадывается судьба многое пережившего человека, проделавшего долгий путь домой и с терпеливым волнением ожидающего реакцию домочадцев на свое внезапное появление. Отклики последних даны в определенной временной и ритмической последовательности, образуют цепь взаимосвязанных моментов единого процесса узнавания, достигающего кульминации в состоянии матери, узнавшей сына и как бы устремившейся ему навстречу.

Совсем по-другому сложились взаимоотношения персонажей известной репинской картины «Отказ от исповеди» (1879–1885). Здесь действие разворачивается в обстановке

«Не ждали»
1884, 1888. ГТГ

«На
Академической
даче». 1898. ГРМ



мрачного узилища в форме молчаливого диалога между заключенным камеры смертников и тюремным священником, пришедшим исполнить таинство покаяния.

Художник остановился на моменте, когда слова главного героя об отказе исповедоваться уже прозвучали, породив искреннее замешательство в душе простоватого батюшки. Возникшая немая сцена скорее так и завершится в полном молчании, оставив зрителю широкое поле для домисливания. Лишь в первых эскизах общение персонажей имело вид бурно развивающегося конфликта, столкновения двух непримиримо враждебных позиций. В картине взаимодействие фигур обрело необходимую длительность, эмоциональную собранность, говорящую о чем-то более важном, нежели спор по чисто процессуальным вопросам. Репин сближает по силе освещенности крест в руках священнослужителя и лицо узника, в котором угадывается богатый душевный мир человека, мало похожего

на бессердечного атеиста, не ведающего мук совести. Другое дело, что его любовь деятельна, нравственность неотделима от гражданского долга и борьбы за общественные идеалы.

Философия непротivления социальному злу, произволу сильного над слабым, богатого над бедным вызвала в художнике активный протест, резкое осуждение. Возможно, по этой причине он не был согласен с Н.Н. Ге, увидевшим в земной участи Христа воплощение идеи дисгармонии, смирения перед возмутительной несправедливостью, деспотическим началом. Он не признавал религии, мешающей отстаивать права угнетенных и обездоленных, быть подлинным хозяином и хранителем родной земли. Герои репинских произведений – христиане неробкого десятка, способные на деле опровергнуть верховенство плотского начала, мнимое могущество зла. Их вера несовместима с пассивным существованием, является грозным оружием в борьбе с разорителями страны, виновниками человеческих страданий. Репину казалось верхом лицемерия призывать к терпению, примирению перед лицом грубого произвола, духовного и физического насилия. В отличие от Н.Н. Ге, увидевшего в Спасителе страдающую, угнетенную личность, безропотно сносящую любые издевательства, не находящую «зрительно весомых» аргументов для защиты своей Правды в столкновении с символом нечистой совести Понтием Пилатом, Репин дал иную трактовку Христа, изобразив его сильной, деятельной натурой, наделенной могучим духом созидания. (Сравните картины Ге «Что есть Истина» и Репина «Воскрешение дочери Иаира».) Самого автора «страстного цикла» он причислял к необыкновенно талантливым, светлым личностям, озарявшим собой целые массы.

Вдохновенным мыслителем, способным на прозрения высшего смысла существования, предстает Н.Н. Ге в репинском портрете 1880 года. Через напряженную драматургию света, осмысленную экспрессию цвета автор раскрывает сложную, мятущуюся натуру самого загадочного художника XIX столетия. В выражении лица и глаз портретируемого читается моральная отзывчивость, свойственная самому Репину. Оба мастера сочетали в себе природную одаренность с неумной энергией искателя Истины, выразителя идей, побуждавших к преобразованию родины. Если Ге искал ответы на загадки бытия в сфере человеческого духа, стремящегося обрести свой нравственный закон, возвышенный идеал, то Репин торжество христианской морали усматривал прежде всего

в простых и ясных поступках людей, движимых чувством естественной справедливости, массовой солидарности.

Репина восхищали сильные, волевые натуры, люди действия, не признающие власти обстоятельств, не ждущие указаний, чтобы прийти на помощь невинно страдающим, вступить за честь и достоинство Родины. Живым примером героического служения человечеству ему представлялись деяния запорожского казачества, объединившего в своих рядах храбрый, непокорный люд, действовавший на ратном поле как единый слаженный коллектив. Вольному братству запорожцев, основавших, по словам художника, «рыцарский народный орден» для спасения «сестер и братьев» от иноземного ига

и для защиты южных рубежей российского государства, он посвятил картину «Запорожцы, сочиняющие письмо турецкому султану» (1880–1891). Сюжетом для нее послужил смех убежденной в своей правоте и непобедимости народной массы. Терпким национальным духом веет от вылепленных сочной кистью, словно ликующими мазками, образов участников казацкого схода, сочиняющих полное злой насмешливости письмо в ответ на грозную грамоту султана Магомета IV. Среди его составителей выделяются «литературно проработанные» исторические лица атаманов Серко и Тараса Бульбы. Вобрав в себя лучшие черты и свойства старого казачества, они олицетворяют богатырскую повадку, гордый, независимый нрав истинно народных героев. Благодаря

«Отказ
от исповеди»
1879–1885
Национальная
галерея, Прага

Портрет
П. А. Стренетовой
1882. ГТГ





Портрет
М.П. Мусоргского
1881. ГТГ

метафорическим качествам цвета и композиции мы не только осязаем зрением, но и слышим могучий раскатистый смех казачков, разносящий на далекие расстояния призыв к объединению, вселюбящей солидарности, во все времена родной истории выступавший основой славных дел и великих свершений. Их состояние трактовано в аспекте данной минуты как внезапная вспышка живого, заразительного веселья людей, привыкших жить просто и весело, повиноваться искренним страстям и порывам. На самопроизвольное, естественное развитие ситуации указывают на лету схваченные движения, динамичные позы, как бы случайные жесты запорожцев, подвижность цветовых масс и линейных контуров. Лишенная жесткой, неколебимой структурности, что никак не вязалось с духом и смыслом переданной сцены, картина является композиционным шедевром, не имеющим аналогов в прежней реалистической живописи. Чтобы привести к гармоничному единству весь мобильный комплекс изобразительных

и формальных элементов, потребовался новый тип композиции, способный донести одушевленную жизненность группировки, обеспечить гармонизацию целого по принципу свободного, динамического равновесия форм, наполненных трепетом живой жизни.

Творческие искания Репина в создании новых методов художественной интерпретации и организации жизненного материала диктовались его идейными устремлениями, умением находить композиционные ходы под непосредственным воздействием жизненного потока, с учетом конкретной сложности и разнохарактерности человеческой психики. Он использовал средства, позволявшие выразить текучую, изменчивую сущность человека, запечатлеть душевную жизнь в процессе становления, перехода к другим фазам и состояниям. Его живопись не знает идеальных героев, состоящих из одних добродетелей, лишенных недостатков и слабостей. Созданные им образы плоть от плоти грешной земли, определенной бытовой среды, конкретной социально-исторической почвы, чреватой разными проявлениями и тенденциями, столкновениями злых и добрых стремлений, высоких и низких начал. Но сколь бы многогранной и критичной ни была характеристика репинских персонажей, все же решительный перевес в ней сохраняется за положительным и здоровым, за типическими чертами, проясняющими коренные свойства народного характера, родовые черты национальной психологии.

Когда мысленно сравниваешь между собой героев репинских картин, портретов, то невольно вспоминаешь его слова: «В душе русского человека есть черта особого скрытого героизма. Это — внутрилежащая, глубокая страсть души, съедающая человека, его житейскую личность до самозабвения. Такого подвига никто не оценит: он лежит под спудом личности, он невидим. Но это — величайшая сила жизни, она двигает горами... Она сливается всецело со своей идеей, «не страшится умереть». Вот где ее величайшая сила: она не боится смерти».

Хорошо известна нелюбовь Репина к вымышленным, фантастическим героям, придуманным ситуациям, не заверенным в должной мере тем, что есть, или тем, что бывает на самом деле. Его художественное чувство требовало безусловных, верных картин действительной жизни, раскрывающих глубинный, истинный смысл событий и фактов, ничем не приукрашенную правду существования. Всё, что образует наглядно выраженную,

чувственно осязаемую плоть положительно-го идеала, он извлекал из сердца реальных жизненных явлений, находил в многомерной сущности современников.

Следуя по пути объективного познания жизни, Репин выработал целый арсенал приемов безыскусственно-реалистической трактовки собранного натурного материала, добивался от каждого компонента выразительной формы точного попадания в цель, действенного познавательного эффекта. Он не раз высказывался против мнимых, подменных форм реализма, считал явной профанацией мастерства, когда тот или иной автор натуралистически изображает фигуры и бессовестно лжет в общем строе картины, ловко использует светотень и фальшивит в цвете, культивирует «альбомную» красоту в обрисовке персонажей и дает предвзято-ложное толкование человеческим отношениям. Не только в исторической или жанровой картине, но и в портрете ошибки в рисунке, перспективе, освещении, по его мнению, ведут к непоправимым последствиям, обесценивают единственно стоящую красоту, красоту жизненной правды.

С особой ответственностью подходил художник к раскрытию подлинного «я» человека в своем портретном творчестве. Разумеется, для заработка ему приходилось брать заказы, портретировать частных лиц, в человеческом и общественном плане не всегда ему симпатичных. Но и в этих достаточно редких случаях он поступал как последовательный реалист, исходил в оценке личности из непосредственных, непредубежденных наблюдений и чувств. Когда же речь заходила о заказанных портретах для собрания П.М. Третьякова, задуманного как будущий центр эстетического воспитания народа, Репин оценивал выбор модели с точки зрения ее общественной ценности, морального авторитета в кругу передовой, демократической интеллигенции. Так, узнав о намерении Третьякова заказать для своей галереи портрет закоренелого ретрограда, реакционного публициста М.Н. Каткова, он пишет первому письмо, в котором настоятельно советует воздержаться от подобной затеи. В нем он напомнил адресату, что собранная им коллекция портретов русских деятелей представляет лучших сынов России, веривших в ее светлое будущее, побуждавших своим примером к поискам правды, разумного решения жгучих социальных вопросов. Какой же смысл, вопрошает Репин, ставить в один ряд с Толстым, Некрасовым, Достоевским, Шевченко, Тургеневым и другими портрет человека, «столь долго и с таким

неукоснительным постоянством и наглой откровенностью набрасывавшегося на всякую светлую мысль, клеймившего позором всякое свободное слово...». Третьяков прислушался к репинским словам, портрет Каткова не был заказан. Собственное понимание роли творческой интеллигенции в демократическом развитии молодого поколения России, свое отношение к труду художника Репин выразил в большой серии портретов деятелей отечественной культуры. Над их увековечиванием он работал методом реалистического проникновения в человеческую и общественную природу модели. Их одушевленность обусловлена личным психологическим погружением художника в душевный мир портретируемого человека, его удивительной способностью к перевоплощению в каждый штрих или деталь увиденного в натуре. Сокровенная жизнь чужого сознания ощущалась им как поток собственных переживаний и чувств, словно обретала именную душевную ауру. В слиянии своего и чужого, внешнего и внутреннего возник портрет П.А. Стрепетовой (1882). С поразительной достоверностью

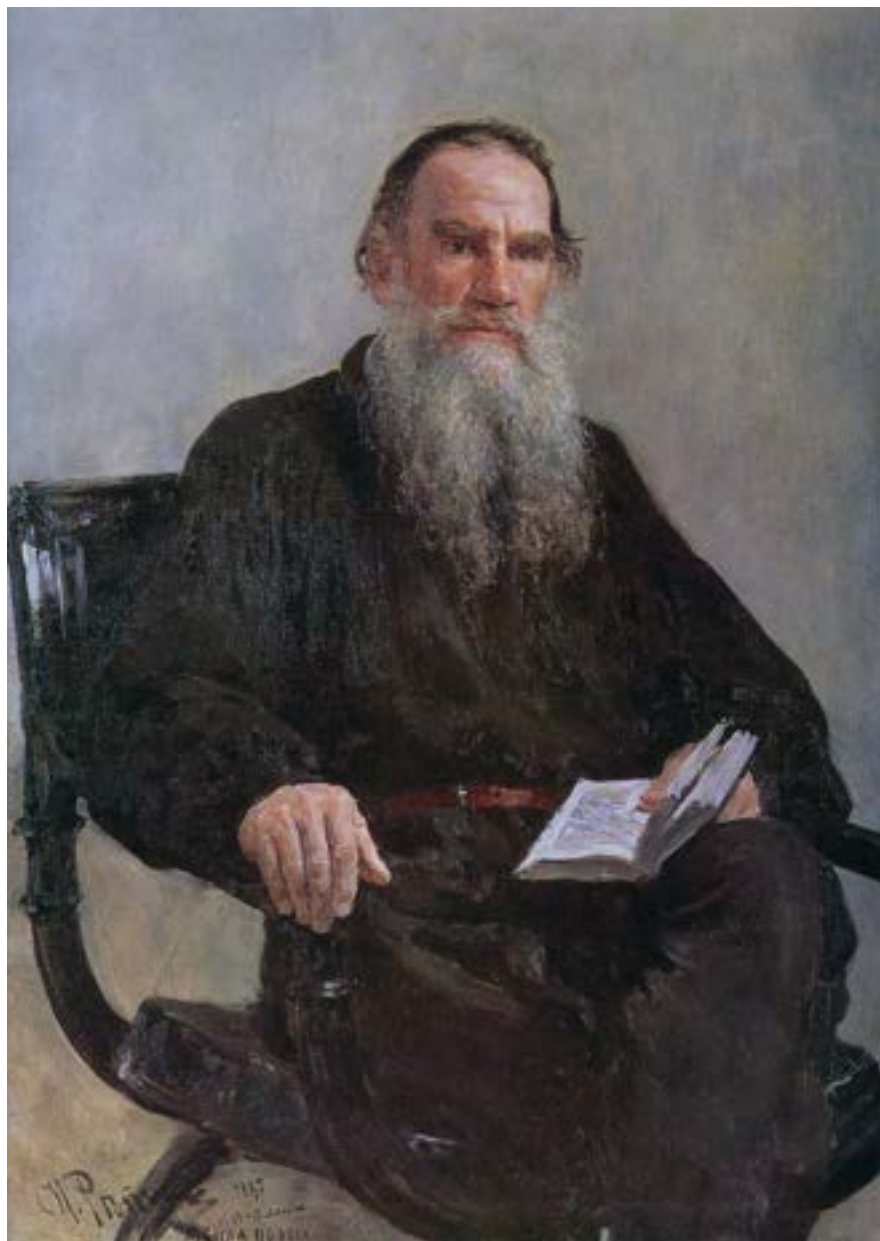
Автопортрет
1887. ГТГ



передана сама пульсация чувства, не сводимого к основной, всепоглощающей эмоции, сохраняющего в своем развитии множество градаций, тончайших оттенков, не видимых, а скорее внутренне слышимых отзвуков угасших переживаний и зарождающихся стремлений.

Вглядываясь в живописно претворенный облик Стрепетовой, мы словно присоединяемся к особому энергетическому полю, ощущаем характерную для этой индивидуальности эмоциональную настроенность и романтическую устремленность к некой идеальной цели. Пронизанная движением живописная пластика портрета являет сложный, развивающийся организм человеческой личности, потрясавшей современников своим трагическим дарованием и сценическим темпераментом, находившейся в непрерывном

Портрет
Л.Н. Толстого
1887. ГТГ



поиске. Материально-духовная архитектура образа не поддается разделению на отдельные элементы, главные и второстепенные части; все в ней спаяно, пронизано общим, сквозным процессом становления, отражает единую устремленность целого. Все усилия автора направлены на выявление подлинных чувств и качеств русской драматической актрисы, позволяющих общаться с ней как с живым человеком, время которого совпадает со временем зрителя. Отчасти этим объясняется отсутствие всякой преграды между действующими лицами репинских картин и портретов и отношением к ним современного наблюдателя. При взгляде на портрет возникает полная иллюзия, что Стрепетова наша современница, как и прежде увлекающая своей неуспокоенностью, стремлением к высшей правде.

Образная концепция другого репинского шедевра, портрета М.П. Мусоргского (1881), также предполагает непосредственную включенность зрителя в развитие воссозданной на холсте психологической темы. Репин изобразил композитора в больничном халате с устремленным на зрителя внимательным, чуть задумчивым взглядом, словно приглашающим к сопереживанию и обдумыванию сделанных им откровенных признаний. Характеризуя внешний и внутренний облик Мусоргского, живописец не скрыл следов постигшей его жизненной трагедии в результате неизлечимого недуга. Но отнюдь не эта печальная нота доминирует в состоянии гения русской музыкальной драмы. Его глаза излучают свет примирения и любви к жизни, одухотворенное лицо говорит о забвении всего мелкого, ложного, плохого, овеяно воспоминаниями о том существенном, важном, что составляет непреходящую ценность и величие судьбы гениальной натуры.

Созданная Репиным галерея портретов самых талантливых и независимо мыслящих людей эпохи включает выдающихся писателей, композиторов, ученых, художников, артистов. Каждый из них, оставаясь уникальной личностью, сделал значительный взнос в общенациональное развитие России, способствовал своей деятельностью расширению границ бытия, раскрепощению творческих сил народа. Именно таким подлинным двигателем культурного общественного прогресса был для Репина Лев Николаевич Толстой, которому художник посвятил целую серию великолепных живописных и графических работ. В ней писатель предстает в разных ипостасях, как мыслитель-провидец, учитель и наставник нации, великий

труженик и естественный человек, слитый с телом природы, энергией земли.

В 1887 году был создан портрет Л.Н. Толстого за чтением. Вернее, писатель изображен в момент обдумывания прочитанных страниц, в эмоционально-психологическом состоянии, чреватом откровением каких-то значительных тайн бытия. Выражение лица, спокойная поза сидящей в кресле модели, строгая цветовая гамма, без единой отвлекающей детали фон формируют образ глубоко задумавшегося человека. В левой руке раскрытая книга, играющая важную смысловую роль в структуре портрета. Логика произведения подсказывает, что, скорее всего, это Библия, во все времена дававшая пищу для серьезных раздумий над смыслом окружающей жизни. Ощущая напряженную, но при этом естественную, как дыхание, работу могучего интеллекта, зритель невольно втягивается в процесс осознания узловых проблем текущего существования, начинает испытывать острую потребность в знании истинного положения вещей, подлинных перспектив развития.

Побуждать современников своими произведениями к поискам суровой, неприкрашенной правды, к ответственному участию в культурном процессе была и есть главная обязанность художника-реалиста, не идущего на поводу, не способного к компромиссам в том, что касается существа дела, исторического будущего России. Репин до конца оставался великим русским реалистом, выразителем коренных национальных интересов, истинных стремлений и запросов русской жизни. В этом ему способствовали феноменальная одаренность, высочайшая эстетическая культура, тончайшая художественность вкуса. Крупнейший искусствовед Н.Н. Волков очень точно объяснил, почему репинская традиция прочно связана с генеральной линией развития живописи. «Живопись, — пишет исследователь, — полностью осознала свои средства и обособилась среди других методов цветного изображения на европейской почве у венецианцев XVI века. Ее путь обозначен такими великими явлениями, как Тициан (особенно поздний), Веласкес, Рембрандт (особенно поздний). Очевидно, живопись требовала огромного опыта, и ее свободный порыв проявлялся чаще всего к концу творческого пути. Репин как живописец по праву стоит в одном ряду с этими гигантами...»

Репинская традиция служит опорой мастерам, достигшим вершин художественного артистизма, для которых творчество — естественная форма общественного служения,

возможность сказать человеку наших дней, для чего и зачем он пришел в этот мир, в чем состоит его высшее человеческое предназначение. Представителям народной, подлинно демократической культуры другого не дано.



Автопортрет
1923. ГРМ

120-летие академической дачи им. И.Е. Репина Союза художников России

22 июля 2004 года свой 120-летний юбилей торжественно отметила Академическая дача им. И.Е. Репина Союза художников России. К празднику был издан обширный иллюстрированный буклет, текст которого был написан председателем СХР В.М. Сидоровым, приложившим много сил для развития и процветания этого замечательного уголка России, этого «края вдохновения». Материалы, широко освещавшие юбилейные торжества в Твери, Вышнем Волочке и на самой «Академичке», были опубликованы в газете «Художник России» и ряде местных средств массовой информации.



Участники юбилейных торжеств на Академической даче



Памятник И.Е. Репину на Академической даче. Скульптор О.К. Комов



Открытие мемориальной доски основателю Академической дачи В.А. Кокореву

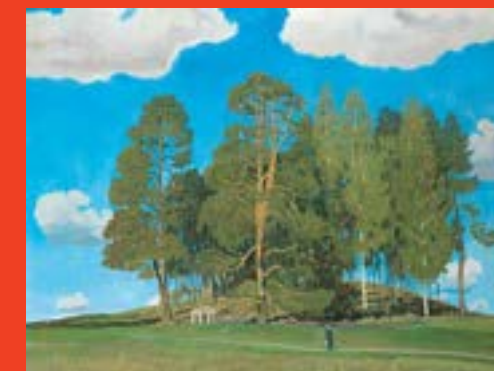
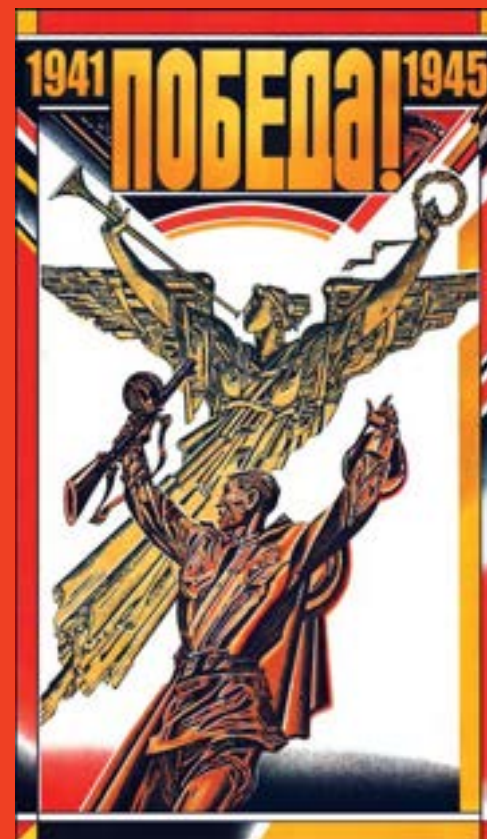


Художники России на праздновании юбилея Академической дачи



Торжественное празднование 120-летия Академической дачи

Международная художественная выставка, посвященная 60-летию Победы в Великой Отечественной войне



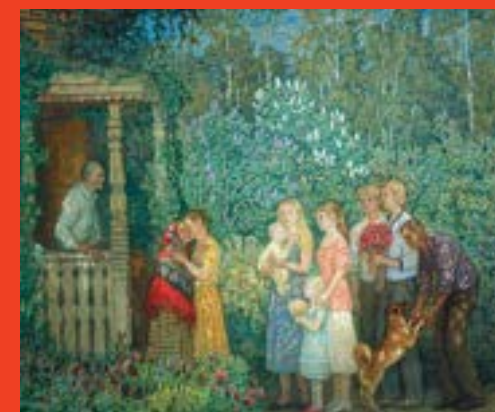
В.М. Сидоров
«Святая гора». 2002



В.В. Шербakov. «Свежий ветер»
2004–2005



А.Н. Суховецкий
«Колесница Аполлона». 2002



В.Н. Телин
«Матушкины именины». 2003



А.Б. Арсеньев
«Мой отец». Диптих. 2005



Б.А. Успенский
«Мы думали, люди, о нас». 1982



Ю.В. Жульев, В.В. Николаев
«Посвящение Великой Победе»
Декоративная композиция. 2005



Н.Н. Богданова
«Знамена. Вазы». 1985



А.Н. Ковальчук
«Пётр I»
Эскиз памятника для Астрахани
2004



Н.Л. Воронков
«Адмирал Нахимов»
1980



Н.И. Боровской
«Юность». 1991



В. Перов. Портрет художника Алексея Кондратьевича Саврасова. 1878



В.М. СИДОРОВ,
председатель
Союза
художников
России,
председатель
Международной
конфедерации
союзов
художников,
Народный
художник СССР,
действительный
член Российской
академии
художеств,
профессор МГАХИ
им. В.И. Сурикова

Грачи прилетели

Как-то в раннем детстве, когда бабушка, желая научить меня читать, достала из своего сундука старинную хрестоматию, на ее пожелтевших страницах рядом с картинами Венецианова я увидел картину Саврасова «Грачи прилетели». Нужно ли говорить о тогдашнем потрясении и от картин Венецианова, которые были «совсем как у нас», и от картины «Грачи прилетели», которая тоже была совсем наша, совсем как на нашей Волге в селе Новеньком, где возле церкви стояли такие же кривые березки. Я тогда не знал, что на картине А.К. Саврасова изображена Волга. Встреча с этими произведениями, видимо, и решила во многом мою судьбу. Что-то екнуло, позвало, поманило, увлекло, что-то словно пробудилось...

В первое свое посещение Третьяковки я не увидел «Грачей». Не знаю почему, но мы эту картину не нашли. Однако через несколько лет я не только увидел ее, но и держал в руках. Нас, учеников Московской средней художественной школы, попросили помочь вернувшейся из эвакуации Третьяковке разнести картины по залам – готовилось ее открытие. Это были радостные дни, незабываемые.

Мы держали в руках шедевры, разглядывали их со всех сторон. Мне всегда казалось, что «Грачи прилетели» – картина очень большая по размеру, ведь это Волга, необъятные дали. Всматриваясь в репродукцию, я видел реальную окрест церкви ширь, во весь размах – весенние просторы. Я в восторге был от бесконечных далей, от каждой березовой веточки, от каждого грача.

Каково же было мое удивление, когда мне сказали, что в руках у меня «Грачи». «Неужели это – «Грачи», – говорю я своему напарнику, неся картину, – она же маленькая. Это не она!» Когда картина была поставлена к указанному месту в зале, я ахнул – это была она. Все было как на любимой репродукции. До сих пор поражаюсь мастерству Саврасова – вместить столько настроений, чувств, запечатлеть жизнь земли, мира на маленьком холсте размером 50 на 70. Вот где совершенство и подлинный монументализм! Поэтому не удивительно, что, когда на лекции знаменитого искусствоведа А.А. Федорова-Давыдова в Московском университете «Грачей» показали через эпидиаскоп на большом экране, картина выдержала увеличение, и казалось, что мир в ней необъятен. Отвернувшись от лекторской кафедры, на которой лежали под лампочкой его записи, Федоров-Давыдов повернулся к картине и, стараясь, чтобы все его услышали, с волнением произнес: «А это, друзья, – «Грачи»! Это Россия, со всеми ее страданиями и надеждами. Это эпоха».

Картина была показана на первой выставке Товарищества передвижных выставок в 1871 году и сразу же была приобретена П.М. Третьяковым. Ее высоко оценил Крамской: «Пейзаж Саврасова «Грачи прилетели» есть лучший, и он действительно прекрасный, хотя тут же и Боголюбов, и барон Клодт, и Шишкин. Но все это деревья, вода и даже воздух, а душа есть только в «Грачах».

Александр Бенуа назвал картину «Грачи прилетели» «путеводной звездой» русского пейзажа, где проявился «священный дар внимать таинственным голосам в природе», «ником до Саврасова... не расслышанным». С ним Бенуа, как и Левитан, связывал дальнейшее развитие пейзажной живописи. Композитор Б.В. Асафьев считал «Грачей» манифестом, утверждающим новое понимание красоты в пейзаже. Называя русский пейзаж второй половины XIX века «психологическим», так как в нем проявилось отношение к природе как к живому организму, композитор имел в виду прежде всего картину Саврасова «Грачи прилетели». Левитан же писал: «Какой ее сюжет? Окраина захолустного городка, старая церковь, покосившийся забор, поле, тающий снег и на первом плане несколько березок, на которых уселись прилетевшие грачи, – и только. Какая простота! Но за этой простотой вы чувствуете мягкую хорошую душу художника, которому все это дорого, близко его сердцу». Сколько здесь России, понимания и любви к ней, сколько подлинной поэзии, сколько светлой красоты в передаче весеннего состояния природы! Саврасов глубоко чувствовал скрытые движения сложного, полного таинственной прелести переходного момента:

земля еще не освободилась от снежного покрова, но уже появились лужицы талой воды, в которых отражается небо с серыми облаками и чистыми голубыми просветами. Крыши сельских домиков, шатровой колокольни и церковки, что стоят на берегу по-весеннему взбухшей реки, темнеют за бугром, покрытым мягким осевшим снегом.

Влажный воздух наполнен нежным запахом оживающих на березках почек и веселым гомоном прилетевших грачей. Саврасов вложил в этот знакомый всем мотив столько чувства, столько искреннего восторга перед совершающимся таинством природы, столько любви к ней и к жизни, что сила его эмоционального и эстетического воздействия на зрителя не знала себе равных. Эта картина поражает глубиной и бесконечностью содержания. В ней словно слиты воедино все оттенки человеческих чувств, от почти детской радости перед обновлением природы до глубокой затаенной печали. Здесь и радостные ноты неизбывности жизненных сил, и почти

«Сухарева башня в Москве»
1872. ГИМ





«Проселок»
1873. ГТГ

трагические ноты судьбы. Впервые, быть может, в пейзажной живописи мы встречаемся в этой картине со сложным смысловым подтекстом. Когда думаешь о том, что сообщило этому небольшому по размеру произведению такую силу, то видишь глубинное откровение художника, которое воспринимается как исповедь перед природой, перед жизнью, перед Родиной. И эта прямота и честность — одна из главных заповедей художника, она была его сутью, его отношением к искусству. Глубокое философское содержание пейзажа делает его эпическим. За обычным, казалось бы, мотивом встает образ, до боли и слез всем близкий и дорогой. Эта картина несет утешение, радость и надежду, несет любовь к жизни, людям, земле и взывает к их защите. Сила обобщения здесь столь велика, что пейзаж стал образом русской природы, России, Родины.

В чем же секрет этого шедевра? Прежде всего — в силе любви ко всем этим понятиям. Саврасов был тонко чувствующим человеком, недаром

он все время призывал своих учеников чувствовать. «Главное, чувствуйте», — часто говорил он им. Возможно, эта особенность развилась в нем в результате общения с его преподавателем в Училище живописи, ваяния и зодчества Карлом Ивановичем Рабусом и его друзьями, декабристами Михаилом Орловым и Федором Глинкой, поэтом А.В. Кольцовым, воспитателем М.Ю. Лермонотовым С.Е. Раичем, знаменитым актером Провом Садовским, с людьми искусства, носителями высокой культуры.

Алексею Кондратьевичу Саврасову присуще было чувство преклонения перед природой, ее совершенством, противостоящее ощущению беспомощности и несовершенства человека, которое часто приводит к одиночеству и делает его несчастным. Кажется, чем выше духовность человека, тем чаще он бывает одинок. И сам Саврасов пережил весь трагизм бытия и был человеком одиноким, что еще больше привязывало его к природе и вызывало божественное преклонение перед ней. «Земля ведь рай, и жизнь — тайна, прекрасная тайна. Да, тайна. Прославляйте жизнь!» — призывал он своих учеников. Он учил их любить природу, ощущать ее жизнь, видеть в ней поэзию и красоту. Саврасов учил безграничной любви к природе: «Видеть надо красоту, писать, любить. ... Если нет любви к природе, то не надо быть художником». Он призывал чувствовать природу и быть непосредственными к ней, призывал любить то, что видит глаз, и писать только то, что любишь. Истинная красота и поэтичность не во внешних эффектах, а в душевном восприятии самой простой, постоянно окружающей человека природы, важно только любить ее и чувствовать. Все, что он умел, знал, чувствовал, что искал и утверждал в искусстве, всем этим он щедро делился со своими учениками. Саврасов постоянно работал с ними на природе, стараясь, чтобы они научились понимать ее, чувствовать. «Прекрасна природа, возвышайтесь чувством. Велико искусство! ... Ступайте писать, пишите этюды, изучайте», — говорил он. Ученики вспоминали, с каким волнением он словно вбегал в класс, восклицая: «Весна уже, лужи, воробы чиркают...» Один из его учеников, К. Коровин, так описывал своего учителя: «Этот величайший артист с умным добрым лицом производил впечатление отеческой искренности и доброты. Алексей Кондратьевич был огромного роста и богатырского сложения. Большое лицо его носило следы оспы... Карие глаза выражали беспредельную доброту и ум. Человек он был совершенно особой кротости... Он жил в каком-то другом мире и говорил застенчиво, робко».

Я хорошо представляю себе этого человека огромного роста, нескладного, стоящего на углу Столешникова и Петровки и глядящего,

как купаются в лужах воробы, как сбивают сосульки, как в марте сходит с крыш снег, как лопаются на деревьях почки. Природу он любил бесконечно, всегда знал, когда зацветут фиалки, зазеленеет дуб или прилетят грачи, и сообщал об этом своим ученикам, призывал их ехать в Сокольники писать этюды. Только в общении с природой, только следуя ей может родиться настоящий художник, считал он. Не слышатся ли здесь заветы Венецианова «...ничего не изображать иначе, чем в натуре является, и повиноваться ей одной», ибо «художник объемлет красоту и научается выражать страсти не органическим чувством зрения, но чувством высшим духовным, тем чувством, на которое природа так не щедра бывает»!

И, конечно, здесь нужно вспомнить А.С. Пушкина, который «...променял порочный двор цирцей на мирный шум дубрав, на тишину полей». Именно во времена Пушкина произошел поворот к отечественному и в литературе, и в живописи. По словам В.Г. Белинского, «Пушкину не надо было ездить в Италию за картинами прекрасной природы; прекрасная природа была у него под рукой здесь, на Руси, на ее плоских и однообразных степях; под ее вечно серым небом, в ее печальных деревнях». Если раньше художники искали красоту в Италии, с Пушкиным и Венециановым пришло понимание красоты России.

Новый этап в развитии русского пейзажа открывает А.К. Саврасов. Его можно считать родоначальником русского пейзажа. Если Венецианов и его школа представляли природу в созерцательном плане, то природа в картинах Саврасова пронизана активным действенным началом. «Саврасов создал русский пейзаж. ...С Саврасова появилась лирика в живописи пейзажа и безграничная любовь к своей родной земле», — писал Левитан. Он вошел в историю как продолжатель реалистических традиций мирового искусства, обогатив пейзаж глубоким психологизмом и социальным содержанием, сделав значительным явлением в мировом искусстве русский пейзаж.

Уже в 1850-е годы критика выделяет Саврасова как художника нового направления, обратившегося к правде жизни и наделенного редким лирическим чувством восприятия природы, умеющего увидеть красоту «прозаической повседневности». Вслед за Венециановым и Сорокой Саврасов стремится к гармонии, чистоте мироощущения и тишине. Современная художнику критика хвалила его за то, что он сумел «так поэтично перенести на полотно знакомый каждому из нас клочок природы...».

В пейзажах Саврасова, написанных на пленэре, преобладает самостоятельное образное осмысление природы, желание создать правдивый портрет русской природы, одухотворенный внутренней содержательностью. Обращение к простым мотивам становится принципом его творчества. В простых, внешне непримечательных мотивах природы («Дворик», «Проселок») художник открывает неповторимое своеобразие. Ведущий критик тех лет В. Стасов приветствовал обращение «к ежедневной, непритворной и неприбранной действительности». Саврасов готов возражать против всякой картинности, красоты. Здесь мы встречаемся с понятием душевного состояния, выраженного изобразительным языком.

Левитан отмечал, что Саврасов избирал «не исключительно красивые места сюжетом для своих картин, а, наоборот, стремился отыскать и в самом простом и обыкновенном те интимные, глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу». Саврасов обращается к обыкновенным сельским пейзажам, в которых ощущаются вечная сила и могущество земли и неразрывность жизни природы с жизнью человека, достигая удивительной достоверности изображенного.

Традиции искусства Саврасова жили и дальше в русском искусстве, ибо то, что он внес



«Дворик. Зима»
1870-е гг. ГТГ

в пейзажную живопись — изучение природы, любовь к простым русским мотивам, ярко национальный голос, поэзия, лирика, — это все то, без чего не может жить искусство пейзажа.

Саврасовская мастерская заложила основы дальнейшего развития пейзажной живописи. А. Бенуа доводил саврасовскую линию в пейзаже до Жуковского и Юона. Мы же можем продолжить ее до наших дней. Из мастерской Саврасова вышли прекрасные русские художники, такие как Исаак Левитан, Константин и Сергей Коровины, Святославский. Так в училище зародилась московская школа реалистического национального пейзажа. «Саврасов создал русский пейзаж, и эта несомненная заслуга никогда не будет забыта...» Традиции Саврасова через его учеников Коровина и Левитана были усвоены Бялыницким-Бирулей, Жуковским, Бакшеевым; пройдя многие испытания, они дошли до нас и являются живой вдохновляющей силой. Саврасов живет и поныне в творчестве российских пейзажистов-лириков, порою бессознательно, как то прошлое, без которого нельзя существовать, живет и в чувстве любви к Родине, ее земле, и в ощущении биения сердца русской природы.

«Грачи» Саврасова стали своеобразным символом России, Родины. В душе своей мы носим этот образ. Репродукцию «Грачей» можно встретить в любом доме. Во время войны миллионными тиражами издавались открытки, изображавшие эту картину. Для нас, начинающих художников, «Грачи» были шедевром

«К концу лета
на Волге»
1873. ГТГ



из шедевров мирового искусства. Кого из пейзажистов можно поставить рядом по силе духа, охвату мысли, емкости образа и мастерству? Поэтому не удивительно, что нам, студентам Института имени Репина, Юрию Звездкину и Николаю Андронову, отправляющимся на практику по Волге, хотелось побывать на том месте, где создавался этот пейзаж, проникнуться духом Саврасова. И мы, отправляясь по Волге, которая столько дала русскому искусству, в первую очередь хотели побывать на месте, где создавался этот пейзаж.

И мы разыскали маленькое приволжское село Молвитино. Невеселое это было посещение, время сделало свое. Мы увидели сегодняшнюю Россию, побывали в Ярославле перед домом, в котором останавливался Саврасов, когда работал над «Грачами», и эта поездка еще более, может быть, укрепила в нас любовь к России. Помню, уже позже, готовясь к юбилею Саврасова, я ездил в Ярославль посмотреть на этот дом. Общество охраны памятников готовило решение о музеефикации этого дома, но не успело — тогдашние руководители города дом снесли. Кому-то помешал, показался лишним, а это ведь потихоньку сглаживает память. Нет дома, и вспоминать нечего, и память наша постепенно истощается. Тогда, в день 150-летия Саврасова, состоялось торжественное заседание в Малом театре, Третьяковская галерея организовала выставку, был снят научно-популярный фильм о Саврасове, установлена по инициативе Союза художников мемориальная доска на Училище живописи, ваяния и зодчества. Не успели только перевести ее в бронзу, так и осталась она в гипсе. Было намерение установить бюст Саврасова в одном из скверов на Таганке, где стоял когда-то дом Саврасова. Можно было бы восстановить, наверное, и церковку перед училищем.

Имя Саврасова по достоинству занимает почетное место среди корифеев мирового и отечественного искусства, его произведения стали национальным достоянием. Они воспитывают в нем высокие патриотические чувства. Нам близки и дороги тот поэтический взлет, та душевная открытость и доброта, которыми пронизаны картины родной природы художника, патриота и гражданина Алексея Кондратьевича Саврасова, нам дороги его заветы служить искусством своему.



Русский человек на своей земле

Выставка произведений
Валентина Михайловича Сидорова
в Липецке



«На теплой земле». 1962

Липецкая область расположена в Центральной России на землях Черноземья. Областной центр недавно отметил свое 50-летие. За три последних года здесь было воплощено несколько больших проектов в области культуры.

Так, в 2003 г. по решению Секретариата Союза художников России был передан в ведение Управления культуры и искусства Администрации Липецкой области выставочный зал. После проведенного здесь капитального ремонта он был открыт вернисажем IX Региональной выставки «Художники Центральные области России». По итогам выставки областным управлением культуры и Секретариатом СХР была составлена долгосрочная программа выставочной деятельности, получившая название «Встречи на Липецкой земле».

С большим нетерпением ждали здесь выставку «На теплой земле» В.М. Сидорова — одну из важнейших в этой программе. Ее открытию, как всегда, предшествовала большая подготовительная работа, завершившаяся вернисажем 18 декабря 2004 г. Искренней и большой любовью к Родине пронизаны все представленные на выставке 52 полотна выдающегося мастера, объединенные в мощный полифонический живописный цикл, в основу которого положена одна из первых работ художника, созданная еще в 1962 г. Ее название «На теплой земле» и стало заглавием выставки.

В своем творчестве В.М. Сидоров отдает предпочтение пейзажной живописи. Создавая жанровые картины, он все так же

настойчиво акцентирует внимание на изображении природы. Общеизвестно, что в живописи, как и в любом другом творчестве, трудно найти свой язык, свой почерк. И едва ли не самое трудное — добиться этого в пейзаже. Произведения В.М. Сидорова всегда узнаваемы, в них преобладает стремление выразить основу жизни и мироздания. Природа и человек у него не затеряны в массе этюдов, а находят емкое выражение в станковой сюжетной картине, к созданию которой художник стремился всю свою жизнь. В его работах нет ничего лишнего, хотя порой их сюжеты очень лаконичны. В них всегда присутствуют внутренняя духовная сила, красота и правда жизни. Холсты поражают подлинностью наблюдения, вызывают восторг и восхищение, они возвышенны и поэтичны. Это песнь о небе, о земле, о человеке, о достоинстве, о любви к Отчизне. Художник прекрасно передает настроение и состояние природы в любое время года, пишет поля, перелески, деревни — неброскую красоту «тихой Родины» — чистым языком высокого искусства.

Настоящая выставка впервые была показана два года назад в Белоруссии (в Минске и Могилеве), затем последовали Киев, Ереван, Бишкек, Ташкент, Бухара, Самарканд. Свое путешествие по России выставка начала именно с Липецкой земли, которая поистине стала теплой и благодатной для осуществления многих проектов Союза художников России.

— Для меня ваш город далеко не рядовой. В последнее время мне часто приходилось бывать здесь, — признался В.М. Сидоров в одном из своих интервью. — Я вижу, как серьезно относятся областные власти к проблемам культуры и искусства, какие весьма серьезные действия предпринимаются. Великое вдохновляет и делает нас немного возвышеннее и чище в помыслах. С большой радостью я приехал в ваш город, для того чтобы представить свое творчество.

На вернисаж в Липецк прибыли художники из ряда областей России. Искренние поздравления и пожелания дальнейших творческих успехов звучали в словах всех выступавших. В зале царил добрая душевная атмосфера, и музыка в исполнении камерного трио, гармонируя со светлой мажорной гаммой живописных произведений, аккомпанировала ей.

В один из последних дней работы выставки глава Администрации Липецкой области О.П. Королев встретился с В.М. Сидоровым. В ходе их беседы состоялся серьезный и душевный разговор о дальнейших планах сотрудничества, в том числе о создании в Липецке музея современного искусства Центрального региона России.



Встреча В.М. Сидорова
с главой Администрации Липецкой области
О.П. Королевым

Неподдельный интерес проявил В.М. Сидоров к сохранению и реставрации православных храмов Липецкой земли. Для посещения были выбраны Задонский район и Елец — заповедные исторические места, которые произвели на художника неизгладимое впечатление.

Подошла к концу работа этой замечательной выставки. Книга ее отзывов испещрена словами благодарности художнику-патриоту. «Спасибо за выставку. Искренность Ваших работ, радостный солнечный мир, раскрываемый Вами в них, так дороги нам, зрителям».

Г.С. Болоцких, ответственный
секретарь Липецкого отделения
ВТОО «СХР», директор областного
выставочного зала





«Под мирным небом». 1982. ГТТ

Правда бытия

В.П. СЫСОВЕВ

Всегда ценились художники, умевшие выразить правду бытия, донести до зрителя глубинную суть событий и фактов, подсказать путь к более совершенным формам существования. Встречи с их произведениями ожидаешь с особым нетерпением, заранее зная, что в них будут поставлены серьезные вопросы, подняты важные темы человеческой жизни. К создателям таких социально значимых ценностей принадлежит выдающийся деятель русской культуры, природный живописец Виктор Иванович Иванов.

Недавно мастер отметил свое восьмидесятилетие, присутствовал на открытии в Рязани картинной галереи, где отныне хранится и показывается великолепное собрание его живописных и графических работ, переданных в дар городу. Те, кто предвкушал увидеть на ее стенах нечто прекрасное и необычное, не обманулись в своих ожиданиях, получили истинное удовольствие от царящей на двух этажах старинного особняка атмосферы живой искренности, высокой правды и красоты. Знакомство с экспозицией сообщало чувствам особую свежесть и остроту, рождало уверенность в том, что на Рязанской земле возник новый оазис национальной культуры и подлинных духовных ценностей.

Выбор места для создания музея имел веские основания. В часе езды от Рязани расположено

село Исады, в котором живет и работает сам В.И. Иванов. Рядом находится умирающая деревня Рясы, где когда-то стоял дом его мамы и бабушки. Школьником он приезжал сюда на летние каникулы, здесь делал первые робкие шаги в рисовании с натуры. И хотя по рождению он москвич, в этих краях он обретет малую родину, ту национально-этическую почву, без которой самая изощренная техника лишается стержня, превращается в угодливое ремесленничество. Начальный период творчества, прошедший под знаком создания ряда заказных картин, породил в нем разочарованность, ощущение творческого тупика. На собственном опыте он убедился, что при самом честном отношении к отвлеченной теме ее чужое для сердца содержание не создает условий для творческого роста и обретения

независимого мастерства. Однако полученная в юности здоровая жизненная закваска, врожденное художественное чутье позволили ему побороть внешние соблазны культуры, твердо встать на единственно верный для него путь объективного познания живой действительности. Оказавшись на распутье, Иванов в 1958 году принимает важное для себя решение покинуть столицу уехать на родину своей матери, под Рязань. Навсегда связав свою судьбу с древней Рязанской землей и крестьянским бытом, он подобно легендарному Антею станет сильнее, увереннее, познает радость «художнического освобождения», найдет свежие идеи, неожиданные, но при этом единственно возможные формы выражения.

Погружаясь в изучение первобытной природы, вглядываясь в лица крестьян, живущих простой ясной жизнью, неистово работая с натуры, художник забывал обо всем на свете. На первых порах он решил не задаваться вопросами «зачем», «для чего» и лишь с беззаветной честностью старался разобраться в структурном многообразии окружающего мира, как бы внутри себя услышать музыку живой жизни, почувствовать ее такт и вкус. Композиционные замыслы стали появляться позже, когда со всей очевидностью проявилась характерная суть увиденного и найденного в реальной среде, в индивидуальном облике односельчан. Среди дивной природы рядом с крестьянским домом громче звучал голос подлинного бытия. С глаз словно спала пелена, затемнявшая Высшую Правду о Человеке и его предназначении.

Принцип гармонической целесообразности, четко выраженного композиционного целого ляжет в основу самых радостных и самых печальных произведений художника, сообщит всему его творчеству красоту просветленной человечности, ясную, содержательную выразительность. Сколь бы трагичными ни казались сюжеты его отдельных работ, они своей организацией, живой красочной плотью выражают идею целостного, гармоничного существования, не отягощенного эгоизмом, стяжательством, враждой и рознью социальных разобщенных людей.

Поводы, по которым его герои собираются вместе, неотделимы от их трудовой практики, житейского уклада и на первый взгляд кажутся незначительными и простыми. Но в картинах Иванова они становятся завязкой внутреннего действия, служат ключом к осознанию общих закономерностей и вечных начал бытия. Что может быть обыкновенней сцены крестьянской трапезы под открытым небом – той, что, к примеру, изображена на картине «Полдник» (1963–1966).

Простую, обыденную ситуацию художник претворил в образ, открывающий подлинную сущность людей, не привыкших рассуждать о смысле и ценности своего существования, честно выполняющих необходимую работу, естественно проявляющих заботу о ближнем, убежденных в силе добра и любви. Для создания целостной группировки и слитного действия автор использовал форму круга, разомкнутого там, где находится главная героиня – мать, единственная из всех взрослых персонажей повернутая лицом к зрителю. Сюда, к смысловому центру композиции, устремлены все фигуры лежащих и сидящих на земле крестьян, здесь, в узловом пункте, сосредоточена душевная энергия, преобразующая скромный бытовой эпизод в событие непреходящего, всеобщего значения, изо дня в день сопутствующее разумно устроенной жизни героев.

В трактовке сюжета Иванов последовательно следует принципу экономии внимания, отбора главного, закономерного, открывающего сокровенный смысл единичного мгновения, универсальное зерно отдельного факта. Художник знает – чтобы засияла внутренняя красота природной формы, ее надо очистить

«Похороны в Исадах»
1962–1983
Картинная галерея
«Виктор Иванов и земля Рязанская»
Рязань





Из серии
«Русские
женщины»
«В годы войны»
1967. ГТГ

от всего мелкого, сомнительного, не отвечающего художественной идее, поэтическому началу, найденным в живой, настоящей действительности. Для концентрации и обобщения жизненных наблюдений художник использует средства монументальной выразительности, синтез важного, необходимого, выражающего неперенные, положительные элементы реальной Истины. Монументальная природа ивановского стиля сказывается во всем: в организации пространства и лепке формы, в собранности колорита и силуэтом обобщении фигур, ясно различимых с больших расстояний. Реалистическая отвлеченность, мудрый лаконизм его образной речи созвучны поэтике и языку древнерусской живописи, родовой сущности народного искусства. Отголоски древних традиций слышатся в лирико-эпическом строе картины «Рязанские луга» (1962–1967). В ней отражено мгновение, когда взаправду торжествует поэзия простых человеческих отношений, раскрываются основополагающие связи человека с землей, структурой всего мироздания. В образном состоянии изображенного сюжета есть что-то былинно-песенное, глубоко родственное народному преданию. Пейзажная среда, аккомпанирующая сосредоточенной гармонии ритмичных движений женских фигур, навеяна конкретной местностью, знакомой художнику с детства. Здесь, на низком берегу Оки, кончалась обжитая часть колхозных угодий и начиналось заповедное царство лугов, лесов, вольной нетронутой шири.

Весь вплотную придвинутый к зрителю ближний план полотна отдан фигурам крестьянок, занятых нехитрым делом – ворошением скошенной травы. Впрочем, художника занимает не столько практический смысл ситуации, он даже сена как такового не изображает, оставляя за воображением зрителя право на реконструкцию опущенных подробностей

согласно внутренней логике жизненного процесса. Для него важно прояснить художественную ценность темы, увязать конкретный мотив труда с пафосом самостоятельности всего народа.

Размещенная на авансцене группа женщин словно исполняет коллективный танец прекрасных людей, живущих в дружбе и радости, ставших такими в результате широкого и свободного развития. Художник не приступал к картине до той минуты, «пока не увидел всю композицию в натуре». По словам Иванова, художественную идею счастья и соответствующую ей живописную форму ему подарила сенокосная пора. Мысль показать труд как песню и ритмический танец родилась у него «в лугах, среди бесконечных трав и цветов, среди озер и кустарников, среди баб и мужиков, для которых покосы – самые долгожданные и радостные сельские работы, где царят ловкость, сила, смех, шутки и, конечно, любовь». Компонуя и без того тщательно отобранный натурный материал, он продолжает очищать изображение от всего, что не способствует выявлению тематического смысла, уводит от главного, отягощает изобразительный эффект лишними подробностями.

Даже в тех случаях, когда Иванов создает автобиографические вещи, общественное в их содержании не уходит на второй план, а личное выступает в неразрывном единстве с общими, широкими понятиями эпохи. И все же намного чаще предметом изображения ему служит эмоциональный опыт современников, факт совместного бытия людей, связанных общими интересами, узами искренней дружбы, бескорыстного товарищества. Он любит изображать моменты душевного единения, когда закончившие дневные дела в дальних угодьях крестьяне собираются за общим столом на лоне природы.

Во время ежедневных походов за натурным материалом он сам становился свидетелем, а то и участником застолий, венчавших полевые работы, возведение колхозного или личного дома, который также строился всем миром. На таких посиделках царила атмосфера светлого праздника, собравшиеся ощущали себя содружеством нравственно равных индивидуумов, объединенных жадой созидания, настоящего дела. Красота живой человеческой общности вдохновила Иванова на создание картины «Под мирным небом» (1982). Материал к ней был собран в 1966 году, когда жизнь на селе била ключом, села Исады и Красный Яр были полны молодежи, местный колхоз богател и отстраивался. Начатое художник заканчивал как образ-воспоминание.

Иванов запечатлевает высокий момент крестьянского бытия, определяющий сущность жизни и деятельности народа, непреходящую основу его исторического возвышения. Слова мастера: «Жизнь вообще, а на селе тем более, без чувства общности, коллектива, артельности немыслима. Отсутствие этого чувства – губительный признак. На миру, со всеми вместе, становишься сильнее, увереннее и бесстрашнее». Эта житейская мудрость и стала лейтмотивом картины, образным нервом поэмы о счастье цельных, гармоничных людей, живущих на своей земле, под родным небом.

Разумеется, нельзя полностью отождествлять созданные художником образы с их реальными прототипами. Между ними существует определенная эстетическая дистанция, обусловленная авторскими представлениями о высоком и низком, сущем и должном, устойчивом и переменном. Художник отказался от передачи человеческой психологии как текучего, незаконченного процесса с множеством ответвлений, перемежающихся оттенков, градаций, промежуточных фаз. Его в большей

степени интересуют коренные свойства характера, те качества, которые личность сохраняет при любых ситуациях и переменах участи. Такой подход к трактовке самочувствия действующих лиц Иванов реализует в своей этапной картине «Семья. 1945 год» (1958–1964).

В скромной, чисто убранной комнате деревенского дома ужинает семья фронтовика – вернувшийся с войны отец, мать и пятеро их детей. Простой мотив ежедневного быта автор наполнил широким историческим дыханием, возвел в ранг емкого обобщения. Сопреженная с реальной датой, годом окончания войны, домашняя сцена поднята на уровень образного символа целой эпохи. К серьезному размышлению над смыслом существования вызывает сама атмосфера нехитрой трапезы, сосредоточенные в телесном и внутреннем облике фигур органическая жизненная сила и просветленная человечность.

От образов многое испытавших родителей тянутся незримые нити к судьбам тысяч мужчин и женщин, проявивших в годы войны

«На Оке»
1972. ГРМ



массовый героизм и самопожертвование, познавших истинную меру любви и ненависти, милосердия и жестокости. Война стала для советских людей моментом Истины, проявителем их общественной воспитанности, гражданской ответственности, внутренней убежденности в собственной правоте и непобедимости. Она со всей очевидностью обнажила их естественно справедливое отношение к основополагающим ценностям и понятиям человеческой жизни, ничем не замутненное понимание Добра и Зла, героизма и трусости, благородства и подлости. Неизгладимая атмосфера тех грозных лет и сегодня кажется Иванову живой данностью, фактором, продолжающим оказывать сильнейшее влияние на его творчество, восприятие мира, представление о подлинном назначении национальной культуры.

Своего практического опыта войны у художника не было. Московская средняя художественная школа, в которой он учился, была эвакуирована на территорию Башкирии, в русское село Воскресенское. После возвращения из эвакуации Иванов, как и многие его сверстники, поступает в Московский художественный

институт, где еще долго чувствовалось дыхание народной войны, того низового патриотического подъема, который и стал важнейшим источником великой победы. Художник бережно сохраняет в памяти воспоминание о том суровом времени, считая испытанные тогда вместе со всеми высокие чувства и стремления первоосновой своего внутреннего развития, профессионального становления. Об этом он скажет: «Мне был доступен всеобъемлющий дух военного времени, который пронизывал жизнь каждого человека. Чувство Войны охватывает всё. Это и трагедия, и ужас, и любовь, и совесть, и высочайшее мужество. В нем мерило Правды и Красоты, критерий должного, необходимого. Пишу ли я пейзаж, полюбившейся мне облик природы – чувство Войны непременно живет в этот момент. Шестидесят лет оно ни на минуту не покидает мое существо и, конечно, творчество. Зритель моих картин, возможно, и не догадывается о нем, но оно есть. Не будь этого чувства, все работы были бы иными.

Война еще продолжалась, я поехал в село Дебры к тете, потерявшей на войне почти всех родных и близких. Радости было мало,

«Рязанские луга»
1962–1967. ГТГ



но жизнь постепенно брала свое. Позже, обосновавшись на Рязанской земле, долго искал мотив, точно выражающий настроение первых мирных дней. Однажды в селе Красный Яр увидел сцену: Семья за столом, Отец, Мать, крепко сложенные дочери, сын, целый мир. Вновь все вместе – это и есть конец войне. Это и есть Победа».

Отблеск грозной, словно вырубленной из гранита военной эпохи лежит на стиле произведений Иванова. Само время побуждало художника акцентировать внимание на определенных качествах природы, брать типаж, отвечавший масштабу великих испытаний, ратному и нравственному подвигу победившего народа. Причем такие качества русского человека, как стойкость, выносливость, строгость к себе, справедливое отношение к добру и злу, кажутся ему восходящими из глубины веков, сформированными всей тысячелетней историей России. В облике людей, несущем на себе печать определенной общественной среды, он замечает черты, уходящие в славянскую древность, знакомые по русским иконам, фрескам, летописным повестям и былинам.

Он нередко встречал среди деревенских долгожителей стариков, наделенных особым даром восстанавливать связь времен, носителей духовной силы, телесной и нравственной красоты своего народа.

Художник посвящает целую сюиту графических и живописных работ сельским женщинам, простым колхозницам, находит монументальные пластические формулы, в которых ранее неизвестные особенности новой, современной молодежи слиты с традиционным народно-пластическим строем фигур, извечной красотой русской женщины с берегов Оки.

Простых, скромных крестьян, обыкновенных стариков, ветеранов войны и труда он изображает так, как Веласкес писал королей, не стараясь им польстить угодливой кистью. Он не смягчает и не приукрашивает их недостатки, не пытается преуменьшить реальные трудности их существования. И тем не менее от их облика веет подлинным величием, неподдельным благородством. Можно говорить о том, что он изображает своих героев в состоянии внутреннего равновесия между

«Семья. 1945 год»
1958–1964. ГРМ



«Переславль-Залесский»
1969
Собственность
художника

чувством и разумом, между частным, подчас трагическим жизненным опытом и мудрым забвением личных обид, неизбежных ошибок и разочарований.

Именно такими цельными натурами предстают перед нами люди старшего, уходящего поколения в портретах «Ветеран Гражданской войны Михаил Александрович Угдичков» (1977), «Николай Арсеньевич Баринков» (1977–1978), «Федор Дмитриевич Мигачев» (1977), «Егор Тихонович Афонин» (1981), «Алексей Иванович Рыжухин» (1983), «Мария Ивановна Фокина» (1996). Сложившийся из множества наблюдений идеал человека-труженика, хранителя и защитника родной земли служил художнику ориентиром в поисках нужной модели. В свою очередь, объективные свойства натуры корректировали идеальные соображения, подсказывали наилучший

способ моделировки формы, соотношение светов и теней, направление и протяженность глазка, меру гармонии и диссонанса, отвлеченности и конкретности. Общей своеобразной чертой всех перечисленных работ является световая погашенность колорита, их суровая тональность при абсолютной верности отношений между отдельными формами и планами, как правило, сохраняющими четкую конфигурацию и ясную предметную выраженность. И хотя врожденная предрасположенность побуждает Иванова вязать краски при пониженной общей освещенности, он компенсирует этот «недостаток» слаженностью, строгой построенностью цветовых масс, к тому же наделенных большой обобщающей силой. Реальные черты конкретной модели от перевоплощения в живописный материал становятся крупнее, значительнее, как бы набирают нравственную высоту.

Характеризуя личность портретируемого, художник по возможности избегает случайных, изменчивых признаков натуры, фиксирует основное внимание на несомненных достоинствах человека, вызывающих ассоциации с драматичной судьбой страны. Иванов с горечью замечает, как все больше редет круг моделей с дорогими ему чертами и душевными качествами, а вся созданная галерея образов на глазах превращается в легенду. В его позднем творчестве постоянно возникает тема похорон, прощания с хорошими людьми, часто бывшими фронтовиками или их вдовами. Свое отношение к исчезающему поколению участников Великой Отечественной войны он выразит в картине «Вечная память на войне погибшим, без вести пропавшим, всем родным и близким...» (1971). Вначале художник лишь предчувствовал творческую идею, ожидая встречи с жизненным материалом, способным внести окончательную ясность в процесс созревания замысла. Однажды, присутствуя на похоронах знакомого односельчанина, он вдруг ясно увидел в происходившей на его глазах сцене прощания зерно будущей композиции. Людская толпа,

заполнявшая чистую половину крестьянской избы, под влиянием ритуала самопроизвольно организовалась в стройную, одушевленную общим настроением группу. В ней ясно улавливался психологический рисунок художественного решения, о котором художник прежде смутно догадывался и который теперь предстал как живая конкретность. Выразительный ритм горящих свечей в руках собравшихся на панихиду крестьян в единстве с волной белых платков рождал удивительно красивый изобразительный эффект, звучанием напоминавший торжественное песнопение. В работе над картиной Иванов, с одной стороны, опирался на способ барельефного построения группировки, а с другой – на принцип хоровой картины, типология которой сложилась в эпоху расцвета передвижнического реализма. Одно из требований, обусловленных спецификой последней, напрямую касается методов трактовки человеческой психологии. Согласно ему переживания действующих лиц должны гармонизировать друг с другом и быть согласованными по степени своей интенсивности и эмоциональной направленности.

«Похороны.
Вечная память
на войне
погибшим,
без вести
пропавшим,
всем родным
и близким...»
1971. ГТГ





«Возвращение
службов». 1999
Картинная
галерея
«Виктор Иванов
и земля Рязанская»
Рязань

В 1970 году художник встретил и зарисовал местную жительницу Прасковью Филипповну. Ее удивительное лицо, полное непреклонной воли, чем-то напоминало боярыню Морозову. Хотя во взоре пожилой крестьянки читалась иная жизненная судьба, совсем другая историческая реальность, она была из той же породы русских людей, не знающих страха за свое благополучие, способных многое превозмочь и вытерпеть. Вначале этот образ предназначался для картины «Вечная память на войне погибшим...», но он своим независимым, волевым строем разрушал авторский замысел, строившийся на хоровом начале, выражении общего, слитного чувства односельчан, пришедших проститься со своим земляком.

В самой жизни Иванов находит поводы выразить свое осмысление важнейших проблем бытия, передать живущее в нем чувство Войны и Мира, Долга и Гражданской Ответственности за всякое творческое начинание. Вопросы оправдания профессиональной деятельности

художника его волнуют не меньше, чем тайна Рождения или загадка Смерти. В этом смысле интересна концепция группового портрета «В кафе «Греко» (1974), героями которого стали пятеро советских художников: Г.М. Коржев, П.П. Оссовский, Е.М. Зверьков, Д.Д. Жилинский и сам автор – В.И. Иванов. В картине запечатлен реальный факт посещения знаменитого римского кафе московскими живописцами во время их совместного путешествия по Италии весной 1973 года.

Ее создатель не был бы Ивановым, если бы не претворил частный эпизод туристического бытия в источник широких идей, масштабных представлений, не обнаружил бы в характерах сотоварищей черты не переводящейся на Руси творческой личности, независимой, самостоятельной мыслящей, нетерпимой ко всякой нравственной фальши. Даже не зная их произведений, зритель получает ясное представление об их эстетических вкусах и жизненных привязанностях, сразу угадывает

во внешности портретируемых сформированный временем народный склад дельного, бывалого человека, имеющего свой взгляд на действительное положение вещей. Душевное состояние погруженных в длительное раздумье художников навеяно прикосновением к великому и требовательному прошлому. Для сидящих за столом, по словам Иванова, «наступили минуты внутреннего ответа каждого перед самим собой и всех вместе перед историей». В давние времена здесь собирались, спорили о путях развития культуры художественные гении Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, А.А. Иванов. Пропитанная историческими воспоминаниями атмосфера кафе помогла художнику точно почувствовать неповторимый характер и духовный объем каждой из пяти индивидуальностей, увидеть то, что их, несомненно, сближает, что определяет их личный взгляд на искусство и художническое призвание.

Напряженный цветовой тонус полотна, его энергичное светотеневое построение сообщают изображенной сцене сурово-торжественный вид и драматическое звучание. В окружающей фигуры предметной среде со старинной мебелью и висящими на стенах картинами словно происходит активная тектоническая деятельность, разгорается борьба противоположных сил, не затихает спор объемов и плоскостей, прямых и наклонных линий, выступающих и отступающих масс. Указанные контрасты и противопоставления как бы возведены в степень, увязаны с монументальными пропорциями фигур и предметов, вносят дополнительную выразительность в эмоциональную атмосферу полотна. Присущая переживаниям и раздумьям героев группового портрета романтическая приподнятость связана не столько с идеей преемственности старым ценностям, сколько с осмыслением своего долга и ответственности перед современным миром.

Иванова всегда волновал вопрос, насколько его личный профессиональный опыт совместим с традициями русской живописной школы, примет ли его творчество русское искусство как свою законную, неотделимую часть. Художник вполне отдает себе отчет в том, что его личные достижения отмечены печатью новаторской новизны, своей стилистикой мало походят на знакомые формы традиционного реализма. Созная, как тяжело бремя истинной творческой свободы и как нелегко бывает художнику отстоять свое право на честное и бескомпромиссное, но реалистическое отображение жизни, он неуклонно шел своим, непроторенным путем, признавая удачей только то, что отвечало его идейным воззрениям и велениям времени.

Органическая связь с единокровным народом, близость к земле укрепили его в мысли, что подлинная культура рождается снизу, неразрывно спаяна с народным «телом», коренными интересами и нравственными устремлениями нации. Он считал и считает, что очень сложно добавить что-то новое и принципиально лучшее к тем культурным богатствам, которые созданы коллективной деятельностью народа, несут в себе память рода, присущий ему опыт восприятия и понимания жизни.

Идея нравственно щедрой и здоровой России – центральная, ключевая в творчестве Иванова, внутренний стержень всех его замыслов и художественных свершений. Всем существом погруженный в крестьянскую стихию, художник видит в ней немало нового, прогрессивного, привнесенного трудовой практикой масс, социальным развитием общества. Его необычайно радуют явления, указывающие на непререкаемость народных характеров и традиций. Заметив массовую тягу односельчан к православной этической культуре, он своим авторитетом содействовал восстановлению в селе Исада местного храма Воскресения, воздвигнутого сыном и внуком Прокопия Ляпунова в честь его подвига и освобождения России от поляков в XVII веке. Ожившая церковь вдохновит художника на создание ряда графических и живописных произведений. В древнерусской архитектуре художник видит концентрированное выражение этнокультурных особенностей народа, средоточие не утративших своей практической ценности художественных приемов, способных при известной адаптации к языку живописи служить основой для создания современной большой формы, подлинно монументального образа мира. Творчество самого Иванова можно вполне оценивать в категориях и понятиях монументального реализма, оперирующего широкими, собирательными идеями и обобщенными эмоциями, эффективно, с расчетом на далекое восприятие использующего тектонику пространства, крупный план и выразительный силуэт, локальный цвет и собранный тон, ритмику орнаментальных линий и декоративный строй живописной поверхности. За всем этим стоят высочайший художественный артистизм и неповторимое чувство художника, ищущего ответы на крупные философско-нравственные вопросы, вовлекающего своими произведениями в решение серьезных этических проблем и задач.

Жизнь, которую он выражает с несомненной убедительностью, внутри себя целостна и разумна, сфокусирована и организована вокруг неустрашимых начал бытия, побуждает задуматься о том вечном, что происходит с людьми

от рождения до смерти, о значении таких понятий, как любовь, семья, труд, материнство, счастье, юность и старость, одиночество, расставание с близкими. В своих итоговых композициях «Родился человек» (1964–1969), «Похороны в Исадах» (1983), «Крещение» (1991) автор взял два полюса человеческой жизни – рождение и смерть. Но если в истолковании первой, более ранней картины художник восходит от интимной домашней сцены к образу-символу, близкому к классическому типу Мадонны, то эмоциональный пафос двух других более публичен, спроецирован в реальное пространство зрителя, обращен к соборному чувству последнего. Композиция в них строится по принципу кольца, группировка сродни хороводному кругу, как бы затягивающему в свое силовое поле, заставляющему чувствовать свою причастность внутренней жизни изображенных героев, сопереживать их общему эмоциональному состоянию.

В художественной конструкции «Похорон в Исадах» роль организующего начала играет мотив воображаемой арки, своеобразной психологической дуги, объединяющей персонажей. Вертикальный формат и монументальная тектоника «Крещения» подсказаны архитектурным интерьером местного храма Вознесения, имеющего, по словам художника, необычайно выразительную структуру форм, позволяющую почувствовать мир таким, каким его воспринимали наши далекие предки.

Для Иванова старая церковная архитектура – кладезь народной философии и эстетической мудрости. Его восхищает умение церковных зодчих преломлять в своих творениях родовые свойства человека, его основополагающие связи с разумной Вселенной, гениально устроенным миром живой природы. Заново открытые в народном творчестве, в иконописных и архитектурных традициях Руси эстетические принципы, выразительные средства при определенном уровне переосмысления служили художнику опорой для создания собственного метода координации форм. Так, конструктивные особенности древних церквей Переславля-Залесского подскажут ему способ организации натурного материала, монументально простое решение тем в картине «Родился человек». Под впечатлением от застывшей музыки каменных плоскостей и объемов художник сотворил неповторимую цветовую мелодию, глубоко родственную народной эстетике. Всем образным строем полотна автор говорит – нет на вечной земле ничего более прекрасного и значительного, чем рождение нового существа и той сердечной общности, которая соединяет любящих людей.

В сравнении с произведениями начала 1960-х годов, формой и содержанием близкими к жанровой картине, работы Иванова следующих десятилетий характеризуются возросшей ролью образного синтеза, декоративного начала. Степень абстрагирования, стилизации жизненного материала художник гибко варьирует в зависимости от характера решаемой задачи. Некоторые его картины наделены более конкретной структурой, возникшей на основе точного сходства с реальным прототипом. В других случаях он прибегает к широкому обобщению смысловой формы, старается сразу подвести зрителя к пониманию высшего, абсолютного значения жизненного явления, заострить идеальное звучание темы. Глядя на рязанскую мадонну в картине «На Оке» (1972), мы не задаемся вопросом о социальных или бытовых условиях ее существования, не спрашиваем, как ее имя или где она проживает, – все эти соображения не столь важны по сравнению с вдохновенно переданным величием и нравственным благородством женщины-матери, занимающей весь первый план. Формы, очертания сидящей на берегу Оки фигуры и трогательно прильнувшего к ее груди ребенка ритмически зарисованы с овальными массами земли, также полной лапидарной выразительности, образующей вместе с внушительным объемом тела женщины единое неразрывное целое.

В своих больших тематических картинах Иванов вплотную подошел к созданию эпоса современности, к отражению того внутренне значительного облика советской цивилизации, о котором ему мечталось и грезилося, признаки которого он прозревал в нравственной сущности людей труда, духовно освещенной природе.

Пейзаж занимает важное место в творчестве Иванова, несет существенную образную нагрузку в составе его больших картин и композиционных портретов, выступает как самостоятельный жанр, выражающий присущее художнику эпическое чувство природы, его безотчетно стремление к монументализации и декоративной заостренности форм. Иванов не пересказывает природный ландшафт во всех деталях и подробностях, оставляет в изображении только те структурные элементы, которые характеризуют и выявляют суть замысла, нерв пластического решения. Художник не придерживается какой-то одной жанровой линии, пишет немало лирических пейзажей, проникновенно тонких, сердечных, нередко окрашенных в романтические тона или проникнутых «деловым», исследовательским пафосом. С некоторых пор он культивирует тип панорамного пейзажа, простирающегося на большое расстояние, позволяющего укрупнить масштаб



планов, олицетворяющих союз земной и небесной тверди. В некоторых случаях для него важно создать метафору грандиозного, беспредельного мира, как бы указывающего на серьезность человеческого бытия, не прощающего эгоизма и праздности. В пейзажах мастера хорошо чувствуется пульс жизни всей страны на данном отрезке истории, общее самочувствие сограждан в конкретный период общественного развития.

Рязанская земля подарила Иванову малую родину, обострила в нем чувство ответственности за судьбу родного народа, всей России. Это чувство не позволяет ему благодушествовать, предаваться несбыточным мечтам, не думать о тех жестоких испытаниях, что выпали на долю

народа и уготовлены ему в будущем. Из верности художническому призванию проистекает мужественная тональность его пейзажных и многих других произведений. Этот свойственный самой жизни, социально оправданный драматизм ничего общего не имеет с душевной смутой или растерянностью перед лицом возникающих общественных проблем, реальных противоречий. В нем скорее слышится требовательный зов, пробуждающий мужественную решимость идти вперед, всеми средствами способствовать созиданию новой действительности.

В картинах «Возвращение с лугов» (1999), «Вытягивают лодку на безопасное место» (2000)

*«В кафе «Греко»
1974
Саратовский
государственный
музей
им. Радищева*



«Церковь
Воскресения
в селе Исады»
2003
Картинная
галерея
«Виктор Иванов
и земля Рязанская»
Рязань

пейзаж трактован с подлинно монументальным размахом и той сдержанной суровостью, что присутствует в характерах людей, его населяющих. Он мало похож на земной рай в идиллическом смысле этого понятия, существует не для чьей-то пользы, а сам по себе, как верховная ценность и начало всех начал. Взаимоотношения с людьми у него складываются на основе разумного сосуществования и одухотворенного согласия, естественного компромисса между насущными потребностями и мерой их удовлетворения. Все элементы, органические и неорганические формы в названных произведениях как бы рождаются из единой субстанции, подчинены общему стилевому знаменателю. Земной и небесный простор, стихия воды соотносены с фигурами по принципу слитного композиционного и живописного дыхания, образуют слаженную ритмическую систему, в каждой частице которой угадывается закон целого, всего мироздания. Люди, существующие среди этого сурового великолепия у себя дома, заняты привычным делом, совершают необходимые действия, положенные поступки в соответствии с разумными требованиями и установлениями природы. Не знающая перерывов и однообразия крестьянская страда закалила их характеры, приучила стойчески переносить трудности, с надеждой встречать каждую весну, верить в собственные силы и никому не подвластный Божий суд. Пребывая с окружающим миром в близком духовном контакте, они ясно сознают смысл своего земного предназначения, вечную красоту подаренного им бытия, естественную преемственность непреходящему опыту живших до них поколений.

Изучая на протяжении полувека их внутренний дар, бытовой уклад, художник видел, что они что-то утратили, но и многое получили в процессе социальных преобразований, проводившихся под сильным давлением внешней угрозы жесткими, авральными

методами, но в итоге открывших путь к более высокому уровню свободы и демократии. При всех изъянах колхозного строительства его участники познали опыт честного коллективного существования, свободного от корысти и зависти. И это не могло не сказаться на внешнем и внутреннем облике людей земли, хотя до полного развития их сущностных сил и положительных качеств было еще далеко.

Иванов имел свое представление о реальных противоречиях и прогрессивных элементах крестьянского бытия, знал недостатки и слабости своих современников, их беды и горести. Но он наблюдал и немало счастливых мгновений, когда личность крестьянина освобождалась от случайных зависимостей, представала в своем собственном высшем значении, полной достоинства и гордой силы. Его концепция человека построена именно на таких наблюдениях и фактах, свидетельствующих о неискоренимой потребности людей в духовном общении, о естественном преображении труженика в минуты прозрения собственной исторической роли и значимости.

Всё в его героях – от величественной осанки, ладных пропорций, словно поднявшихся в современность из древности прекрасных ликов до особой мужественности характеров – нерушимо запечатлевает «огромную красоту человеческого существа». Художник мобилизует все средства, чтобы облечь свои художественные идеи в совершенную форму, связать все большие и малые части композиции гармоничным ладом, не уводящим от объективного понимания жизни как она есть, но позволяющим также почувствовать, как изображенные герои собираются жить дальше, что составляет важный смысл, главную суть их естественных стремлений и чаяний.

Несмотря на идейное бездорожье текущей поры, Иванов сохраняет глубоко этосное отношение к искусству и жизни. Как и раньше, все его силы сосредоточены на создании правдивых картин действительности, образом раскрытия природы и человека. Как и прежде, его волнует судьба здоровых, положительных начал бытия, участь дорогого ему крестьянства. В лицах, в сосредоточенно-внимательных глазах своих героев он улавливает отзвуки сложных душевных процессов. Порой кажется, что некоторые из них приняли обет молчания, погрузились в обдумывание трудных вопросов. Другие смотрят на зрителя строгим, пытливым взглядом, словно приглашающим сверить этические позиции, жизненные цели, взятые обязательства. Иванов стремится к точной передаче психологии труженика, но при этом не детализирует психологический материал.



Мастера влечет величавый эпос простых человеческих чувств, монументальная красота нравственных устремлений. В содержании его образов заключен внушительный запас человечности, вселяющий веру в неизбежное пробуждение творческих сил народа,

рождающий предчувствие грядущего торжества Правды и Справедливости.

«Крещение»
1990. Рязанский
областной
художественный
музей

Награда воину и художнику



За всеми событиями художественной жизни России не может остаться незамеченным важный и знаменательный факт нашей современной истории — после 60-летнего поиска заслуженная на фронте Великой Отечественной войны награда нашла своего героя. А герой этот — наш дорогой Сергей Петрович Ткачев, народный художник России, действительный член Российской академии художеств, яркий российский живописец, много лет отдавший служению искусству Отчизны и ее Союзу художников.

9 февраля 2005 г. президент России В.В. Путин вручил ему медаль «За отвагу».

От всей души поздравляя Сергея Петровича Ткачева, редакция журнала «Художник» желает ему крепкого здоровья и неиссякаемой творческой энергии. Ниже мы публикуем отрывок из готовящейся к изданию книги воспоминаний С.П. и А.П. Ткачевых.

Президент России В.В. Путин вручает медаль «За отвагу» Сергею Петровичу Ткачеву

Ветераны Великой Отечественной войны с президентом России В.В. Путиным



Они сражались за Родину

Отрывки из книги воспоминаний Сергея и Алексея Ткачевых

Накануне 60-летнего юбилея Великой Победы наши взоры и мысли все чаще устремляются к сердцу столицы нашей Родины — Красной площади. Ведь она исстари окружена ореолом воинской доблести и славы русского народа.

Когда идешь мимо памятника Минину и Пожарскому, невольно начинаешь размышлять, что вот еще в такую далекую пору, как говорят, с незапамятных времен, русские люди в лихую годину их Отчизны, воедино сплотившись, поднимались на ее защиту. Так было и в Отечественную войну 1812 года, когда Наполеон, подмявший всю Европу, вдруг осекся на российских просторах под натиском объединенных сил русской регулярной армии, партизан и всего народа; здесь он воочию удостоверился, что действительно от великого до смешного — один шаг. Французское нашествие стало роковым для некогда «великой» армии. Это — уже седая история, события давние. И мы знаем о них лишь из учебников, из народных и семейных преданий.

А вот события Великой Отечественной войны 1941–1945 годов у нас на слуху, в памяти наших современников, активных ее участников. «Вставай, страна огромная, вставай на смертный бой!» — эти слова были девизом нашего поколения. Все поднялись на защиту страны, каждый внес в маячившую в многолетней дали победу свою посильную лепту. Сколько же полегло народа, доблестных воинов на обширных полях сражений... Многие студенты и даже школьники тогда целыми классами уходили на фронт. К великой печали, многие из них сложили свои головы, защищая Москву и все Отечество. Какое множество невосполнимых утрат понесло мирное население! А на далеком Урале, на бескрайних сибирских просторах создавался новый мощный промышленный потенциал — сюда из западной части страны были эвакуированы заводы, поставившие фронту все виды вооружений. Надежный тыл обеспечивал надежность фронта. Беспощадная война принесла неисчислимые страдания нашему народу. Но она завершилась сокрушительной победой над гитлеровским фашизмом. И здесь, на Красной площади, в 1945 году к ногам торжествующих победителей были низвергнуты знамена поверженного вероломного врага. Это еще один урок — во веки веков всем надо помнить



завет наших предков и твердо знать, что ожидает тех, кто с мечом к нам придет...

С.П. Ткачев за чтением рукописи будущей книги 2005 г.

Великая Отечественная для нас, в ту пору молодых, была, как и для всех, тяжким периодом жизни. В горниле этой страшной войны мы закаляли характер, учились мужеству, познавали подлинную дружбу и товарищество. И, может быть, как никогда раньше, с особой силой почувствовали, что Родина — не абстрактное понятие, а что-то до боли щемящее и родное, что словами и не выразишь.

Ветераны 21-й гвардейской стрелковой дивизии, 5-го гвардейского огнестрельного пулеметного батальона прорывного действия. Слева направо: М.И. Атаманов, В. Андреева-Шустова, С.П. Ткачев. 1990 год. 45 лет Победы





Друзья-однополчане: С. Ткачев, В. Кучеров, В. Жариков
Сентябрь 1945-го, Псковская область

«Иван Афанасьевич Васильев». 1990. А.П. и С.П. Ткачевы



И что за нее можно пожертвовать самым дорогим – жизнью. У многих из нас остались отметины войны, которые и сейчас еще нередко дают о себе знать, напоминают о прошлом. Вспоминаются села, что на Псковщине, Смоленщине, Брянщине, в Белоруссии, где вместо домов оставались жалкие пепелища с одиноко торчащими печными трубами. Всюду расстилались руины городов, фабрик и заводов, дворцов культуры, музеев, да и всего того, чем богата была наша земля. Вспоминаются прощальные залпы над могильными холмиками погибших товарищей-однополчан. И бесконечные пути по фронтовым дорогам, ведущим на запад, с постоянной думой о том, что настоящие памятники павшим героям будем ставить потом, после войны! И много поставим памятников. Мы гордимся, что и художники внесли свой весомый вклад в победу над злейшим врагом человечества – фашизмом. Всем памятен знаменитый плакат Кукрыниксов, появившийся на улицах Москвы уже на второй день войны – «Беспощадно разгромим и уничтожим врага», – уже тогда предрекавший гибель фашизму. Вглядываясь в искусство военных лет, убеждаешься в том, что все видные мастера отечественной культуры видели смысл своего творчества в его высокой гражданственности, в значимости его в жизни народа. Главным и единственным побуждением художников было бескорыстное служение общественным интересам. Картина «Оборона Севастополя» или Седьмая симфония, песня «Вставай, страна огромная» или плакат «Родина-мать зовет!» – все это невозможно было бы создать, руководствуясь чем-то иным, кроме как желанием приблизить час победы над фашизмом. Великий русский художник А.А. Пластов вспоминал: когда он создавал в 1942 году одно из своих драматических произведений «Фашист пролетел», им двигало единственное чувство: «Надо было сопротивляться, не помышляя ни о чем другом. Надо было кричать во весь голос, чтобы проснулись даже мертвые».

Наша семья была типичной для военной поры. К началу войны мы все, а в семье было шестеро детей, не могли не быть участниками тех грозных событий. Трое сражались на фронте, а остальные вместе с отцом трудились на военных заводах, производивших снаряды, танки, пушки. Как говорится, медаль за бой, медаль за труд из одного металла лют. Серия наших картин «Они сражались за Родину» появилась не случайно. Это, по существу, часть нашей биографии. Каждый из нас в этой книге-альбоме обращается к своей памяти, которая хранит многое из происходившего в то далекое время.

И есть еще один мотив – приятная неожиданность, которая укрепила во мнении поделиться со своими читателями, поклонниками

нашего творчества на эту жгучую, неисчерпаемую тему. Незадолго до 60-летнего юбилея Великой Победы в наш адрес пришло официальное уведомление за подписью военного комиссара Савеловского района Северного административного округа г. Москвы полковника Н. Гибаева. В нем сообщалось: «Поиском награжденных участников Великой Отечественной войны, по каким-то причинам не получивших в свое время награды, установлено, что в числе награжденных значится Ткачев Сергей Петрович, 1922 года рождения: медаль «За отвагу», медаль «За боевые заслуги».

Эти лаконичные строки звучат как докатившееся издалека эхо, нашедшее наконец своего адресата, звучное эхо – как орудийная

«Товарищи». 2002–2003. А.П. и С.П. Ткачевы



многоголосая канонада, грозные взрывные раскаты, непрерывные залпы стрелкового оружия, которые воскрешают события давней военной поры, той суровой жизни.

Что и говорить, нахлынули сложные чувства: к радости примешиваются нотки печали от неистребимой нерасторопности и забвения... Поверьте, эти слова – не от личной обиды. Ну как тут было не взяться за перо! Хотя наперед знаем и не рассчитываем на полноту раскрытия трагедийно-драматической темы минувшей войны.

Автопортрет
Лето 1945-го
С.П. Ткачев



«Мать солдата», фрагмент
А.П. и С.П. Ткачевы



Хроника художественной жизни Союза художников России

МОСКВА

28 января — 20 февраля 2004 года в ЦДХ состоялась X Всероссийская художественная выставка «Россия». Участникам и организаторам выставки направил поздравление президент Российской Федерации В.В. Путин. Информационные материалы о выставке были опубликованы газетами «Культура», «Завтра», «Художник России».

СУЗДАЛЬ

17—19 февраля 2004 года состоялся IX съезд Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России», который в соответствии с Уставом СХР избрал председателем СХР В.М. Сидорова, председателем Центральной ревизионной комиссии СХР А.У. Грекова, утвердил составы секретариата и ЦРК на следующие пять лет. Съезд принял Постановление, которое, как и другие материалы съезда, было опубликовано газетами «Художник России» и «Московский художник».

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

23 февраля 2004 года в стенах Академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина состоялось выездное заседание Президиума РАХ в связи с 85-летием действительного члена РАХ, народного художника СССР А.А. Мыльникова. Поздравление юбиляру прислал президент Российской Федерации В.В. Путин. Президент РАХ З.К. Церетели передал документ-решение о создании на родине художника в г. Энгельсе музея А.А. Мыльникова.

САРАНСК

20 мая — 28 июля 2004 года в столице Республики Мордовия проходила выставка «Большая Волга. Искусство республики Поволжья», ставшая одним из самых важных событий культурной жизни республики за последние несколько лет. В ее экспозицию вошло более 1000 произведений более чем 300 авторов. На открытии выставки выступили глава Республики

Мордовия Н.И. Меркушкин, председатель СХР В.М. Сидоров, секретарь СХР Ю.В. Жульев. Выставка получила широкое отражение на страницах газеты «Художник России».

МОСКВА

17—28 марта 2004 года в выставочном зале МОСХ России (Беговая, 7—9) состоялась персональная выставка произведений секретаря СХР, заслуженного художника России А.Б. Арсеньева и З.Н. Арсеньевой. Экспозиция выставки представила произведения художников, написанные ими в Крыму в высокогорной деревушке под Бахчисараем. Также в состав выставки вошли портреты З.Н. Арсеньевой и графические листы А.Б. Арсеньева.

12—28 мая 2004 года в выставочном зале МОСХ России (Беговая, 7—9) состоялась выставка произведений художников Нижегородского отделения ВТОО СХР. Выставка широко представила художественную школу края, выявила основные тенденции в развитии его изобразительного и декоративно-прикладного искусства. В экспозицию вошло 160 произведений различных видов и жанров изобразительного искусства.

3—6 июня 2004 года в ЦДХ проходила Генеральная ассамблея IAA/EUROPE (Международной ассоциации пластических искусств), членом которой является и Союз художников России. Образованная под покровительством ЮНЕСКО, она призвана защищать интересы европейских художников. Материалы о работе ассамблеи были опубликованы газетой «Художник России».

8—19 июня 2004 года в выставочном зале МОСХ России (Беговая, 7—9) состоялась выставка произведений художников Сергиево-Посадского отделения ВТОО СХР, приуроченная к 60-летию творческого коллектива художников старинного города Подмосковья.

24 июня — 3 июля 2004 года в Выставочном зале МОСХ России (Беговая, 7—9) состоялась юбилейная выставка «Художники Костромы — 70 лет», представив-

шая все многообразие художественной палитры древнего русского города.



В залах выставки

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

15 июня 2004 года в выставочном зале СХР (Свердловская наб., 67) открылась выставка произведений художников Южного федерального округа. Выставку открыли первый секретарь СХР В.В. Щербаков и представитель департамента Южного федерального округа Ю.В. Балахнин. 16 июня выставку посетил бывший в то время полномочным представителем президента России в Южном федеральном округе В.А. Яковлев, которого сопровождал председатель СХР В.М. Сидоров.



Секретарь СХР Ш.Е. Бедоев, первый секретарь СХР А.Н. Ковальчук и председатель СХР В.М. Сидоров в залах выставки

ВОЛОГДА

25 июня — 5 сентября 2004 года состоялась четвертая выставка «Дары московских художников» — «Новые поступления Вологодской областной картинной галереи. 2001—2004. Живопись, графика, скульптура, театрально-декорационное искусство». Экспозиция была посвящена 50-летию галереи и представила произведения около 60 мастеров, принесенные в дар музею.

МОСКВА

С 4 июля по сентябрь 2004 года в помещении Администрации президента России состоялась персональная выставка живописных произведений секретаря Союза художников России, заслуженного художника России Валерия Петровича Полотнова. В экспозицию вошло 45 полотен 1980—2003 годов — портреты современников, пейзажи Москвы и среднерусской полосы.



«Утро в Москве, весна на Тверской» В.П. Полотнов. 1997—2000. Х., м., 150х190

8—18 июля 2004 года в выставочном зале МОСХ России (Беговая, 7—9) состоялась выставка «Художники Иванова: живопись, графика, декоративно-прикладное искусство», посвященная 70-летию образования Ивановского отделения СХР. Выставка представила более 100 местных художников старшего и молодого поколений.

27 июля 2004 года в выставочном зале Российской академии художеств (Пречистенка, 21) открылась выставка произведений действительного члена РАХ, народного художника СССР А.Н. Осипова. Экспозиция выставки состояла из двух разделов: «Гималаи» и «Русская зима». На выставке были представлены картины природы, созданные художником во время его путешествий на Восток, а также пейзажи Суздаля и Переславля-Залесского.

28 июля 2004 года в ЦДХ состоялся вернисаж «25 иркутских художников». К выставке издан обширный иллюстрированный каталог (автор вступительной статьи — заслуженный деятель искусств РФ А.У. Греков).

5 октября 2004 года в Государственном выставочном зале «Замоскворечье» (Серпуховской Вал, 24, корп. 2) состоялось открытие выставки «Живопись орловских художников».

РЯЗАНЬ

26 октября 2004 года состоялось торжественное открытие Картинной галереи действительного члена Российской академии художеств и Петровской академии наук и искусств, народного художника СССР В.И. Иванова.



Губернатор Рязанской области Г.И. Шпак и В.И. Иванов на церемонии открытия

Выставку открыл губернатор Рязанской области Г.И. Шпак. После вернисажа по случаю 80-летия известного российского деятеля изобразительного искусства прошли торжества в Театре на Соборной.

Областная Дума присвоила художнику звание почетного гражданина Рязанской области. Российская академия художеств наградила его именной золотой медалью. Медалью за выдающиеся успехи в искусстве отметил творчество В.И. Иванова Союз художников России.

МОСКВА

11 ноября 2004 года состоялось торжественное празднование 25-летия Центрального дома художника. В рамках празднования были открыты экспозиции «Художники. Портреты и автопортреты»; «Из истории Центрального дома художника: документальная фотография

и видеоматериалы»; «Произведения из собрания галереи «Les Oreades»; галереи искусств Е. Зениной; «Меланрус-Арт»; «Арт Агентства Колония»; «Гармония контрастов».

11 ноября 2004 года в мемориальном музее-мастерской С.Т. Конёнкова (Тверская, 17) состоялись торжественные мероприятия, посвященные 130-летию со дня рождения великого русского скульптора и 30-летию со дня открытия музея. К юбилейным торжествам были приурочены выставки «Вселенная Сергея Конёнкова», представившая рисунки 1930—1940-х гг. на тему космоса, и «Конёнков в Америке», включившая в себя архивные документы и художественные материалы.

16 ноября 2004 года в залах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (Делегатская, 3) открылась выставка «К столетию со дня рождения (1904—1993) Э.М. Гинстлинг».

ЛИПЕЦК



Перед открытием выставки



А.П. Шубин, С.М. Харламов, В.Н. Телин

В ноябре—декабре 2004 года в областном выставочном зале состоялась очередная выставка из серии *«Время мастеров. Встречи на Липецкой земле»*. В экспозицию вошли произведения члена-корреспондента РАХ, народного художника РФ В.Н. Телина, народного художника РФ С.М. Харламова, заслуженного художника РФ А.П. Шубина.

САЛЕХАРД

27 ноября — 4 декабря 2004 года в залах Окружного музейно-выставочного комплекса им. И.С. Шимановского (Чубынина, 38) состоялась выставка художественного косторезного искусства *«Душа Севера: сотворение миров»*.



Народные ремесленники за работой

В рамках выставки прошли научно-практическая конференция и круглый стол, собравшие народных мастеров Тюмени, Тобольска, Чукотки, Салехарда, а также местных и столичных искусствоведов. На конференции присутствовали гости из Швейцарии. Все мероприятия были организованы Департаментом



Вручение дипломов участникам выставки

по культуре, искусству и кинематографии Администрации Ямало-Ненецкого автономного округа, Окружным домом ремесел и музеем и проходили под патронатом Союза художников России и Федерального агентства по культуре и кинематографии Министерства культуры и массовых коммуникаций.

СМОЛЕНСК

17 декабря 2004 года в выставочном зале Смоленского музея-заповедника им. С.Т. Конёнкова состоялась ретроспективная выставка произведений художников, посвященная 65-летию Смоленского отделения ВТОО «СХР».

МОСКВА

7—20 декабря 2004 года в ЦДХ состоялась персональная выставка кубанского художника Алексея Паршкова, названная автором *«Древо жизни»*, впервые представившая московской публике творчество краснодарского мастера изобразительного искусства.

13—20 декабря 2004 года в выставочном зале ВТОО «СХР» (Покровка, 37) состоялась выставка мастеров декоративно-прикладного искусства коренных малочисленных народов Сибири и Дальнего Востока, посвященная завершению Международного десятилетия коренных народов мира в рамках пилотной программы «Культура народов России». В экспозиции были представлены образцы прикладного искусства народов ханты, манси, нанайцев, орочей, ульчей, нивхов, тувинцев-тоджинцев. Это изделия из кожи и меха, дерева, кости, шитье, плетение.

9 декабря 2004 года в Государственном



В залах выставки

выставочном зале «Замоскворечье» состоялось открытие выставки *«Художники земли Ивановской»*, посвященной 70-летию юбилею Ивановского отделения СХР.

23 декабря 2004 года в залах ЦДХ открылась юбилейная выставка работ художников и мастеров декоративно-прикладного искусства Красноярского края, Таймырского и Эвенкийского национальных округов, посвященная 70-летию образования Красноярского края.

ВОРОНЕЖ

В январе—феврале 2005 года в залах Областного художественного музея им. И.Н. Крамского состоялась VII Всероссийская выставка плаката под названием *«Верим в будущее»*, включившая в свой состав более 500 произведений 250 художников России. Подобной выставки не было около 15 лет (предыдущая состоялась в 1991 г. во Владимире).

ТВЕРЬ

18 февраля 2005 года в зале отдела искусств Тверской областной универсальной научной библиотеки им. А.М. Горького (Свободный пер., 28) состоялся творческий вечер председателя Союза художников России, председателя Международной конфедерации Союзов художников, действительного члена Российской академии художеств, народного художника СССР и РСФСР, профессора Валентина Михайловича Сидорова. Приуроченный



В.М. Сидоров на встрече в Твери

к выходу в свет книги воспоминаний известного живописца, он получил название *«Живи, живи ясно...»*.

Наполненный до отказа зал едва вместил всех желающих услышать размышления выдающегося земляка о судьбах российского искусства, о его светлых животворных традициях, о бережном отношении к исторической памяти народа, воспоминания о детстве и юности автора, проведенных на Тверской земле.

Вечере приняли участие представители общественности области, художники и искусствоведы, журналисты и писатели. Вечер предварил выступление хора мальчиков-кадетов из Детского центра «Новая Корчева».



Выступление хора мальчиков-кадетов из Детского центра «Новая Корчева»

В ряде прозвучавших на вечере выступлений была дана высокая оценка художественных достоинств живописных и литературных произведений В.М. Сидорова, сумевшего, по приведенным словам композитора Г.В. Свиридова, «величье с простотой соединить».

Много доброго в свой адрес услышал автор книги и из обращенного к нему



Автографы на память

почетного слова губернатора Тверской области Д.В. Зеленина. Законодательное собрание Тверской области удостоило его своей высшей награды — Почетной грамоты.

Особой теплотой было отмечено выступление земляков художника — жителей Вышневолоцкого района. Вечер прошел на фоне развернутой в зале небольшой экспозиции живописных и литературных произведений В.М. Сидорова, а также фотовыставки. Вечер провели заслуженные деятели искусств России главный редактор журнала «Художник» А.У. Греков и ответственный секретарь Тверского отделения Союза художников России Т.И. Бойцова.

ВЛАДИМИР

3 марта 2005 года в Областном центре изобразительного искусства (Б. Московская, 24) состоялось открытие персональной выставки заслуженного художника России В.П. Телегина. К выставке издан иллюстрированный каталог.



«Деревня Старое Котчище» В.П.Телегин. 1990

МОСКВА

24—15 марта 2005 года в выставочном зале МСХ (Старосадский пер, 5) была развернута экспозиция, посвященная 80-летию со дня рождения ветерана Великой Отечественной войны заслуженного работника культуры России Ю.Ф. Дюженко.

11 марта 2005 года в ЦДХ состоялся вернисаж *«Красные ситцы»* с участием художников г. Иванова народных художников РСФСР Н.П. и В.В. Родионовых, заслуженного художника России В.А. Федорова (1918—1985), Ю.А. Савинова и народных мастеров палехского искусства. 29 марта 2005 года в Москве по адресу Гоголевский бульвар, 10, состоялось

открытие выставки *«Художники Татарстана»*, посвященной 1000-летию города Казани. Выставка проходила под патронатом Российской академии художеств, Союза художников России, Министерств культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации и Республики Татарстан, Союза художников и Художественного фонда Республики Татарстан.

4 мая 2005 года в Государственном выставочном зале «Замоскворечье» (Серпуховской Вал, 24, корп. 2) состоялось открытие Пасхальной выставки группы воронежских художников. В экспозицию вошли произведения храмового, монументального и декоративно-прикладного искусства, живописи и графики.

Материалы подготовлены
А.У. Грековым, П.Н. Радимовым





М.К. Копытцева и А.П. Левитин в летней мастерской. 2003

Мастерство и мужество



А.Ф. ДМИТRENKO,
ведущий научный
сотрудник ГРМ,
заслуженный
деятель
искусств РФ,
кандидат
искусствоведения
(Санкт-
Петербург)

Это о ленинградском, питерском живописце Майе Кузьминичне Копытцевой, создавшей свой особый мир обычных предметов, пейзажей с многоликостью их состояний, портретов с неповторимостью чувств людей, становящихся близкими, родными.

Происходит все это от магического преображения, открывающего потаенное, сокровенное в окружающем: в рукотворной и нерукотворной природе, в моделях художника. Безусловно, Майя Кузьминична – личность природно одаренная талантом живописным и человеческим. Не она всю жизнь гранила этот дар бесценный. На этом пути она, как и многие ленинградские художники, не миновала «педагогических заветов» преподавателей из группы Ленинградского дворца пионеров С.Д. Левина и К.А. Кордобовского, столь много сделавших для воспитания будущих мастеров, среди которых немало имен, принесших славу отечественному искусству. Думаю, они пробуждали

в молодом творце не только увлечение избранным делом, но и те особые качества подвижничества, творческой и человеческой самоотверженности, являющиеся корневой чертой отечественной культуры, которой сами они обладали в полной мере. Разумеется, уже при дальнейшем обучении в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина многое для формирования таланта Копытцевой сделали Л.Ф. Овсянников, Л.А. Острова, Б.А. Фогель, Б.В. Иогансон и А.Д. Зайцев, которые, быть может, в особой степени способствовали развитию ее колористического видения.

Была и есть, однако, у Майи Кузьминичны еще одна художественная школа, связанная

с творческим общением со многими живописцами, по мировидению своему ставшими особо близкими художнице: Л.П. Крыловым, Г.Г. Нисским, А.М. Грицаем, А.П. Бубновым, А.П. и С.П. Ткачевыми, В.Н. Гавриловым, В.М. Сидоровым... Своего рода творческой Меккой российских художников (да и не только их) стала Академическая дача в благодатном месте Тверской земли. Этот Дом творчества не только место щедрого созидания, органичного соединения с прекрасной природой Центральной России, это также словно пароль искреннего отношения к окружающему, позволяющий пытливому художнику «смотреть и видеть», причем при всех общих чертах видеть по-своему, лично, живописно-интонационно. Вот здесь-то, как затем и в работах, созданных в местах иных – от Питера до Сибири, – проявилось в полной мере мировидение Копытцевой, которая умеет озвучить различными нюансами живописи сюжет, сделав его доверительным, близким и впечатляющим образом. При соблюдении автором характерных для него принципов органичного сочетания пленэра с различной мерой декоративного письма, Майя Кузьминична поразительно умеет варьировать характер решения, даже при воплощении, казалось бы, близких мотивов: стол с фруктами, окно с цветами, вид из веранды, вид за изгородью... Так же многоплановы применяемыми средствами ее поэтические жанры – с ребятишками на солнечных полянах, в занимающемся утре с началом деревенской жизни, с медленным пробуждением дня над петербургскими крышами. Мазок Копытцевой импульсивный, но не экзальтированный. Он не «рвет страсть в клочки», но выражает чувство. Не случайно, очевидно, заметил один из друзей художницы Вячеслав Францевич Загонек: «Натюрморт у Майи Копытцевой становится живой натурой». С этим действительно нельзя не согласиться. Изображенные ею предметы – яблоки, бананы, клоква, сливы, хурма и, конечно же, самые разнообразные цветы в сочетании с чайниками, вазами, чашками – бытуют в постоянно движущейся живописной среде (в рефlekсах, сполохах декоративных пятен, в плавлении мазков). При кажущейся избыточно свободной композиции у Майи Кузьминичны она внутренне, я бы сказал – эмоционально-пластически, организована. Копытцева органически чувствует меру выбора пространства, фрагментирующего предметы и фон в их самодостаточности и акцентированной красоте цветовых созвучий, – например, в «Весеннем натюрморте», где композиционно круг стола вписан во фрагментирующий прямоугольник, от напряжения которых начинается круговращение цвета, включающего в себя перекличку горячих с горячими (иного цветового тона) и игры ажурных светлых пятен. Изысканно красивы «сибирские» натюрморты, в частности, «Клоква», где ракурс сразу задает динамику изображенному, а сопоставления красного

с синим разной интенсивности сообщают произведению определенное напряжение. Автор любит обыгрывать фактуру предмета, подчеркивая ее эстетические качества, и это тоже способствует их эмоциональному одушевлению (будь то любой плод, от простого до изысканного, или банка с ягодами, или играющие бликами разного цвета кувшины). Нередко склонная к умелому насыщению горячими своих натюрмортов, Копытцева великолепно пользуется возможностями тонов холодных, подчас оживленных едва заметным включением теплого, что также одушевляет вещь. Кажется, слышится хрустальная мелодия в натюрморте «Синие чашки». В нем деликатно соединяются светлая поверхность стола с белым, покрытым синими узорами полотенцем и иного светлого оттенка чайником в контрастесогласии с чашками, что создает безупречный в чистоте и ясности образ. Близкий по интонации натюрморт «Колокольчики», где все так живописно выткано, где каждый цветовой акцент найден в своем ощущении и композиционной целесообразности. Не могу не привести восторженное восклицание живописца Александра Обухова: «Великолепное чувство материала и цвета, жизнелюбивый, радостный талант мастера виден в каждой работе. Натюрморты Майи Кузьминичны настолько наполнены несказанной нежностью и красочностью, что в этом можно увидеть стремление к проникновению – через мир материальный во внутренний, душевный мир человека. Это впечатление усиливается нежнейшей воздушного тона живописью, совершенным образно-пластическим языком».

Можно представить, сколь выразительными оказались бы «Окна» Майи Кузьминичны,

«Vmpo»





«Клевер». 1996

будь они собраны в одной экспозиции. Нетривиально в данном случае повторить, что, по сути, это окна не только в мир, но и во внутреннее состояние художника, будь то холодные отблески крыш за стеклом, словно осененные теплым дыханием интерьера, или окно через веранду в серебристую зыбь деревьев, или «берендеевский» пейзаж за оконцем, где умбры деревенских стен так оттеняют холодноватую чистоту свежего снега («Зима»). «Окна» Копытцевой всякий раз по-новому обнаруживают неожиданный взгляд, пластические и эмоциональные открытия, звучат подобно лирической новелле. Поэтическое восприятие автора обнаруживается

«Яблоки». 1988



не в одном лишь жанре. Сколь живописно выстроена картина «Утро», пронизанная единством сюжета и цветового решения, где каждый персонаж и деталь существенны, где есть особый мерный, ладный, пронизанный рассеянным светом деревенский мир, утверждающий пластическую и содержательную гармонию произведения! Есть точность, жизненная и художественная достоверность ситуации и каждого действующего лица, к коим следует отнести и человека, и природу.

В пейзаже «Дом» – живое чувство этюда и образная завершенность картины, в которой неутоленная радость общения с землей и небом, светлыми (как реальность и привидения) силуэтами деревьев, соединившимися с белыми легкими облачками. А главный «персонаж» – деревянный дом, будто любовно вылепленный из всего цветового созвучия. В такой совокупности ощутимо живописное мастерство, выражающее характер мироощущения художника, который видит все сущее в единстве. Портреты Майи Кузьминичны, как и все создаваемое ею, проникнуты внутренним движением подчас трудно обозначаемого состояния. Один из лучших в ряду портретов – «Портрет внучки (Саша Левитина)». В оплечном изображении девушки сконцентрирована удивительная психологическая сила постижения состояния, переживания, утверждения красоты. Красоты облика и чувства. В немалой степени это выражено в том, как написаны глаза (давно уже не встречал такого емкого, искреннего, исповедального взгляда), как гармонична просветленная серебристая живопись под стать прекрасной модели. Все, что пишет Копытцева, – это не «вообще», в каждом конкретном случае она видит лик природы и человека, лик неповторимости.

В последние годы Майя Кузьминична движется с большим трудом, однако же творит, и творит активно, не только в Петербурге, на даче в Городке (рядом с «Академичкой»), но и в Красноярске, куда вот уже 15 лет выезжает с октября по апрель вместе с мужем – известным живописцем, народным художником России, академиком Анатолием Павловичем Левитиным. Он руководит творческой мастерской живописи РАХ в отделении Урала, Сибири и Дальнего Востока, а Майя Кузьминична не прерывает там активной творческой деятельности, общаясь с местными художниками, создавая прекрасную атмосферу добра и товарищества. Об этом всегда тепло вспоминают в Сибири. Одно из свидетельств тому своего рода объяснение в любви коллеги и ученика А.П. Левитина питерского художника Анатолия Петровича Рыбкина, проработавшего вместе с мастером четыре года в Красноярске и постоянно бывающего там и поныне: «Работы Майи Кузьминичны всегда притягивали к себе. Издали они мерцают, как некие драгоценные камни. Но подойдешь ближе – и наслаждаешься живописью, дышащей свежей, пульсирующей внутренней энергией. Они и написаны сильной

кистью, выплеснут каждый мазок честно и страстно... Это... свободный взгляд на натуру... Можно сказать, слияние, растворение в этой природе, жизни, которую называем натурой. И никогда не было ощущения, что Майя Кузьминична эту, вот именно эту работу сотворила специально для очередной выставки. Нет, это ее потребность не пройти мимо той красоты, которая ее обожгла... Когда Анатолий Павлович с Майей Кузьминичной приезжали в Красноярск, в мастерских началось неподдельное творческое оживление. Майя Кузьминична своей творческой энергией удивляла и восхищала. В ее работах я ощущаю не столько отдельно взятую радость, а предощущение ее, что, может, гораздо ценнее, важнее».

Я вновь в бесконечно радушном доме Левитиных и Копытцевой с его замечательной атмосферой, где и домочадцы – художники с характерной для старших доброй энергией, преданностью искусству, человечностью. Майя Кузьминична, подобно Шахерзаде, вспоминает бесконечные жизненные случаи, имена знакомых художников (а сколько их!) и, конечно, как всегда, шутит. Метко, афористично, умно (не то что в неиссякаемых смехошоу, кочующих с удручающей настырностью из программы в программу). Майя Кузьминична делает это искренне, умело, от души – как пишет свои работы. Когда все чаще стремятся слыть, нежели быть, она естественна, как ее талант человека и творца. «Я, – иронизирует она, – цветочно-фруктовый художник». Конечно, и здесь она весьма преуспела. А я вспоминаю ее кружащие голову букеты в созвездии красок, вибрирующих мазков, пронизательный взгляд ее портретируемых, трогательные пейзажи и жанры, вспоминаю «Дверь на балкон», за которой чудится сказочный, но и вполне существующий пейзаж, «Мостки на пристань деревни Котище», работу раннюю, но такую мастерскую, душевную; вижу «Белую сирень», написанную сорок лет спустя, с тем таинством состояния, колдовством красок, которые ассоциируются с магией полотен Врубеля.

УЛАН-УДЭ

В январе–апреле 2004 года в рамках Всероссийской культурно-образовательной программы «Эрмитаж в Сибири» в столице Бурятии прошла значительная художественная выставка «Частная жизнь в искусстве Западной Европы XVII–XVIII вв.» из фондов этого ведущего музея страны.



«Верховье Селенги». А.В. Казанский

По инициативе правления Бурятской республиканской организации Союза художников России прошел «круглый стол», участниками которого стали сотрудники научно-просветительского отдела Государственного Эрмитажа Л.Н. Дмитренко и О.З. Кузьминская, художники, искусствоведы и народные мастера республики.

Во время встречи состоялся заинтересованный обмен мнениями о путях развития современного отечественного и национального искусства, актуальных тенденциях в зарубежной художественной культуре, инновационных музейных проектах и технологиях при устройстве постоянных экспозиций и передвижных выставок.

В августе 2004 года свой 60-летний юбилей отметил Бурятский республиканский художественный музей им. Ц.С. Сампилова, созданный в 1944 г. Основой музейной коллекции послужили произведения старобурятской национальной живописи (буряад зураг), изделия народного декоративно-прикладного искусства, картины, графические работы, скульптуры первого поколения профессиональных художников Бурятии – основателей отделения Союза художников.

В 1973 г. с возведением нового здания музей становится одним из крупнейших выставочных комплексов Сибири и Дальнего Востока.

Фонды республиканского музея постоянно пополняются аутентичными произведениями этнохудожественной культуры Забайкалья. За 60-летнюю историю существования музея его коллекция качественно обогатилась благодаря централизованным поступлениям классических

произведений русского реалистического искусства. Музейный комплекс обладает собранием художественных ценностей многонационального отечественного искусства советского периода. Но самой значительной является коллекция изобразительного искусства Бурятии, включающая ретроспективу профессионального и народного художественного творчества региона.

Творческую деятельность художников Бурятии в 2004 году увенчал «Осенний вернисаж», традиции которого зародились в 1980-е гг. С тех пор престиж этой ежегодной выставки неизмеримо возрос. Ее с интересом ожидают зрители, художники, искусствоведы.

Лицо экспозиции определили произведения живописи, графики, скульптуры, ювелирного искусства, созданные известными мастерами – членами Союза художников России. Среди них – постоянные участники осенних выставок народный художник России, действительный член РАХ, профессор А.В. Казанский, народный художник России С.Р. Ринчинов, заслуженные художники России А.П. Хомяков, Ч.Б. Шенхоров, Д.Г. Пурбуев, народные художники Республики Бурятия Б.Т. Тайсаев, Ю.А. Чирков, Б.Д. Доржиев, Б.Г. Жамбалов, заслуженные художники Республики Бурятия О.Т. Козлов, Л.А. Лаббок, В.Г. Поспелов, Л.Д. Семенов.

Залы «Осеннего вернисажа» всегда широко распахнуты перед молодыми талантами.

Всей гаммой своих образно-выразительных средств и самым пафосом произведений выставка порождает у зрителя ощущение оптимизма. Как чуткий индикатор, она выявила большой положительный потенциал изобразительного искусства Бурятии. Выставка стал крупным событием культурной жизни республики, подтвердила верность бурятских художников лучшим традициям реалистического искусства, а ее участники выступили связующим звеном со всей многонациональной культурой России.

О.И. Пазников,
ответственный секретарь
Бурятской республиканской
организации СХР



Интерьер гостиной дома В.М. Васнецова. Проект художника



Е.А. СКОРОБОГАЧЕВА,
аспирантка
кафедры истории
и теории
искусства
Российской
академии
живописи, ваяния
и зодчества,
главный
хранитель музея
Академии,
заведующая
экскурсионным
отделом
Государственной
картинной
галереи народного
художника
И.С. Глазунова

Мотивы искусства Русского Севера в мебели Виктора Васнецова

Имя Виктора Михайловича Васнецова неотделимо от становления неорусского стиля — от возрождения национального искусства и исконных традиций на рубеже XIX—XX веков. Он работал как живописец, архитектор, как художник театра, как мастер декоративно-прикладного искусства.

Многочисленные образцы мебели, выполненные по проектам Виктора Васнецова, находятся в его московском доме-музее. Художник построил дом по собственному проекту в 1893–1894 годах, когда заканчивал работу над росписями Киевского собора св. Владимира. Воплотилась в жизнь его давняя мечта — в Сухаревском районе, на северной окраине столицы, среди скромных купеческих и мещанских построек поднялся нарядный терем — собственный дом Васнецова, возведенный во многом под влиянием северного деревянного зодчества. Здесь Виктор Михайлович с семьей прожил 32 года, создал многие известные картины, здесь

и скончался в своей мастерской. После смерти мастера дом принадлежал его вдове Александровне и детям, которые решили создать здесь музей, о чем упоминается в переписке. Его сын Алексей писал: «Дом наш опустел — словно душа отлетела из него — все тут было его, носило его отпечаток — страшно коснуться чего-либо, изменить что-либо. Наше общее решение — все сохранить как было, устроить что-то вроде дома-музея...»*

25 августа 1953 года состоялось открытие музея, в котором и в наши дни сохраняются многие детали, сопутствовавшие жизни В.М. Васнецова, сохраняется сама атмосфера

его истинно национального творчества. Свое понимание старины и самобытности русского искусства художник выразил в каждой детали, в том числе в предметах убранства. Большую часть проектов мебели воплотил в жизнь его брат, Аркадий Михайлович, вятский мастер по мебели, работавший также по заказам С.И. Мамонтова, М.Ф. Якунчиковой.

Русский Север, кладезь старины — родной край В. Васнецова. Именно на Севере многие художники, возрождавшие национальные корни, находили основы своего творчества. Виктор Михайлович родился на Вятской земле, в селе Лопьял Уржумского уезда. Когда мальчику исполнилось два года, семья переехала в соседнее село Рябово. Здесь прошло его детство, а Север с первых лет запомнился ему разговором деревьев-великанов, сказаниями кормилицы, радостью и пестротой народных праздников. На Севере начинающий художник работал над своими первыми произведениями — пейзажами, зарисовками сцен из крестьянского быта, портретами крестьян. От отца, священника и сельского учителя, Виктор узнавал жития святых и народные сказы. К северной старине он обратился вновь в столице, уже окончив Академию художеств, после поездки в Париж и работы над росписями киевского собора св. Владимира, в том числе при создании эскизов мебели для собственного дома. Он не забывал северный край. Так, в письме к К.А. Савицкому Виктор Михайлович упоминает: «Иной раз и подумываю махнуть на дальний Север, да дела не пускают»**.

Знание искусства, быта Русского Севера отразилось во многих произведениях Васнецова. Среди многочисленных отраслей декоративного творчества искусство мебели — архитектуры малых форм — является наиболее строгим и логичным. Опираясь на древнерусские образцы, на рубеже XIX—XX веков мастера создавали мебель в неорусском стиле, которая приобретала самостоятельность художественного выражения. При этом не копировались формы или отдельные детали, но перенимались принципы построения, пропорции, характер

и особенности размещения орнаментов. При постижении древнерусской образности возникала свободная индивидуальная манера, которая позволяла создавать образцы, соединяющие старину и конец XIX века. При этом возобновлялась прерванная в XVIII столетии традиция создания русской мебели, было преодолено противоречие между искусством Древней Руси и произведениями нового времени. Одним из первых в конце XIX века в этой области стал работать В.М. Васнецов, а вслед за ним к искусству мебели обратились И.Я. Билибин, А.М. Васнецов, С.Т. Коненков, С.В. Малютин, Е.Д. Поленова. Проекты мебели Виктора Васнецова говорят о цельности его художественного мышления, поскольку в них гармонично объединяются приемы зодчества, живописи и декоративно-прикладного искусства.

Характер мебели Васнецова позволяет выявить особенности его художественного языка — синтез различных традиций, в котором господствует национальная основа. Степень их переработки различна, что определяет образный строй произведений: от довольно точных цитат древнерусского искусства до неожиданного соединения различных манер и создания «сказочной» мебели. Так возникали необычные и многообразные сказы мебели Васнецова, которые до наших дней сохранены в его доме-музее.

Исполнение значительной части мебели в его доме напрямую следует древнерусским образцам, повторяя древние пропорции, конструкции, элементы декора. Такова, например, скамья с переметом (перекидная скамья, или перевертыш) — одно из украшений столовой дома Васнецова. Скамья повторяет древнерусские образцы XVI века. В ее конструкции нет металлических гвоздей, только деревянные нагели. Декор составляют сквозная резьба спинки и резные стамы. Их орнаменты напоминают о народном кружеве и вышивке. Форме скамьи и характеру резьбы вторят несколько вариантов монастырских кресел, также довольно точно повторяющих древние образцы, но отличающихся более сложным и утонченным характером резьбы.



Перекидная скамья
(скамья с «переметом»,
или «перевертыш»)
Конец XIX — начало XX в.
Проект В.М. Васнецова



Подвесной шкаф
Конец XIX — начало XX в.
Проект В.М. Васнецова



Подвесной шкаф
Конец XIX – начало XX в.
Проект В.М. Васнецова



Монастырские кресла
Конец XIX – начало XX в.
Проект В.М. Васнецова

В столовой дома находится небольшой столик – характерный образец подлинной народной мебели Севера. По семейной легенде Васнецовых, это один из первых предметов, расписанных им в традициях Русского Севера. Его декор – стилизованные птицы, вплетенные в растительный орнамент, – свидетельствует о блестящем владении языком народного искусства.

Благодаря предметам мебели каждая комната становится законченным художественным ансамблем, в котором ясна подлинность звучания древнерусских традиций и в укладе жизни, и в исторических, сказочных картинах Васнецова, и в мельчайших деталях убранства. И кажется, что невозможно подобрать лучшего окружения для его картин, поскольку интерьеры сказок Васнецова будто оживают на глазах и в столовой, и в гостиной дома – терем Спящей царевны, дворец Кошечья, светлица Несмеяны.

На основе образцов Древней Руси художник создавал и индивидуальные решения: сохранял древние формы, но изменял характер резьбы, делая его более изящным и нарядным, вводил цвет. В результате возникали авторские произведения, первоисточник которых все же ясно прочитывался. Так решены небольшие подвесные шкафы, рама зеркала в гостиной, в витиеватой резьбе которых проявляется преломление через индивидуальное видение художника древних традиций, его поиск воплощения стародавнего языка в современности. Линейный ритм, движение стилизованных растительных орнаментов вторит северным росписям мебели XVIII–XIX веков.

О зрелости неорусского стиля позволяет судить художественный почерк Виктора Васнецова. Резная расписанная образница в гостиной стилизована под храм, а ее решение вторит проекту часовни Преображенской церкви в Абрамцево. Подобны элементы орнамента, их колорит, плавный круглящийся линейный ритм, формы главков. Проект часовни разработан в 1891 году, рисунок образницы сделан примерно во второй половине 1890-х го-

дов. Образница в доме художника стала отголоском знаменитого храма. Единство решений говорит о зрелости его художественной манеры. Виктору Михайловичу удалось постичь законы искусства старины, следовать мышлению древнерусского мастера, достичь единства звучания искусства прошлого и современности. Отчасти именно этим объясняются убедительность и узнаваемость его работ.

Его индивидуальный стиль приобрел общерусский характер. Современников поражали диковинные шкафы, буфеты, кресла, печи. В его доме бывали многие знаменитости – художники В.И. Суриков, В.Д. Поленов, писатели А.И. Куприн, А.М. Горький, в стенах гостиной звучал голос Ф.И. Шаляпина, которого восхищала необычность дома Васнецова.

Многие предметы мебели гостями художника справедливо были названы сказочными, хотя их формы и декор вторили элементам древнерусской архитектуры, росписи, резьбы, орнаментам майолики, черни. Особенно характерен один из буфетов в гостиной, который стал известен в ряде повторений абрамцевской мастерской. Буфет отличается двухчастная композиция – будто ларец поставлен на массивный сундук. С помощью инкрустации имитированы роспись и металлические накладки. Вспоминаются ларцы просечного железа Великого Устюга, расписные северные сундуки, которые можно было увидеть едва ли не в каждой избе. Мотивы орнамента индивидуальны. Васнецов не копировал, но, понимая суть древнерусского искусства, выражал ее и в сказочных образах, а потому на буфете появились скульптурные изображения сов и белка, грызущая орехи. В проектах мебели художник отталкивался и от архитектуры теремов, палат, храмов. У входа в гостиную, например, размещен монументальный буфет-замок с металлическими запорами, с решетчатыми окошками в обрамлении фигурных наличников, с резным карнизом и подобием приземистых ворот с массивными колоннами. Венчает буфет майоликовая скульптура М.А. Врубеля «Мизгирь», подаренная

им Васнецову, и шкаф, конечно, напоминает о Берендеевой слободе в сказке «Снегурочка».

Главное место в столовой занимает нарядная печь с полуциркульными арками, колонками-дыньками, «кокошником», с переливчатыми изразцами работы Врубеля. Не найти ее точного прообраза: то ли северные храмы XVII века, то ли боярские терема, но главное – неиссякающее воображение художника. В столовой находится и кресло, которое трудно не назвать сказочным. Его витиеватые формы и ажурная резьба напоминают о прихотливых узорах русской старины и наших сказочных образах. Соседствует кресло со скромным столом конца XIX века, единственным украшением которого служит золотистый цвет гладко оструганных и стертых с годами сосновых досок. И, как знать, может быть, этот стол напоминал художнику о детских годах в Рябове, потому он и поместил его на почетное место в центре столовой. Именно здесь ежедневно собиралась вся семья за трапезой или на вечернее чтение, когда при неярком свете керосиновой лампы еще более необычным выглядело убранство комнаты, а Виктор Михайлович, подобный в такие минуты древнему вятичу, читал детям летописи или сказки своего сочинения.

Предметы, поражающие творческой фантазией мастера, можно видеть в его доме повсюду. Особенно смелый синтез стилей создан Васнецовым в курульном кресле – одном из наиболее необычных предметов убранства. Каждый элемент кресла не нов в истории мебели, но необычно их соединение. Такая форма известна еще в Древнем Риме. Художник, используя ее как основу, украсил спинку кресла чисто русским орнаментом: резным изображением двуглавого орла, розетками, плетенкой, благодаря чему кресло воспринимается как образец русской национальной мебели.

«Сказочная» мебель Васнецова уже на рубеже XIX–XX веков стала принадлежностью многих частных коллекций. Ныне ее прекрасные образцы из собрания И.С. Глазунова находятся в постоянной экспозиции



Образница
Вторая половина 1890-х гг.
Проект В.М. Васнецова

галереи художника. Эти массивные и величественные предметы украшены резьбой и чеканными накладками сказочных мотивов. Их облик столь же выразителен, необычен и подлинен.

Напротив, менее самобытны образцы, где использованы только геометрические орнаменты. Подобные столы, скамьи, стулья, табуреты, которые также представлены в доме-музее В.М. Васнецова, отличаются более сухим решением, но также свидетельствуют о переработке древнерусских произведений. Частый элемент их узоров – резные розетки, многочисленные варианты которых разработаны им. В них, как всегда в творчестве Васнецова, нет точного копирования, но один из близких истоков – резьба вологодских, ярославских, костромских прялок.

Ярким образцом строгого стиля, в котором достигнут синтез зодчества, живописи, декоративно-прикладного искусства, является массивный шкаф, проект которого разработан художником (собрание Московской библиотеки по искусству). Его решение сложно по композиции, внушительно по пропорциям и трактовке деталей. Бесспорно, что в соответствующем интерьере шкаф занимал бы господствующее положение, мог являться центральным предметом убранства. Его композицию образует сочетание трех объемов, расчлененных колонками



Буфет. Конец XIX – начало XX в.
Проект В.М. Васнецова



Спасская церковь и часовня. Абрамцево. Проект В.М. Васнецова. 1891

Буфет. Конец XIX – начало XX в. Проект В.М. Васнецова.



и завершенных карнизом. Шкаф выглядел бы чрезмерно массивным, а его решение сухим, если бы не резные и написанные темперой орнаменты, благодаря которым появляется живописность и сразу же узнается почерк автора. Это произведение Васнецова скорее следует назвать архитектурным, но не декоративным, поскольку в его четкой структуре, вторящей памятникам зодчества, заключен дух Древней Руси, преломленный в творчестве художника прежде всего через мотивы искусства Северной Руси.

При многообразии художественных решений мебели Васнецова ясна их общая направленность – переработка старинных традиций, воспринятая художником прежде всего через Русский Север. Геометрические решения в декоре мебели были взяты за основу мастерами Абрамцева. Среди них первыми последователями В.М. Васнецова стали М.А. Врубель, младший брат художника А.М. Васнецов, а также Е.Д. Поленова, эскизы мебели которой отличались большей сухостью манеры и измельченностью деталей.

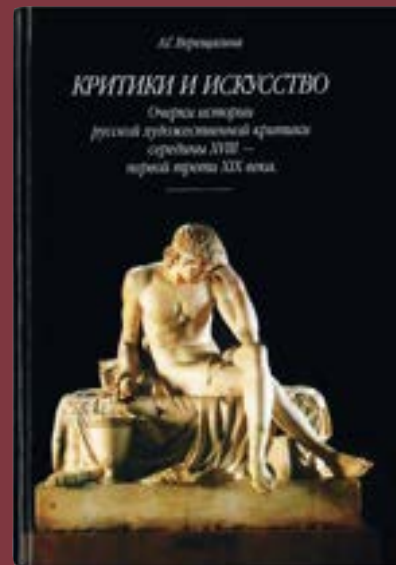
Васнецов постиг суть народной жизни во многом благодаря Русскому Северу, что проявилось в познании древнего художественного языка, который он обогатил новыми оттенками своей индивидуальности

и содержанием современной ему эпохи. Северный край нередко учил художников видеть и писать. Диапазон настроений и содержаний произведений, посвященных Северу, огромен. Мастера национальных тем обретали здесь новый язык, ярче раскрывающий самобытность их творчества, что, бесспорно, доказывает исключительную роль созданий Севера в возрождении национальных корней на рубеже XIX–XX веков.

Переработка языка северного искусства подвластна немногим мастерам. Чтобы суметь «говорить» на языке северян, необходимо было жить их представлениями об окружающем, их верой, трудом, искусством. Тогда заимствование северного художественного языка приобретало новое содержание, значимое на рубеже XIX–XX веков. Блестящим подтверждением тому стали произведения мебели В.М. Васнецова.

**Письмо А.В. Васнецова к М.В. Васнецову от 27 июля 1926 года
Отдел рукописей ГТГ. № 66/498*

***В.М. Васнецов. «Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников». М., 1987. стр. 74*



А.Г. Верещагина
«КРИТИКИ И ИСКУССТВО».
Очерки истории русской художественной критики середины XVIII – первой трети XIX века
«Прогресс-Традиция»,
Москва, 2005

Вышла в свет книга Аллы Глебовны Верещагиной – результат ее целенаправленной многолетней работы. По существу, это первый, не имеющий предшественников и давно ожидаемый опыт анализа русской художественной критики от ее зарождения вплоть до 30-х годов XIX века.

Во введении убедительно обрисованы предмет и вполне оправдавший себя метод исследования. В первой части рукописи автор поставил перед собой принципиально новую задачу – рассмотреть истоки русской критической мысли и ее первые достижения (многие исследователи относили ее появление к первой половине XIX столетия). В книге справедливо отмечается, что на первых порах критическая литература еще не выработала специфических жанров рецензии или очерка, которые появились в более поздний период. Вместе с тем автор приводит доказательства того, что и на ранней стадии она уже обладает «родовыми» свойствами этого явления, основывается на определенной степени гласности и, таким образом, рассчитывает на общественный резонанс.

В той же связи впервые уделяется значительное место анализу высказываний М.В. Ломоносова, впервые обосновавшего нравственные основания критического суждения, преследующего интересы общественной пользы. Касаясь сочинений А.П. Сумарокова, А.Г. Верещагина справедливо подчеркивает, что он был первым по времени полемическим мыслителем. С позиций искусствоведения А.Г. Верещагина рассматривает и роль журналов 1769–1774 гг. в развитии художественной критики. Здесь, на наш взгляд, наиболее удачен анализ «Живописца» Н.И. Новикова, его полемики с воображаемым оппонентом.

В монографии подробно анализируется формирование принципов критического суждения, связанных с деятельностью Академии художеств и первыми публичными выставками. Общность их эстетических установок и интересов современной им критики позволяют автору убедительно охарактеризовать общую мировоззренческую ситуацию времени.

Обращение к переходному периоду конца XVIII – начала XIX столетия дало возможность рассмотреть состояние критического мышления как адекватного другим историческим закономерностям времени. Автор подробно характеризует основные черты сходства и отличия этого периода от предшествующей стадии развития русской критической мысли, отмечая противоречивые тенденции, проявившиеся во взаимоотношениях стилевых течений классицизма и первой стадии романтизма. Весьма интересной представляется глава «Новое в отечественной художественной критике. Художники о художниках», в которой читатель может ознакомиться с особенностями суждений коллег по искусству. Хорошо, что впервые серьезно анализируются содержание и направленность до сих пор явно недооцененного первого российского искусствоведческого журнала, издаваемого И.Ф. Буле, основателем искусствоведческого отделения Московского университета. Из числа других удачных моментов книги выделим характеристику «Журнала изящных искусств» Д.В. Григоровича и «Отечественных записок» П.П. Свиньина, а также разделов четвертой

главы, раскрывающих далеко не однозначное состояние художественной критики 30-х годов. Несомненный интерес представляет анализ крупнейшего художественного события – появления картины «Последний день Помпеи» К.П. Брюллова и ее общественного резонанса. Удачен очерк, в котором рассматриваются статья Н.В. Гоголя, посвященная этому произведению, и его повесть о художниках в «Арабесках».

Суммируя сказанное, хочется подчеркнуть: труд А.Г. Верещагиной привлекает своей полнотой, обстоятельностью и, как следствие, возможностью плодотворного использования в научной и педагогической работе. Важно, что характер критического мышления и его эволюция рассматриваются не сами по себе, а в тесной связи с общим состоянием художественного процесса. Это позволяет объяснить появление различных направлений критической мысли. Методологический подход автора позволяет акцентировать значение критики как отражающей не только собственные «цеховые» интересы, но и более широкие проблемы того или иного периода.

Хочется подчеркнуть, что автор внимательно и тактично обращается с исследуемым материалом, достаточно полно и, думается, пропорционально верно выбирает объекты для анализа, не отдавая явного предпочтения собственным желаниям, но оставаясь на научно обоснованных «третейских» позициях. В обращении с жанром художественной критики это особенно важно, поскольку изначально создает прочную основу для исторически объективного повествования, предостерегает от модернизации материала, желания усмотреть в критической мысли то, что хотелось бы видеть в ней сегодня. Последнее неоднократно имело место в отечественной историографии.

Серьезный новаторский труд А.Г. Верещагиной, несомненно, найдет своего читателя как среди специалистов, так и среди любителей русского искусства.

О.С. Евангулова, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории отечественного искусства Исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова





Союз художников России. «Имени Твоему». – М.: Интербук-бизнес, 2004. – 664 с., илл.

Уникальный издательский проект, посвященный отражению современного состояния российского изобразительного искусства, связанный с проведенной Союзом художников России 2000 г. в Центральном доме художника обширной одноименной выставкой, приуроченной к 2000-летию Рождества Христова. В богатейшем увраже, снабженном великолепными иллюстрациями, представлены лучшие современные произведения живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного и народного искусства, иконописи. Небольшой тираж издания – 1500 экз. – превратил этот альбом в библиографическую редкость.



Валентин Сидоров. «Гори, гори ясно...». – М.: Интербук-бизнес, 2004. – 176 с.

Книга воспоминаний выдающегося российского мастера изобразительного искусства, народного

художника России В.М. Сидорова представляет его как талантливого писателя, сумевшего облечь в слова ощущения и образы детства и юности. Это не первый литературный опыт живописца. Его книга «Край вдохновения», вышедшая в 1985 г. и посвященная родной для автора Тверской земле, давно стала библиографической редкостью и ныне готовится к переизданию в существенно обновленном виде. Его небольшие рассказы о творчестве любимых им русских художников приобрели широкую известность. Книга адресована всем, кто любит российское искусство, ценит красоту и богатство русского языка.



Братья Ткачёвы. 50 лет на Академической даче: К 120-летию Академической дачи имени И.Е. Репина (1884–2004). – М.: НИИ Российской академии художеств, 2004. – 186 с., илл.

Книга-альбом действительных членов Российской академии художеств, народных художников России Алексея Петровича и Сергея Петровича Ткачёвых посвящена их полувековому творчеству на Академической даче им. И.Е. Репина. Книга широко иллюстрирована произведениями А.П., С.П. и Е.А. Ткачёвых.

120 лет Академической даче им. И.Е. Репина. – М.: Арт-Фактор, 2004. – 16 с., илл.

Обширный буклет, посвященный юбилею творческой дачи Союза художников России, торжественно отмеченному в 2004 г., включил оригинальный текст председателя СХР, действительного члена РАХ,



народного художника России В.М. Сидорова и подборку фотографий и репродукций произведений известных художников России, выполненных на Тверской земле. Составитель А.У. Греков.



Алла Ващенко. Воронежский Союз художников (краткая история: 1934–2004 гг.). – Воронеж, 2004. – 122 с., илл.

Книга кандидата исторических наук А.В. Ващенко посвящена основанию и становлению одного из отделений Союза художников России. Изданная в год его 70-летнего юбилея, она представляет собой историческое исследование, основанное на архивных источниках и воспоминаниях современников. В книге опубликованы краткие биографические сведения мастеров изобразительного искусства, списки художников, фотоматериалы, репродукции произведений живописи, скульптуры, графики, монументального, театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства.



Геннадий Правоторов. Несказанный свет. Стихи и проза. – М.: Издательский дом «Российский писатель», 2004. – 144 с., илл.

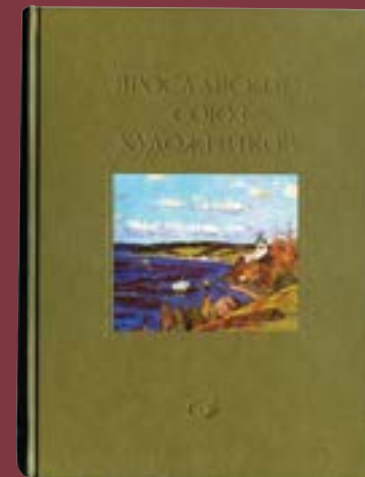
Очередной, пятый сборник литературных произведений талантливого современного скульптора, секретаря СХР, члена-корреспондента Российской академии художеств, народного художника России Геннадия Ивановича Правоторова составили поэтические и прозаические тексты автора, лейтмотивом которых является идея ответственности творца перед историей, перед своей Отчиной. Особо хочется выделить эссе «Нравственность творчества», где автор обращается к роли художника в современном мире. Всего на нескольких страницах он формулирует свое творческое кредо.

В своих литературных произведениях автор, по словам его земляка курского писателя Н. Дорошенко, написавшего послесловие к книге, «стремится досказать в слове то, что в скульптуре просто невозможно выразить».

Ярославский союз художников. – Ярославль, 2003. – 320 с., илл.

Впервые предпринятое издание, посвященное 60-летию Ярославского отделения ВТОО «СХР», знакомит читателя с историей художественной жизни одного из древних городов России, отраженной в обширной вступительной статье В.Т. Кривоносова. В альбомной части книги читатель найдет качественные иллюстрации, отражающие современное состояние изобразительного искусства ярославских мастеров. В третьем разделе можно познакомиться с художниками Ярославля,

краткие биографические данные которых делают это издание особо ценным, придавая ему энциклопедический характер. Ответственным



редактором издания выступил председатель Ярославского отделения ВТОО «СХР» А.А. Карих.



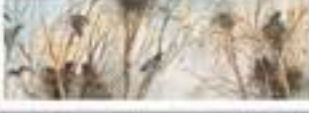
Андрей Ковальчук. Скульптура. – М., 2004. – илл.

Второе издание альбома произведений А.Н. Ковальчука – народного художника России, первого секретаря Союза художников России, открывает нам все грани таланта известного российского скульптора. Издание снабжено обстоятельной вступительной статьей доктора искусствоведения, профессора В.С. Манина, в которой проанализирован творческий путь художника и выявлена его самобытность среди плеяды российских мастеров скульптуры. В альбомной части широко представлены как монументальные произведения автора, так и его малая декоративная пластика.



Художники Нижнего Новгорода. 1933–2003. Справочник. – Нижний Новгород: РИ «Бегемот», 2003. – 196., илл.

Предлагаемый читателю иллюстрированный справочник Нижегородского отделения ВТОО «СХР» представляет собой собрание фактического материала, дающего представление о творческом состоянии одной из крупнейших организаций Союза художников России. Книга представляет имена почти 400 как ныне живущих, так и ушедших из жизни мастеров изобразительного искусства и искусствоведов. Небольшая, но достаточно емкая вступительная статья к изданию написана искусствоведом Л.И. Помыткиной.

2	юбилей В.П. Сысоев Мастер большой картины О творчестве великого русского живописца И.Е. Репина	
22	творческое наследие 120-летие Академической дачи им. И.Е. Репина Союза художников России	
24	размышления В.М. Сидоров «Грачи прилетели»	
30	картинная галерея В.П. Сысоев Правда бытия О живописце В. И. Иванове	
45	на встречу великой Победе Они сражались за Родину Отрывки из книги воспоминаний братьев А.П. и С.П. Ткачевых	
52	мастерская художника А.Ф. Дмитренко Мастерство и мужество О петербургском живописце М.К. Копытцевой	
56	по залам музея Е.А. Скоробогачева Мотивы искусства Русского Севера в мебели Виктора Васнецова	
61	рецензии О.С. Евангулова Рецензия на книгу А.Г. Верещагиной «Критики и искусство»	
62	книжное обозрение Новинки книжного рынка	
хроника		
29	Русский человек на своей земле Г.С. Болонских	
44	Награда воину и художнику	
48	Хроника художественной жизни Союза художников России А.У. Греков, П.Н. Радимов	
55	Улан-Удэ О.И. Пазникова	

ХУДОЖНИК 2005. № 1
Журнал Союза художников России
основан в 1958 году

Главный редактор
А.У. Греков
Арт-директор
И.Г. Верпоцкий
Редакционная коллегия
А.У. Греков
заслуженный деятель искусств РФ,
кандидат искусствоведения,
А.Н. Ковальчук
первый секретарь ВТОО СХР,
народный художник РФ,
Ю.П. Михайлова
главный редактор газеты «Художник России»,
М.А. Некрасова
заслуженный деятель искусств РФ, член-корреспон-
дент РАХ, доктор искусствоведения, профессор,
В.П. 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. Швабковский
заслуженный деятель искусств РФ, действитель-
ный член РАХ, доктор искусствоведения,
В.И. Иванов
народный художник СССР,
действительный член РАХ,
С.М. Харламов
секретарь ВТОО СХР,
народный художник России,
В.В. Щербаков
первый секретарь ВТОО СХР, народный
художник России, член-корреспондент РАХ.

Дизайн и компьютерная верстка
А.Ю. Ренова
Корректура
О.П. Пуля
Сканирование и цветоделение
И.Э. Ваки
Фотографии
А. Греков, Н. Соловьев, Н. Тихонов,
Н. Чаусов, С. Марданов

Журнал зарегистрирован Министерством
Российской Федерации по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых
коммуникаций 19 февраля 2001 года

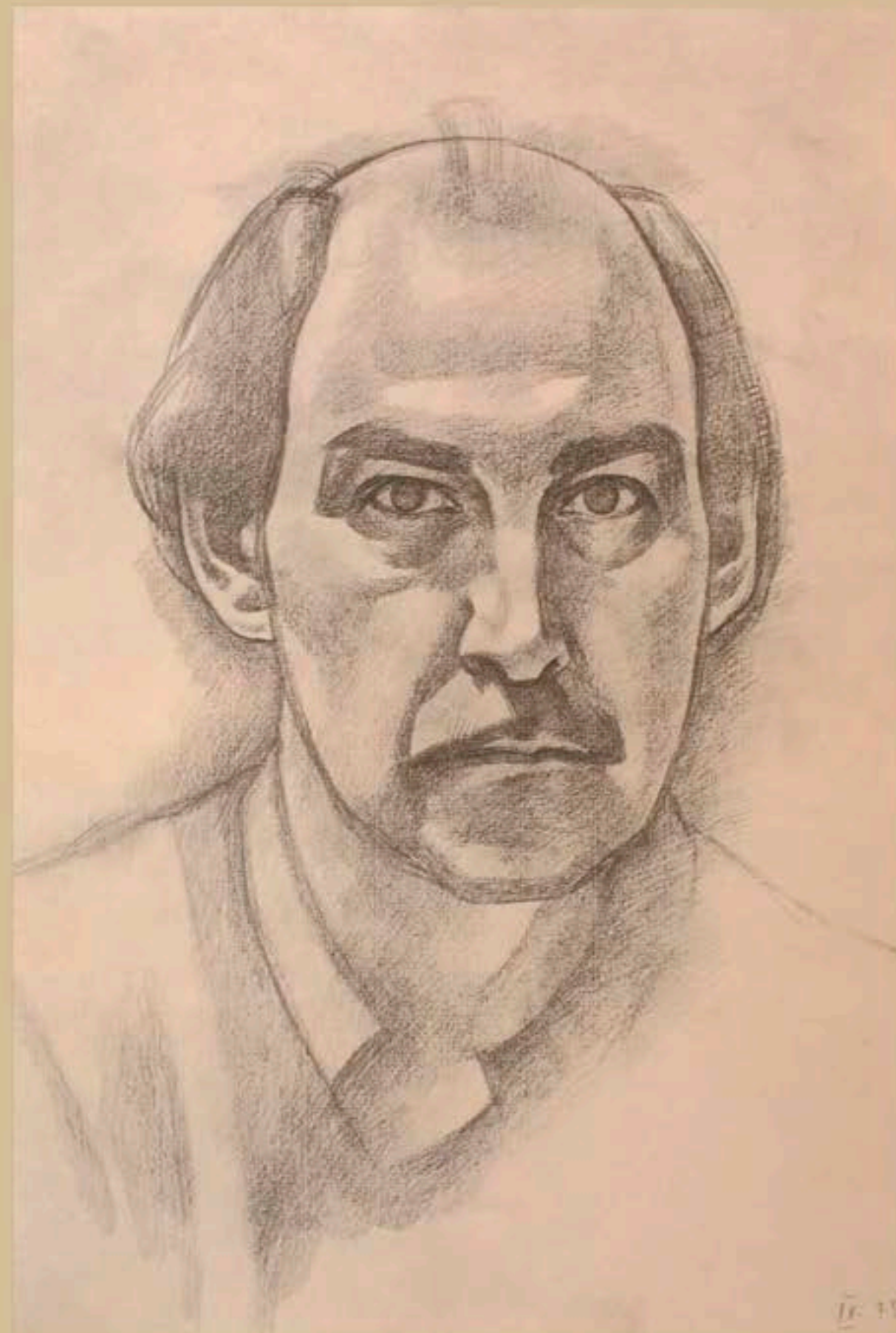
Учредитель
Всероссийская творческая общественная
организация «Союз художников России»
Регистрационный номер ПИ №77-7345

Почтовый адрес редакции
103062, Москва, ул. Покровка, 37
Телефоны: (095) 917-59-64, (095) 917-56-52
факс: (095) 917-40-89. E-mail: artist_mag@mail.ru

Тираж 2000 экземпляров

На 1-й стр. обложки:
И.Е. Репин. Портрет П.М. Третьякова
1883. ГТГ

© ВТОО «СХР», 2005
© Дизайн «Арт-Фактор»



Автопортрет
В.И. Иванов. 1975

Мебель из дома Бахметова

