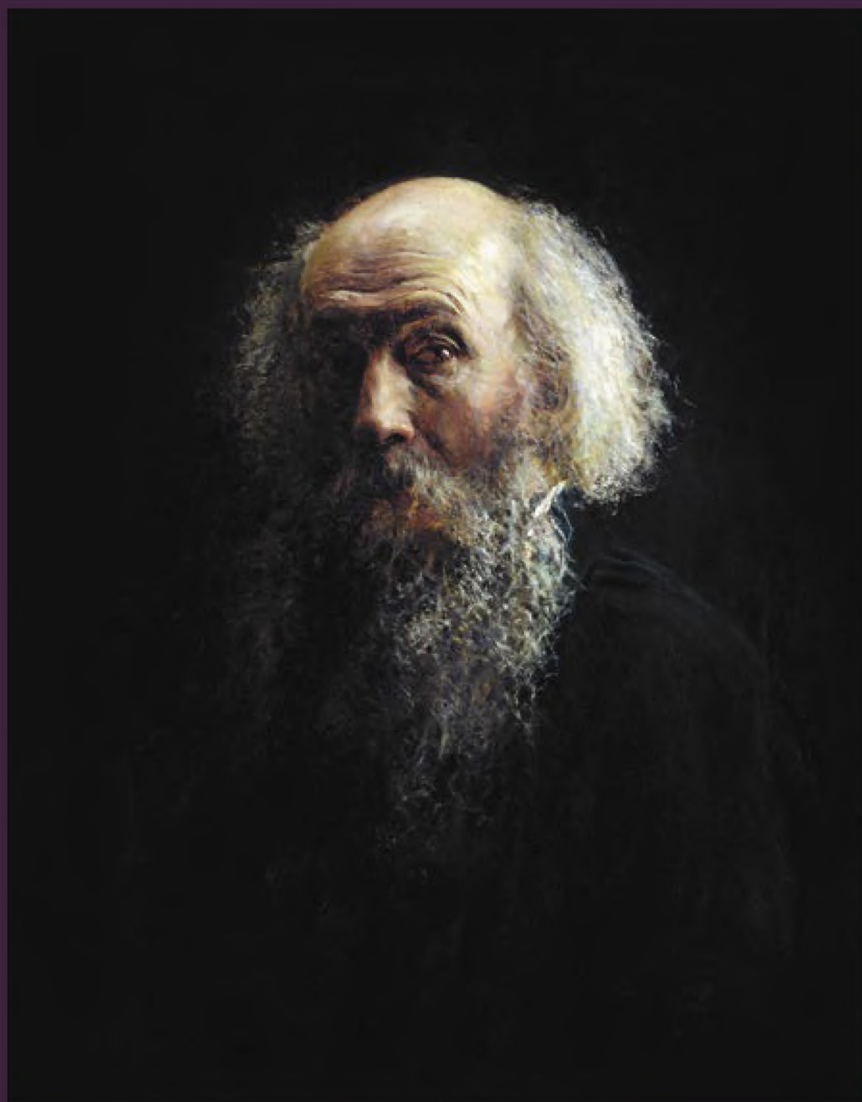


# Artist ХУДОЖНИК



*Журнал Союза художников России*

*№ 1 / 2011*



50-летие полёта первого человека в Космос



Скульптор А.П. Файдыш-Крандиевский, архитекторы А.Н. Колчин, М.О. Барц  
Памятник «Покорителям Космоса»



Вернисаж Всероссийской художественной выставки  
«Пастель России». Омск. 25 марта 2011 г.



Пресс-конференция Всероссийской художественной выставки  
«Большая Волга — искусство республик Поволжья». Саранск. 13 мая 2011 г.



Лётчик-космонавт, дважды Герой Советского Союза В.В. Аксёнов  
среди своих почитателей на вернисаже II Всероссийской  
художественной выставки «Наука и космос на службе мира». Рязань. 7 сентября 2011 г.



Дорогие друзья и коллеги!

Художественная жизнь России ушедшего года запомнится нам яркими выставками и юбилеями ведущих мастеров отечественного изобразительного искусства. Среди них: Всероссийские выставки «Наука и космос на службе мира» в Рязани и «Художники — флоту» во Владивостоке, межрегиональная выставка «Художники театра и кино» в Екатеринбурге, групповая выставка «100 автопортретов российских художников» в Москве на Покровке, уникальная выставка, посвященная форуму «Пластовская осень» в Ульяновске, торжества местных отделений СХР в Вологде, Брянске, Йошкар-Оле, Ульяновске, Курске, Казани, юбилейные экспозиции секретарей Союза художников России народных художников России Н.И. Боровского, Г.И. Правоторова, В.Н. Телина, С.А. Гавриляченко...

И это не говоря уже об обилии других важных событий: научно-практических конференций, посвященных важным для СХР датам — 100-летию А.В. Григорьева на марийской земле или С.С. Косенкова в Белгороде; многочисленных юбилеях региональных организаций и областных выставках, пленэрах, прокатившихся по всей России — от Липецка до Ханты-Мансийска.

Всё это позволяет нам с уверенностью говорить о том, что художественная жизнь России не стагнирует, а, наоборот, постоянно находится в движении. У неё много оттенков и нюансов, она неоднородна по своему составу, но, может быть, именно этим и привлекательна, что вызывает споры и дискуссии о роли и месте художника в современном обществе, позволяет каждому мастеру выражать в произведениях собственные мысли и чувства. Главное, чтобы это было талантливо, мастеровито и содержало в себе созидательные жизнеутверждающие начала.

К сожалению, в этом году также не обошлось без утрат. Ушли из жизни прекрасные мастера искусства — Герой Советского Союза фронтовик Г.Н. Москалёв, народные художники России Д.Т. Тутунджан, А.М. Казанский, З.Н. Ольшевская, Н.Н. Голиков, доктор искусствоведения Г.В. Плетнёва и ещё целый ряд наших товарищей во многих уголках России. Мы помним их произведения, сохраняем в душе их облик.

Но время неумолимо ведёт счет своим вековым пером, новые молодые творческие силы приходят на смену ушедшим мастерам изобразительного искусства. В этом — залог вечного обновления живого художественного дерева.

Александр Греков,  
главный редактор  
журнала «Художник»





«Петр I допрашивает цареви́ча Алексе́я Петро́вича в Петергофе». 1871. ГТГ



Т.Л. КАРПОВА  
доктор  
искусствоведения,  
заместитель  
заведующего  
отделом  
ГМО «ГТГ»

# Н.Н. Ге. Искусство «живой формы»

Эмоциональное, светоносное, оригинальное творчество Николая Николаевича Ге стоит особняком в русском искусстве. Художник и поныне заражает зрителей живой пульсацией мысли и чувства. Все писавшие о нем отмечали несовпадение его творческого развития с основными этапами эволюции искусства второй половины XIX века. В конце 1850—1860-х годов он развивал традиции романтизма, прежде всего искусства Карла Брюллова и Ореста Кипренского. В то время, когда от Брюллова с отвращением отвернулось молодое поколение художников, сверстников Ге, он оставался верен «Последнему дню Помпеи», давшему первый импульс к рождению желания стать художником. Ге переживал не лучший в творческом отношении период в 1870-е — годы подъема искусства так называемого «демократического реализма», с которым не смог полностью отождествиться, даже будучи одним из инициаторов создания Товарищества передвижных художественных выставок. А 1880-е, годы кризиса, для многих его современников стали временем яркой вспышки таланта Ге, временем обновления художественного языка, периодом творческой и человеческой зрелости. Тем не менее, несмотря на отмеченное выше пение «не в унисон» и шаг «не в ногу», Ге посчастливилось трижды попадать в эпицентр общественных интересов: его картины «Тайная вечеря», «Петр и Алексей», так называемый «страстный цикл» каждый раз затрагивали важный нерв общественной и художественной жизни, возбуждали волну заинтересованных откликов, жарких споров, пробуждали умы и души от спячки.

В русском искусстве XIX столетия трудно найти художника, чей путь отличался бы такой амплитудой взлетов и падений, успеха и забвения, восторгов публики и полного непонимания и отторжения: за огромным успехом «Тайной Вечери» скоро последовал провал «Вестников Воскресения»; восторг зрителей перед «Петром и Алексеем» сменился недоумением перед «Екатериной у гроба Елизаветы»; картины «страстного цикла» запрещал Синод, их снимали с выставок, им сопутствовала атмосфера скандала, но все это как будто не отражалось на вере Ге в смысл того, что он делал.

Ге много и часто упрекали: не только публике и критикам, но и собратям по художеству его живопись часто казалась неряшливой, слишком небрежной, небезупречной в техническом отношении, тревожно-эмоциональной. В разговорах о нем всегда ощущались знак вопроса и чувство опасности, он приближался к границе эстетических норм XIX века и разрушал её. Но сейчас, по прошествии большой временной дистанции, творчество Ге возможно воспринять как уникальное целостное явление, где органично взаимосвязаны содержание и способы его воплощения.

Ге никогда не относился к искусству как к ремеслу. Для него это была одна из возможных форм проявления творческого духа, выражения собственных взглядов, идеалов, диалог с миром. С помощью языка живописи он решал онтологические задачи. В среде художников Ге не был до конца своим. Он неоднократно оставлял занятия живописью, у него были длительные перерывы в работе.

Развитие Ге как человека и художника шло через разрывы, оно не было плавным. Несколько раз он круто менял свою жизнь. Если снимать о нем биографический фильм, то он разложится на несколько глав с разными декорациями, разным пейзажным фоном, разным окружением.

Италия с её синевой неба и моря, лаской теплого воздуха, с великим искусством Микеланджело, Рафаэля, Тинторетто. Здесь Ге с женой оказались после окончания его учебы в Императорской Академии художеств, здесь они прожили тринадцать лет, здесь родились их сыновья. Здесь художник встретился с А.А. Ивановым и А.И. Герценом, написал «Тайную Вечерю».

Затем Санкт-Петербург: участие в создании Товарищества передвижных художественных выставок, общение с историком Н.И. Костомаровым, писателями А.А. Потехиным, М.Е. Салтыковым-Щедриным, Н.А. Некрасовым, увлечение русской историей, успех «Петра и Алексея», разочарование в собственном творчестве и окружении.

И вновь полная смена декораций — отъезд в Черниговскую губернию на хутор Ивановское: украинская речь, дом с соломенной кровлей, занятия сельским хозяйством, участие в делах черниговского земства, сближение с народом, забвение художественной общественностью, увлечение личностью Толстого и его учением, возвращение к творчеству и новый его подъем, «страстный цикл» картин, общение с молодыми художниками.

И вместе с тем в биографии Ге с её, казалось бы, непредсказуемыми поворотами просматривается общая связующая нить, стройная архитектурная судьба удивительного художника-философа.

Личность Ге, равно и как его творчество, — редкий пример счастливого равновесия ума и сердца. Эмоциональность, душевная открытость, страстность сочетались в нем с развитым сознанием, большой культурой мысли: мудрец и ребенок жили в нем на равных правах, не мешая друг другу. Крамской сказал о Толстом, что впервые встретил человека, в котором мысли и поступки соединялись бы между собой, как радиусы с центром. Это можно было бы сказать и о Ге: нравственный максимализм его высказываний соответствовал последовательности поступков. За всеми скачками и перепадами его творческой и личной биографии всегда прослеживается истовое желание правды, поиск нравственного идеала, поиск «живой формы», способной выразить «живое содержание». Этот необычайно добрый человек, с детской восторженностью относящийся к людям и одаренный благодатью сочувствия, в жизни и в искусстве шел трудной дорогой еретиков и первопроходцев, выпадающей немногим. После смерти художника его сын Николай скажет: «...он прожил не улиточной жизнью... в его картинах нет общих мест, он не придумывал свои сюжеты, он сам жил в том душевном уровне, который определял выбор этих сюжетов, и потому все в них интересно, как может быть интересно только живое»<sup>1</sup>.

Предки Ге по отцовской линии бежали в Россию в конце XVIII века от событий Великой французской революции. Николай Николаевич Ге родился в 1831 году в Воронеже. В детстве он жил на Украине, в поместье отца. В 1-й гимназии в Киеве Ге, поощряемый любимым гимназическим учителем рисования, впервые начал рисовать, писать акварелью. Курс русской истории ему читал Н.И. Костомаров, в будущем знаменитый ученый, чей портрет Ге напишет через двадцать пять лет. Но, несмотря на явные художественные, гуманитарные наклонности, дальнейший выбор был сделан в пользу «науки всех наук» — математики.



«Ахиллес  
оплакивает  
Патрокла»  
1855  
Национальный  
музей Белоруссии,  
Минск



Математическое отделение философского факультета Киевского университета, а с 1848 года аналогичный факультет Санкт-Петербургского университета воспитали у Николая Николаевича способность четко мыслить, ясно формулировать свои представления о мире, но ученым-математиком он не стал. Параллельно с занятиями в университете Гё посещал вечерние классы Императорской Академии художеств, постоянно бывая в Эрмитаже, а в 1850 году стал её учеником.

Гё попал в ученики к профессору П.В. Басину, но своим настоящим учителем он считал К.П. Брюллова, которого уже не было в России, но в ИАХ все было пропитано воспоминаниями о нем. Ученики грезили о его славе, изучали работы законченные и незаконченные, выпрашивали академических натурщиков о его методе. Гё считал себя учеником Брюллова по духу. Под знаком увлечения «великим Карлом» прошли его ученические годы и годы пребывания в Италии. Картины «Лейла и Хаджи Абрек» (1852), «Суд царя Соломона» (1854), «Ахиллес оплакивает

Патрокла» (1855), «Аэндорская волшебница вызывает тень Самуила» (1856, ГРМ) исполнены романтической патетики, напряженных светотеневых контрастов. Образу пророка Самуила Гё придал черты критика В.Г. Белинского. Известно, что в августе 1856 года, во время работы над картиной, живописец побывал на могиле Белинского и запечатлел её в небольшом эскизе. Позже, в 1871 году, Гё исполнил бюст Белинского с его смертной маски. В 1855 году тридцатилетней царствование Николая I закончилось бесславной Крымской войной. На картине Гё библейскому деспоту Саулу пророк Самуил предрекает скорую гибель. Политический подтекст картины был понятен современникам художника. За картину «Саул у Аэндорской волшебницы» Гё был удостоен большой золотой медали и права на пенсионерскую поездку за границу на шесть лет.

После путешествия по Саксонской Швейцарии, посетив Мюнхен и Париж, в августе 1857 года Гё с молодой женой прибыл в Рим. Начались поиски сюжета для большой кар-

тины на собственную тему, а не на заданную Академией художеств. Античные форумы, Колизей, Капитолий обратили Гё к величественной истории Древнего Рима. Он приступил к работе над сюжетом «Смерть Виргинии» (1857–1858), сделал множество эскизов и этюдов. Потом бросил тему, увлекшись новой исторической драмой – «Разрушением Иерусалимского храма» (1859, ГТГ). Этот сюжет также не воплотился на большом полотне. Одновременно с многофигурными патетическими композициями в духе «Последнего дня Помпеи» Брюллова Гё разрабатывает более камерный сюжет, но исполненный не меньшего драматизма: «Любовь весталки» (1857–1858). Служительница богини Весты, нарушившая обет безбрачия, смертельно рискует, покорившись своему чувству. Любовь сильнее страха смерти – этой романтической идеей вдохновлялся Гё, работая над серией эскизов. Нравственное превосходство в любви, способность в любви к полной самоотдаче – эти качества женской натуры всегда восхищали Гё, относившегося к женщине с рыцарским преклонением.

Вторая линия поисков темы в годы жизни Гё в Италии связана с кругом евангельских сюжетов: «Возвращение с погребения Христа» (1859, ГТГ), «Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса Христа, идущего к ним в дом» (1864, ГТГ). Эти работы совершенно отличны от бурной патетики эскизов «Смерть Виргинии», «Разрушение Иерусалимского храма», «Смерть Имельды Ламбертацци», вдохновленных Брюлловым. Им присуща внутренняя сосредоточенность персонажей, ясность образного строя, возвышенная простота рассказа. Пластичкой удлиненных фигур, музыкальностью ритмов, акварельной прозрачностью красок они напоминают библейские эскизы Александра Иванова, чью мастерскую в Риме Гё посетил в 1858 году.

После шестилетних мучительных поисков, запечатленных во множестве эскизов, после полосы отчаяния и разочарования в призвании художника, после блужданий между авторитетами Брюллова и Иванова Гё обретает собственную тему и собственный голос: во Флоренции, читая Евангелие и сочинение Д.Ф. Штрауса «Жизнь Иисуса», он увидел в сюжете Тайной Вечери «присутствие драмы». «Вот, понял я, что мне дороже моей жизни, вот тот, в слове которого не я, а все народы потонут. <...> Чрез неделю была подмалевана картина, в настоящую величину, без эскиза»<sup>2</sup>. Избрав сюжет, многократно трактовавшийся в мировом искусстве, Гё предложил новое и смелое для своего времени прочтение. Событие Евангелия было осмыслено в нравственно-психологическом плане. Новация Гё заключа-

лась в очеловечивании божественного образа и его психологизации. В «Тайной Вечере» (1863, ГРМ) поражало и вызывало споры то, что автор наделил евангельских персонажей человеческими эмоциями: Христос глубоко огорчен, апостолы пребывают во власти гнева и удивления.

Гё порывает с иконографической традицией, с каноном. Работая над картиной, он обращается к первоисточнику, к тексту Евангелия, к своему личному чувству и к реконструкциям известных библеистов XIX века Э. Ренана и Д.Ф. Штрауса. Ренан так описывает обстановку пасхальной трапезы Христа и двенадцати его учеников: «Вечером он в последний раз ужинал со своими учениками. <...> Его сильная и спокойная душа чувствовала себя теперь легко под тяжестью мрачных предчувствий, осаждавших её. Для каждого... у него нашлось доброе слово. Двое из них, Иоанн и Петр, получили особенно нежные излияния любви с его стороны. Иоанн возлежал на диване рядом с Иисусом... В конце ужина тайна, тяготившая душу Иисуса, чуть у него не вырвалась. «Истинно говорю вам, – сказал он, – один из вас предаст меня». Эти наивные люди почувствовали в тот момент смертельную тоску; они переглядывались, и каждый внутренне задавал себе вопрос. <...> [Иисус] обмакнул кусок хлеба и подал его Иуде. Одни Иоанн и Петр поняли, в чем дело. Иисус обратился к Иуде со словами, в которых заключался кровавый упрек, непонятный для остальных присутствующих. ...После этого Иуда вышел»<sup>3</sup>.

«Аэндорская  
волшебница  
вызывает тень  
Самуила»  
(Саул у Аэндорской  
волшебницы)  
1856. ГРМ





Облику Христа приданы черты Герцена (этюдом послужила фотография Р.С. Левицкого 1861 года), в образе негодующего апостола Петра Ге изобразил себя. Чтобы представить пророка Самуила с чертами Белинского, а Христу придать портретное сходство с Герценом нужна была огромная вера в титанические возможности отдельной личности, утраченная в XX веке. Поистине можно сказать, что пафос искусства Возрождения воскрешается в полотнах второй половины XIX столетия.

«Тайная Вечеря» Ге поражала современников и совершенно новым толкованием личности Иуды. В его измене художник увидел не проявление низости натуры, а протест против учения Христа. Ге считал, что во время Тайной Вечери произошел раскол среди единомышленников. Христос знает, кто предатель, но не останавливает его; он дает событиям идти своим чередом. Расстановка акцентов внутри самой сцены, выделение образа Иуды были совершенно апокрифичны. В отличие от традиционной трактовки евангельского события, когда названный Христом будущий отступник остается неузнанным, Иуда в картине Ге уходит опознанным, на него устремлены потрясенные, негодующие взоры апостолов Иоанна и Петра. Это приводит к драматически заостренной

ситуации. Обнаженность конфликта, трактовка его как идейного раскола, принципиального разногласия сторонников двух различных мировоззрений и составляет наиболее оригинальную черту картины. «Иуда, – говорил Ге, –...не мог понять Христа, потому что вообще материалисты не понимают идеалистов...»<sup>4</sup>. Надо сказать, что личность Иуды чрезвычайно интересовала Ге. Вначале он дал картине название «Уход Иуды», а в 1891 году, вновь обратившись к этому новозаветному персонажу, написал картину «Совесть. Иуда». Для Ге Иуда – не банальный предатель, а интересная, значительная личность, имевшая собственные политические взгляды. Своим поступком он желал спасти человечество<sup>5</sup>.

В создании эмоциональной атмосферы полотна драматургия света и тени несет символическую смысловую нагрузку. По образному выражению С.М. Даниэля, Иуда выкроен из мрака<sup>6</sup>. Он весь – огромная, странная и страшная тень. Его фигура изображена контражуром – он буквально встал против света, заслонив собой его источник – Христа. Мрачный, таинственный, черный силуэт Иуды на фоне стены, отблески огня на лицах Христа и апостолов словно предвещают скорую драматическую развязку; огромные тени, движущиеся по стенам, нагнетают атмосферу общей тревожности.

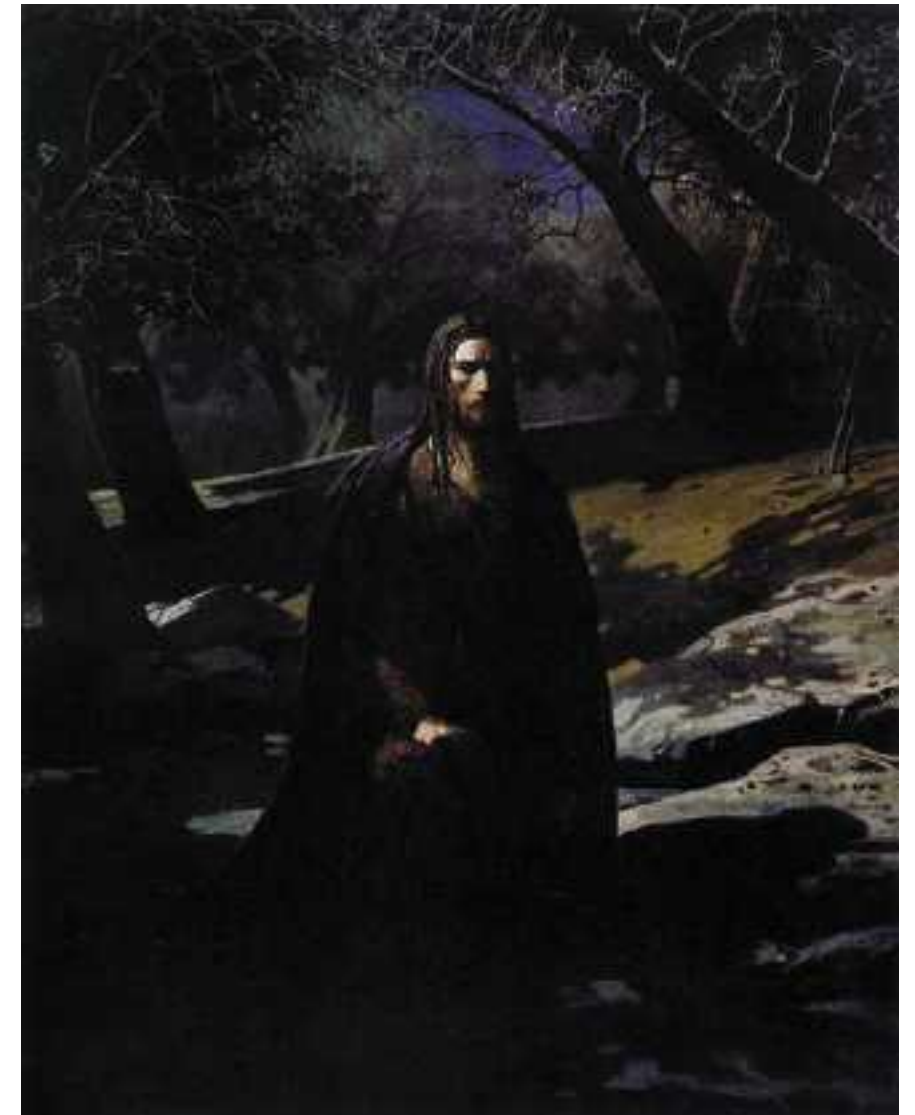
«Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса Христа, идущего к ним в дом» 1864. ГТГ



Картина принесла Ге первый настоящий успех у публики, критики и академических профессоров. В 1863 году Академия художеств удостоила Ге звания профессора, миновав звание академика, – достаточно редкий случай в её истории. «Тайная вечеря» была куплена для музея ИАХ за десять тысяч рублей серебром. Для русской публики она стала открытием новой самостоятельной творческой индивидуальности.

Вдохновленный успехом «Тайной Вечери», Ге вернулся во Флоренцию из Санкт-Петербурга, где картина экспонировалась на академической выставке, и приступил к работе над новым полотном на евангельский сюжет – «Вестники Воскресения» (1867, ГТГ). Его композиция построена на противопоставлении двух миров – возлюбивших Христа и равнодушных к нему. Мария Магдалина спешит возвестить радость о воскрешении Спасителя и тем, кого он любил, и всему миру. Как и в «Тайной Вечере», драматургией света подчеркнута тема двоемирия: Мария вся в свете, она – начало новой христианской истории; стражники – в глухой тени, они принадлежат языческому миру, уходящему в прошлое, но не ведающему о своем закате. Толкуя замысел картины, Ге писал Г.Г. Гагарину: «Мария Магдалина стала заревом нового света, встречая у самого источника мрачный образ тьмы, уже сравнением вступает в борьбу и тем самым венчает ряд побед – историю свободы человека, венчанную в воскресении сына человеческого»<sup>7</sup>. Контуры фигуры Марии напоминают взлетающую птицу. Это «протосимволистское» решение выпадало из реалистических канонов русского искусства второй половины XIX века, казалось слишком дерзким. Картина провалилась у критики и публики, почувствовавшей себя шокированной. Марию Магдалину «обозвали» «то ли сорокой, то ли ласточкой».

Не было понято и следующее полотно Ге «В Гефсиманском саду» (1869–1880-е), показавшееся «до дерзости небрежным». Картина экспонировалась в 1869 году на Международной художественной выставке в Мюнхене, в 1870 – на выставке Московского общества любителей художеств и на персональной выставке Ге в залах Академии художеств. Но – «...она никого не поразила, никого не обратила; она упала, как камень, в глубокий колодезь»<sup>8</sup>. Тем не менее, это один из самых глубоких замыслов Ге, завораживающий атмосферой предчувствия величайшей трагедии, выражением безысходности и каменного отчаяния в фигуре Христа. Лицо Спасителя обращено к лучу света, который символизирует присутствие Бога-Отца (этот



«Христос в Гефсиманском саду». 1869–1880-е ГТГ

мотив еще более читаем в ранних вариантах композиции). Картина Ге вливается в русло восточно-христианской традиции, согласно которой свет неотделим от Бога, он – его эманация. Сгущенность эмоциональной атмосферы картины «обязана» и колориту, построенному на аккордах темных тонов чернильно-синего, лилового, серого, зеленого и черного. Написать такое большое полотно (258х198,5) одними лилово-синими и черными красками – на такое до Ге еще никто не осмеливался. И в этот глухой и торжественный красочный реквием вливаются неумолимые серебряные лучи луны. «В Гефсиманском саду» восхищался М.А. Врубель: «Там так передан лунный свет, как будто видимый во время головной боли. Эти эффекты мне знакомы, у меня бывает мигрень»<sup>9</sup>. В этом произведении содержатся истоки позднего творчества Ге, эмоциональный накал и экспрессия формы «страстного цикла» 1890-х годов. Неприятие публики на двадцать лет задержало развитие дарования Ге по пути, намеченному в евангельских работах 1860-х годов.





«Тайна Вечеря»  
1866. ГРМ



Наряду с работой над эскизами и картинами на исторические и библейские сюжеты Гё пишет в Италии серию замечательных портретов. Среди прославленных портретистов второй половины XIX века (В.Г. Перова, И.Н. Крамского, И.Е. Репина) имя Гё не теряется. Несмотря на значительное количество созданных им портретов, среди них наберется не более двадцати бесспорных шедевров. Портретное творчество Гё занимает свое место в культуре, корректируя рассудочный, трезвый взгляд на человека, предложенный искусством «железного века». Художник остается хранителем поэтичного, взволнованного переживания личности, завещанного искусством романтизма. Открытая эмоциональность созданных им образов, интенсивность световых контрастов, экспрессивность фактуры – печать памяти о портрете романтизма.

По собственному признанию Гё, им было написано более сотни портретов и ни один из них не повторил другой. Его работы в этом жанре удивляют новизной и неожиданностью решений. Свойственная художнику постоянная неуспокоенность, неудовлетворенность достигнутым провоцировала поиск композиционных и колористических новаций. Каждый раз он искал «живую форму», которая соответствовала бы психофизическому типу модели, её идеальной духовной сущности. Портреты Гё позволяют почувствовать уникальность личности, он улавливает особую окраску и «температуру» эмоционального поля, сопутствующего каждому человеку.

Портрет  
неизвестной  
в голубой  
блузе. 1868  
ГТГ



Причем эта уникальность им прочувствована, а не «вычислена». Индивидуальность не подавляется общими представлениями о человеке, сформированными эпохой. К миру каждой личности Гё относится очень бережно. Естественная грация молодой южанки («Неизвестная в голубой блузе». 1868, ГТГ) выражена жестом, позой, причем чувствуется, что так сидит, так складывает пальцы рук только эта девушка. Композиция портрета химика Гуго Йозефа Шиффа (1867) также уникальна, в её основе редко встречающееся расположение фигуры по диагонали, ниспадающей из правого верхнего угла в левый нижний, диагонали, обратной естественному движению человеческого глаза слева направо, а потому неудобной для считывания композиции, раздражающей. На уровне двух третей от верхнего поля портрета зрителя встречает останавливающий вязкий, тяжелый взгляд. Это, пожалуй, единственный портрет Гё, где человеческая природа представлена со знаком минус. Портрет Шиффа – своего рода продолжение темы Иуды из «Тайной вечери» Гё, души, отягощенной темными силами. Особый композиционный ход находит Гё и для выражения душевной жалобы, одиночества и обреченности изгнанника в портрете Иосифа Доманже, участника Французской революции 1848 года. Совмещение двух точек зрения – взгляда сверху вниз (Доманже) и точки зрения художника и зрителя – снизу вверх, кроме того, наклон головы, пятна света, блуждающие на лице и одежде, создают впечатление смутного беспокойства. Голова словно качается, как верхушка сосны («...и вершина колобродит, обреченная на сруб». О. Мандельштам). Если портрет Доманже написан жидким свободным мазком, чистыми красками, то живопись портрета Шиффа глухая и мутная, фактура плотная. Портрет историка Костомарова построен на эффекте сжатой пружины (сцепленные руки, сжатые в нитку узкие губы, голова, вошедшая в плечи, острый, с сумасшедшинкой, взгляд из-под очков, асимметричное лицо, жесткая складка крахмальной белой манишки). Этот эффект жесткой формы, которую распирает изнутри внутреннее давление, позже по-своему будет использован Врубелем в портрете С.И. Мамонтова.

В поисках идеала Гё нуждался в его персонификации в какой-то определенной личности. В разное время авторитетами для художника в умственном и нравственном отношении, путеводными звездами на небосклоне жизни были Белинский, Герцен, Толстой, а в искусстве – Карл Брюллов, Микеланджело, Данте. Юность Гё и итальянские годы прошли прежде всего под знаком личности Герцена. Итогом этой «любви», этого страстного почитания и преклонения стал портрет Герцена



«Смерть  
Виргинии»  
1857–1858  
ГРМ

(1869, ГТГ) – «главный» портрет в творчестве Гё 1860-х годов. Личность Герцена имела для художника особую притягательность: «Мы ему были обязаны своим развитием. Его идеи, его стремления электризовали и нас. Я мечтал ехать в Лондон, чтобы его видеть, чтобы его узнать, чтобы написать его портрет для себя»<sup>10</sup>.

Портрет Герцена свидетельствует о творческом претворении Гё традиций классического европейского портрета XVII века: Рембрандт, Латур, Караваджо вспоминаются рядом с ним. Это почувствовала и сама модель: «...Портрет идет rembrandtisch»<sup>11</sup>, – сообщает Герцен Н.П. Огареву в одном из писем. Кажется, будто неверный свет лампы или свечей выхватывает из мрака часть головы с прекрасным высоким лбом и тревожно горящим глазом, в котором боль, разочарование, тоска. Резкие контрасты света и тени, «горячий» тон, которым написано лицо писателя, словно передают существо его живой, огненной, нервной природы, чарующей каждого, кто общался с ним.

Портрет создавался в сумеречные для писателя времена: «...Герцен постаревший, усталый, раздраженный, во многом разочаровавшийся, не только в России, но и в Европе, – Герцен, только что принужденный закрыть свою типографию, бросить «Колокол»...»<sup>12</sup>. «Полити-

ческие горизонты сузились, семейная жизнь сломилась... Он страдал от того узкого мешанства, которым жили в кругу знакомых и приятелей его детей»<sup>13</sup>. Наохлившаяся птица с подрезанными крыльями, орел в неволе – таким увидел Гё писателя во Флоренции.

Портреты Гё имеют тенденцию группироваться вокруг его главных картин того или иного периода жизни. В эмоциональное, образное, идейное поле «Тайной Вечери» попадают не только гениальные этюды к картине – Иоанн, Андрей, Иуда – вдохновенные, огненные образы, словно освещенные светом исторической драмы, опаленные её огнем (небольшие по формату портреты, но удивительно мощные по энергетическому заряду, свободные и уверенные по живописи, написанные на счастливом эмоциональном и творческом подъеме, который больше не повторится), но и портреты Герцена, Шиффа, Доманже, Кашперова, «Неизвестной в голубой блузе».

На итальянский период пришлось первое, самое счастливое, десятилетие супружеской жизни Гё, рождение двух его сыновей. Тогда же в его творчестве зарождается тема материнства, нашедшая воплощение в портрете. В портретах Шестовой с дочерью (1859, ГТГ), А.П. Гё с сыном, А.П. Гё с детьми художник использует схему, найденную Брюлловым,



«Голова  
распятого  
Христа»  
Этюд. 1893



но оказывается весьма далек от красочной декоративности и упоения праздником жизни, присущих его парадным портретам. Внешне у Ге все проще и скромнее. Схему Брюллова он осложняет философскими размышлениями о начале жизни и её конце, о тайне человеческой судьбы и тайне смерти. Последняя из тем, увенчавшаяся в конце жизни пронзительным «Распятием» и гениальным портретом М.П.Свет, гипнотизировала Ге с самого начала его пути в искусстве. На протяжении 1860-х годов один за другим рождаются эскизы композиций: «Смерть Виргинии» «Смерть Имелды Ламбертацци». Вышеназванные портреты строятся на контрасте счастливо-го неведения раннего детства (несколько кукольного у Ге), неведения неизбежности ухода из жизни и скорбного знания, тревожной меланхолии, затаенного страдания матери. В сущности Ге «пересказывает» классическую иконографию Богоматери с младенцем. Позже, в 1870–1880-е годы, Ге откажется от овалных форматов, пейзажных фонов и найдет новые психологические оттенки «темы Мадонны» в образах А.Н.Костычевой с сыном, Е.И.Ге с сыном, С.А.Толстой с дочерью.

Примечания

- 1 Альбом художественных произведений Н.Н. Ге. М., 1904. С. 1.
- 2 Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. М., 1978. С. 49 (далее – Николай Ге)
- 3 Ренан Э. Жизнь Иисуса. М., 1990. С. 253–254.
- 4 Николай Ге. С. 49.
- 5 Новаторская трактовка образа Иуды была отмечена

критикой: «Фигура на первом плане – это Иуда, но не тот грубый злодей, каким его рисовали многие. Нет, это величественный, исполненный мрачной красоты образ, в котором вы видите тип того энергического, живучего племени и народа, против черствого, жестко-практического и материального духа которого боролся Иисус. Это все иудейство <...>, воплощенное в одном живом человеке, еще недавно избранном члене небольшого кружка реформаторов, но теперь разрывающим с ними связь, конечно, не вследствие мелкой обиды или копеечной жадности, а потому, что он с ними не мог сойтись <...> Посмотрите на это лицо: это отступник в полном значении слова, но это не тот мелкий шпион и предатель, который продал учителя за дешевую цену <...> Нет, тридцать серебряников играют тут роль простой формальности <...>» ([Ахшарумов НД.] Замечательная картина (Письмо из Флоренции) // Николай Ге. С. 53–54).

А.И.Сомов интерпретировал конфликт Христа и Иуды в картине Ге как противостояние общечеловеческого учения Учителя и узко-патриотического мировоззрения ученика: «Иуда, воспитанный в еврейских предрассудках, любящий родину <...> доведен до крайности. После долгих колебаний он пришел к убеждению, что Иисус не восстановитель величия родины, а враг её, грозящий разрушить все, что, по понятиям тогдашнего еврея, составляло её национальность. Дьявол вошел в сердце Иуды <...> Этот дьявол – демон мщенья, а не корыстолюбия; он ведет Иуду <...> к доносу на Христа в измене, результатом которого может быть одно самоубийство предателя, когда утихнет в нем первая горячность и заглушит голос прежней чистой совести. Тридцать серебряников только формальность <...> Это не негодяй <...> но глубоко оскорбленный старообрядец. Приносящий учителя в жертву своим предубеждениям <...>

Один Христос понимает, что происходит в душе изменника. Лежащая фигура Спасителя полна глубокою скорбью о том, что его <...> не поняли даже свои, что один из учеников враждебно его покидает, другой скоро отречется от него и все разбежится. Но он уже готов испить свою чашу и не хочет, хотя бы и мог, остановить предательство. Пусть оно совершится, пусть прольется кровь искупления; она должна открыть глаза прозелитам, связать их небольшое общество в дружную семью, которая разнесет по целому миру учение любви и спасение...» (Сомов А. Выставка Императорской Академии художеств // Николай Ге. С. 56–57).

- 6 Даниэль С. Русская живопись. СПб., 1999. С. 28.
- 7 Николай Ге. С. 71.
- 8 Николай Ге. С. 79.
- 9 Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 167.
- 10 Стасов В.В. Николай Николаевич Ге. Его жизнь, произведения, переписка. М., 1904. С. 171 (далее – Стасов).
- 11 Николай Ге. С. 73.
- 12 Стасов. С. 173.
- 13 Николай Ге. С. 234.



От редакции

Когда этот материал готовился к печати, в средствах массовой информации появились публикации о том, что 23 мая состоялась передача ГТГ рисунков Н.Ге, купленных для музея банком ВТБ. В церемонии передачи рисунков музеем принимали участие представители попечительского совета музея, в том числе министр культуры России Александр Авдеев, который пообещал помогать музею с финансированием, «заботиться о каждом новом проекте и разрешать сложности, которые возникают в музее».

20 июня 2011 г. в ГТГ состоялась презентация этой коллекции рисунков. Покупка их, по словам многих, стала важным событием в год 155-летия со дня основания галереи и 180-летия со дня рождения великого русского художника.

Таким образом, столичный музей стал владельцем 55 графических листов крупного формата. Это четыре типа рисунков:

1. Эскизы, этюды и наброски к живописным произведениям разных лет: «Вестники Воскресения» (1867), «Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871), «Выход Христа с учениками с Тайной Вечери в Гефсиманский сад» (1889), «Совесть Иуда» (1891), «Что есть истина?» Христос и Пилат» (1890), «Суд синедриона. «Повинен смерти» (1892).
2. Серия подготовительных рисунков на евангельские сюжеты для неосуществленного издания «Краткого изложения Евангелия» Льва Толстого (1886–1888).
3. Оригинальные иллюстрации к рассказу Льва Толстого «Чем люди живы» (1886).
4. Эскизы, этюды и наброски на тему «Распятие» (1890-е гг.).

Хранитель отдела графики XVIII — начала XX в. Нина Маркова отметила огромное значение работ для музея: «Приобретенные работы — это и есть настоящий Ге периода расцвета. Это по-настоящему приобретение века».

Также в коллекции представлены два портрета кисти сына Николая Ге.

По словам заместителя заведующего отделом живописи второй половины XIX — начала XX века Т.Л.Карповой (которая и является автором публикуемой выше статьи и концепции будущей осенней выставки произведений Ге), историю собрания можно проследить на протяжении 117 лет. После смерти художника Николай Николаевич Ге-младший передал живописные полотна, эскизы и рисунки (всего 116 произведений) Павлу Третьякову на условиях создания отдельного музея Ге при Третьяковской галерее. Однако не дождавшись создания музея отца, он забрал два живописных «Распятия» и большую часть графических листов и вывез их в Женеву, где по договору пожизненной ренты передал художественное наследие своего отца баронессе Беатрисе де Ватвилль. В её замке Жэн-Жэн в кантоне Во для коллекции работ художника был выделен отдельный зал, в 1936 г. открытый для публики. Госпожа де Ватвилль скончалась в 1952 г., в октябре 1953 г. её имение было продано с аукциона. Казалось, работы Ге исчезли бесследно.

«Сидит Михаил,  
сложивши руки  
на коленках,  
глядит вверх,  
улыбается»  
1886







Проект иконостаса церкви Святого Николая в Мариинском дворце  
Вторая половина 1850-х



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

# Григорий Григорьевич Гагарин

(продолжение, начало в №2, 2010)

В 1854 г. Гагарин был причислен к Академии художеств «дабы состоять по особым поручениям при президенте»<sup>44</sup> великой княгине Марии Николаевне. Так начался новый период в жизни Гагарина – активной общественной деятельности в Академии художеств.

В академии он нашёл единомышленников. Еще в 1830-е гг. в архитектурном классе, где всегда господствовала ориентация на античную классику и на классицизм, постепенно происходила «смена вех», не без влияния идей «православия, самодержавия, народности» возник общий интерес к древним корням православного зодчества, к истоку его в Византии. «Византийское религиозное искусство лучше

других приспособляется к русской церкви, потому что оно её создало»<sup>45</sup> – считал Гагарин. В те же годы вошло в оборот словосочетание «русско-византийский стиль».<sup>46</sup>

Одним из первых мероприятий Гагарина в Академии художеств стало создание в 1856 г. «класса православного иконописания» с целью утвердить в иконописи «историческую верность» и «надлежащее изящество». Профессорам вменялось в обязанность содействовать новому классу и присуждать звания «академиков по живописи в византийском духе». Однако они были настроены враждебно, и никто не согласился возглавить класс. Назначили Т.А. Неффа. В 1856–1857-м гг. в ал-

фавитных списках этого класса значилось 27 человек<sup>47</sup> (число значительное), но иконописной школы под руководством Неффа не сложилось, класс постепенно зачах.

Зато собрание произведений древнего византийского и русского искусства, которое планировал Гагарин как подспорье для учеников нового класса, состоялось. Были отпущены средства для собирания «если не в подлинниках, то, по крайней мере, в копиях, достойных подлинников», «верных и лучших образцов византийской живописи и древнего греческого ваяния», а также из древних храмов, как то в Новгороде, Москве, Суздале, Владимире, и особенно в Грузии, также у славян и греков, сохранивших православие, на Афонской горе и, наконец, в Венеции и других городах Италии».<sup>48</sup> Коллекция, собранная Гагариным, стала основой музея «византийских и славянских древностей», впоследствии – «христианских древностей», а позже – «древнерусского искусства».

В 1856 г. Гагарин получил от великой княгини Марии Николаевны предложение расписать церковь Святителя Николая Чудотворца в её дворце, а вместе с тем реализовать свои идеи в живописи русско-византийского стиля. Он много размышлял об этом, много видел в Европе и Малой Азии памятников, сохранившихся со времен Византии, начала Средних веков. Он понял, что при полном отказе от изображения реальности, физического совершенства человека, свойственного академической школе, древние росписи сохранили великие художественные ценности. Доселе имеют они «глубокую неисповедимую силу над душами, поражая их своим предчувственным величием». «Только выражение духа в глазах и лице, запечатленном сверхъестественным напряжением, составляло их единую тему».<sup>49</sup>

В церкви Мариинского дворца Гагарин стремился соединить лаконизм с эмоциональной выразительностью раннехристианских росписей, «историческую верность» (бытия далекого мира) с «надлежащим изяществом» современного художественного языка, т.е. с анатомической правильностью рисунка, светотеневой пространственной моделировкой форм и т.д. Росписи Гагарина не сохранились, но о них можно судить по его эскизам и по интерьеру церкви, реставрированной в 1979–1988 гг. В свое время церковь поразила людей, она и сегодня производит сильное эмоциональное воздействие.

У Гагарина в иконописании было не много учеников,<sup>50</sup> но «он оставил за собой руководящую идею, и несомненно, у него есть крупные последователи в лице Васнецова и Нестерова. Эти художники пишут византийские



Автопортрет.  
Начало 1830-х

аскетические лики, допускают стилизацию в рисунке и в то же время блещут богатством колорита, теней и перспективы»<sup>51</sup> – можно прочесть в каталоге юбилейной выставки в Петербурге 1920 г.

Церковь во имя  
святителя  
Николая Чудот-  
ворца в Мариин-  
ском дворце





«Христос в доме Марфы и Марии»  
Эскиз росписи южной стены церкви Святого Николая в Маринском дворце  
Вторая половина 1850-х



«Введение во храм Пресвятой Богородицы», репродукция акварели князя Г.Г. Гагарина



из них — отмену крепостного права, многие надеялись на перемены в общественной и культурной жизни страны.

Хронологически одна из первых реформ прошла в Академии художеств. 30 августа 1859 г. был утверждён новый устав. Деятельным участником его подготовки был Гагарин как помощник президента по особым поручениям, с весны 1859 года — в качестве вице-президента. Гагарин был сторонником развития образования художников, понимал необходимость для них свободы творчества. При нём по новому уставу увеличилось число и уровень общеобразовательных дисциплин (в николаевское время сокращённых до минимума). Академия широко распахнула двери для талантливой молодежи. «Ученики академии суть вольно приходящие. Число их не определяется» — говорилось в §108 устава. В целом он соответствовал просветительскому духу «шестидесятых годов». Хотя реформа не коснулась системы преподавания, все же идеи либерализма, как говорили в то время, проникли в академию. Это связывали с именем Гагарина.

Он как вице-президент и «непременный член «Совета профессоров», по §19 устава, должен был заботиться «об улучшении системы преподавания и обсуждать предмет сей». В Совете большинство старых профессоров было против «улучшения системы», к которой они привыкли. Конфликт между ними становился неизбежным.

Открытая конфронтация началась в связи с подготовкой конкурса на большую золотую медаль в 1862–1863 гг. Со времен основания академии совет профессоров задавал конкурентам тему конкурсной работы. Одну для всех! Однако при Гагарине с конца 1850-х гг., им не возбранялось самим выбирать тему исторического или бытового жанров. В начале 1860-х гг. это воспринималось консерваторами как нарушение привычного им приоритета исторической живописи и вызвало резкую критику. Особенно активно протестовал скульптор Н.С. Пименов. О противоречиях в совете слухи доходили и до учащихся, по словам Крамского, это была какая-то борьба «либерального движения против осевших и неподвижных профессорских привычек». <sup>52</sup> Репин вспоминал, имея в виду молодое поколение: мы «были полны отрицания стариков и особенно не переносили задаваемых тем; о вредном их влиянии на развитие нашего искусства было написано тогда очень много полемических статей в разных журналах и газетах». <sup>53</sup> Обстановка накалялась, и обе стороны искали выхода.

Конкурсанты обращались за помощью к профессорам, к ректору Бруни, к вице-президенту

Гагарину, объясняя свою позицию. «Одна какая бы то ни была тема, заданная всем безраздельно, выводя людей, способности которых соответствуют теме, губит других», <sup>54</sup> — писали они вице-президенту.

Начальство, видимо, тоже стремилось к примирению, вместо одной общей темы совет задал две: одну для сторонников исторической живописи — «Пир в Валгалле (из скандинавской мифологии)», другую для жанристов — «Освобождение крепостных крестьян». Темы были не равны по актуальности и общественной значимости. Совсем недавно, в 1861 г., отменили крепостное право, и не было более злободневной темы, чем эта. «Жанровая реалистическая живопись картин современных нравов, — единственное, что нравится сейчас публике» <sup>55</sup>, — считал Гагарин, и, думаю, программа для жанристов отвечала его взглядам.

Совет назначил столь разные темы, полагая, что обе давали возможность «иметь несколько эпизодов для выбора ученикам по способностям и по направлению их таланта» <sup>56</sup> (курсив мой — А.В.). Таким образом, хотя в свободном выборе сюжета было отказано, но разрешалось работать по способностям и направлению таланта. В этом была попытка положительно ответить на просьбы конкурентов и на прошение, поданное ими президенту. Так совет до известной степени шёл навстречу учащимся.

Однако судьбу конкурса решил не совет, а конкурсанты. Не надеясь, что их просьбу удовлетворят, накануне конкурса они написали заявление об отказе в нем участвовать. Когда в день конкурса, 9 ноября 1863 г., им прочли первую тему, они, не зная о второй, подали уже готовые прошения и демонстративно покинули академию. То были 14 самых талантливых учеников, претендующих на высокую награду — Большую золотую медаль. Впоследствии это событие называли «бунтом четырнадцати», хотя бунта как такового не было, а имел место открытый протест против устаревшей системы, под видом защиты свободы выбора сюжета выдвигалось требование свободы творчества.

История с конкурсом сильно подорвала престиж академии в общественном мнении, авторитет совета — в глазах художников. Понимая это, через несколько дней после событий 9 ноября Гагарин 25 ноября направил официальное отношение в адрес министра Императорского Двора, которому непосредственно подчинялась академия. Он предлагал пересмотреть устав 1859 г., так как «некоторые статьи несовершенно достигают цели учреждения академии» <sup>57</sup>. Речь шла об изменении



«Благовещение Пресвятой Богородицы»



«Распятие на кресте Господа Иисуса Христа»

в составе совета (в частности, отменялось пожизненное членство), предлагалось ввести в совет посторонних членов «для решения вопросов, касающихся конкурсов, премий и вообще по части художеств, по примеру действующих за границей». <sup>58</sup> Была создана комиссия по пересмотру устава, но она ничего не добила. И только в самом конце XIX в. в итоге кардинальной реформы академии в 1893 г. были учтены некоторые предложения Гагарина.

После несостоявшегося конкурса Гагарин остался на той же должности и проводил



Из греческой  
рукописи X века  
в национальной  
библиотеке  
в Париже



прежнюю политику поощрения талантливой молодёжи. При нем многим участникам «бунта четырнадцати» присудили звания академиков: в 1864 г. – А.И. Морозову, в 1865-м – Н.С. Шустову, в 1867-м – К.Е. Маковскому, в 1869-м – И.Н. Крамскому и др.

В 1869 г. на должность товарища Президента при Президенте великой княгине Марии Николаевне был назначен великий князь Владимир Александрович. Фактически он распоряжался в академии и проводил своеобразную политику «национального (или националистического) протекционизма» всему преимущественно русскому. В 1871 г. с целью расширить курс преподавания русской истории был отменен курс истории всеобщей («история древняя, средняя и новая»). Гагарин решительно протестовал, но к этому времени он лишился своего прежнего влияния в совете. Его протест не был услышан. В 1872 г. Гагарин подал в отставку. В прощальной речи он сказал, что «находит бесцельным занимать место, которое лишено ... всякой пользы».<sup>59</sup>

Гагарин оставил академию в 62 года. Сил и эрудиции у него оставалось достаточно. Известно, что он расписал несколько церквей в окрестностях своего имени Карачарово на Волге. Он много путешествовал по миру.

Но, думается, большую часть времени заняли у него литературные труды – результат глубокой научной исследовательской работы в области истории архитектуры и искусства. В 1881 г. вышла его книга «Происхождение пятиглавых церквей», в 1887 г. – «Сборник византийских и древнерусских орнаментов, собранных и рисованных князем Гр.Гр. Гагариным». Тогда же появился первый из трех томов капитального издания «Собрание византийских, грузинских и древнерусских орнаментов и памятников архитектуры». Последний том 1903 г. вышел посмертно. Материалы для этого и более ранних томов Гагарин собирал в древних постройках, а главным образом, в крупнейших современных музеях и художественных собраниях.

Последняя книга, которая была напечатана при жизни художника в 1892 г., – «Строителям русских церквей» – стала своего рода напутствием русским зодчим. «В Юрьеве Польском, во Владимире, на Клязьме, в Ярославле, в Ростове, в Романове-Борисоглебском, в Суздале, в Костроме, в Москве, в некоторых других городах существуют детали архитектуры, живописи, орнаментальной резьбы, камня и дерева, чрезвычайно интересные, характеризующие народный вкус с XIII по XVII век. Вкус этот, хотя немного уклоняется от византийского, полон, однако, большой прелести и далеко превосходит нашу бесхарактерность. В нём можно найти богатейшие мотивы и живописные эффекты, поражающие оригинальностью, прелестью колорита и полные исторического интереса».

Последний год жизни Гагарин провёл в семье сына во Франции в Шательро. Там 18 апреля 1893 г. в кругу семьи и закончил свои дни Григорий Григорьевич Гагарин. Похоронили его в Карачарове, на крутом берегу Волги».<sup>60</sup>

Память о Гагарине сохранилась надолго. В начале XX в. вышли в свет его книги по истории искусства и архитектуры, воспоминания о Карле Брюллове (к столетию со дня рождения Брюллова (СПб., 1900); «Рисунки и наброски с натуры» (СПб., 1902).

В 1910 г. его столетний юбилей был отмечен выставкой произведений в Академии художеств. Его картины и рисунки ныне находятся в крупнейших музеях страны. В 1961 г. прошли персональные выставки Гагарина в Москве, Ленинграде и Тбилиси. В самом начале нового, XXI в. была издана научно полная, богато иллюстрированная монография А.В. Корниловой «Григорий Гагарин. От романтизма к русско-византийскому стилю» (СПб., 2001).

В год 200-летия со дня рождения Гагарина в Институте им. И.Е. Репина (в здании бывшей Императорской Академии художеств) прошла научная конференция «Григорий Гагарин. Художник и общественный деятель». В течение двух дней 17–18 ноября 2011 г. были прочитаны доклады и сообщения о малоизученных страницах творчества художника, о деятельности в Академии художеств, о его теоретических изысканиях, о проблемах «византизма», «русско-византийского стиля» и т.д. Впервые полно и убедительно была показана историческая преемственность искусства в творчестве современных художников, которые отозвались «на искания и открытия Гагарина».<sup>61</sup>

В целом из всего сказанного на конференции выросал образ художника удивительного, личности исключительной по широте интересов, русского человека «во всей глубине своей природы и разнообразии внутренних чувств» (Гоголь).



Памятник  
князю  
Г.Г. Гагарину



Примечания

- 44 Корнилова. Указ. соч. – С.193.  
45 Там же. – С.166.  
46 Там же. В 1833 г. К.А. Тон получил звание профессора за «подробный проект монастыря греческого вероисповедания... в русско-византийском стиле» (курсив мой – АВ).  
47 Кутейникова Н.С., Сазонова К.К. Из истории церкви Св. великомученицы Екатерины // Домовая церковь Св. Екатерины Академии художеств в Санкт-Петербурге. – СПб, 2005. – С.37.  
48 Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве. Пятидесятые годы XIX века. – М., 1990. – С.18.  
49 Корнилова. Указ. соч. – С.187.  
50 Среди них наиболее известен А.Е. Бейдеман, иконы которого хранятся в запасниках живописи ГТГ, ГРМ и др. Звание «академика по части живописи в византийском стиле» в 1858 г. получил ныне совсем забытый В.В. Васильев.  
51 Корнилова. Указ. соч. – С.190.  
52 Крамской И.Н. Письма, статьи в двух томах. Том 2. – М., 1966. – С.317.  
53 Ретин И.Е. Далёкое близкое. – М., 1953. – С.137.  
54 Верещагина А.Г. Снова о «бунте четырнадцати» // Советское искусствознание 80». Выпуск I. – М., 1981. – С.315.  
55 Там же. – С.311.  
56 Там же. – С.315.  
57 Там же. – С.319.  
58 Там же.  
59 Савинов А.Н. – Григорий Григорьевич Гагарин. – М., 1952. – С.29.  
60 Корнилова. – С.224.  
61 Доклады: Н.А. Яковлева «Г.Г. Гагарин и проблемы возрождения иконописания в России»; Н.С. Кутейникова «Византизм» росписей и мозаик современных художников Санкт-Петербурга»; Н.Н. Мухина «Орнамент в современном монументальном храмовом искусстве» и др.

Научная конференция, посвящённая 200-летию со дня рождения вице-президента Императорской Академии художеств князя Г.Г. Гагарина. Художник и общественный деятель»





«Шутники. Гостиный двор». 1865. ГТГ



Н.Д. КОРИНА  
искусствовед,  
аспирантка РГГУ  
кафедры Теории  
и истории куль-  
туры, младший  
научный  
сотрудник  
Музеев Москов-  
ского Кремля

## Новые тенденции русского искусства в творчестве И.М. Прянишникова

### К 170-летию со дня рождения (1840-1894)

Илларион Михайлович Прянишников – выдающийся художник, яркий представитель русской школы живописи, член-учредитель и неизменный участник Товарищества передвижных художественных выставок. Уроженец села Тимашёво Калужской губернии, он долгие годы жил в Москве, где учился с 1852 по 1866 гг. в Училище живописи и ваяния Московского художественного общества (позднее – Московское училище живописи, ваяния и зодчества), затем там же преподавал. Талантливый педагог, он дал путевку в худо-

жественную жизнь нескольким поколениям прекрасных живописцев, среди которых были А.Е. Архипов, В.Н. Бакшеев, Н.П. Богданов-Бельский, С.Ю. Жуковский, С.В. Иванов, Н.А. Касаткин, А.М. Корин, братья К.А. и С.А. Коровины, К.В. Лебедев, С.В. Малютин, М.В. Нестеров, А.П. Рябушкин, С.И. Светославский, А.С. Степанов и многие другие.

Илларион Михайлович Прянишников неизменно был верен идеям передвижничества, их страстным защитником и пропагандистом.

Главной целью Товарищества была просветительская деятельность, стремление познакомить с достижениями русского искусства широкие слои населения. Искусство понималось художниками не как привилегия высшего сословия, но как творчество, которое обращено к народу, возвышающее над обыденностью жизни. Товарищество передвижных художественных выставок, основателями которого были: В.Г. Перов, Г.Г. Мясоедов, А.К. Саврасов, И.М. Прянишников, Н.Н. Ге, И.Н. Крамской, М.К. и М.П. Клодты, И.И. Шишкин, К.Е. Маковский, Н.Е. Маковский, В.И. Якоби, А.И. Корзухин, К.В. Лемох, С.Н. Аммосов, Л.Л. Каменев, В.Е. Маковский, К.А. Савицкий, Н.В. Неврев, на протяжении всего периода своего существования объединяло наиболее активных и талантливых художников. В разное время в его состав входили выдающиеся художники: И.Е. Репин, В.И. Суриков, Н.А. Ярошенко, И.И. Левитан, В.Д. Поленов, В.М. Васнецов, Н.Н. Дубовской и многие другие. Организация стремилась найти такую форму творческого объединения, которая обеспечивала бы, с одной стороны, личную независимость художника, а с другой, сделала взаимосвязь искусства с народом более тесной. Каждый художник, входивший в состав товарищества, обладал яркой индивидуальностью и неповторимым творческим почерком. Таким был и И.М. Прянишников. Будучи незаурядной личностью, он чутко реагировал на события, происходившие в общественной жизни России, которые ставили перед культурой новые задачи. Его творчество развивалось в контексте русской школы живописи, которая основывалась на национальных традициях, учитывая достижения европейской культуры. Мастер находился в постоянном творческом поиске, что выражалось не только в совершенствовании технического мастерства, но и в использовании новых художественных форм.

На сегодняшний день можно сказать, что творчество И.М. Прянишникова изучено недостаточно, а его значение для русского искусства недооценено. Имя художника часто рассматривается сквозь призму навязанных стереотипов, выражающихся в том, что эта живопись имеет непременно обличительный характер, что она тенденциозна, а жанровые произведения критикуются за «измельчение темы». Однако, если иметь в виду историческую ситуацию в России, начиная с 60-х гг. XIX столетия, становится очевидно, что произведения Прянишникова несли в себе глубокий философский смысл, отражали самые актуальные идеи, будоражащие общественное сознание того времени.

Ещё при жизни И.М. Прянишников получил признание публики, авторитет и уважение коллег. Первая картина, которая принесла

популярность художнику, «Шутники. Гостиный двор в Москве», была написана в 1865 г. и показана на академической выставке. Ей предшествовали две жанровые картины, написанные добротнo, но несущие в себе ещё ученические черты: «Мальчик-коробейник» и «Чтение письма в молочной лавке» (1864 г.). В «Шутниках» же молодой художник показал не только свои живописные навыки, умение построить композицию и грамотно расставить акценты, но и проявил себя как мастер обобщения, тонко раскрывающий психологические характеристики героев. Изображая бытовую сцену, автор не остается безразличным наблюдателем; мы явно ощущаем его сочувственное отношение к главному герою и личное неприятие унижения человеческого достоинства. Такой подход был характерен для творчества нового поколения художников 1860-х гг. – времени подъема гражданского самосознания, развития общедемократических, просветительских идей, когда проявилась увлеченность изучением родной истории и обозначилось особое внимание к событиям современности. Именно

В.Е. Маковский  
Портрет  
И.М. Прянишникова. 1883. ГТГ





на этот период приходится расцвет творчества В.Г.Перова – непревзойденного мастера психологического реализма, оказавшего значительное влияние на последующее развитие русского искусства.

Широкую же известность Прянишников получил на первой Передвижной выставке 1871 г., где экспонировал картину «Порожняки». В дальнейшем одобрение критики и публики получили такие картины, как «Швея» (1870), «В 1812 году» (1874), «Жестокое романсы» (1881), «На тяге» (1881), «Охота пуще неволи» (1882), «На пароме» (1885), «Церковный староста» (1885), «Спасов день на Севере» (1887), «Общий жертвенный котел в престольный праздник» (1887), «В мастерской художника» (1890), «В ожидании шафера» (1891), «Крестный ход» (1893), «У тихой пристани» (1893) и др.

Творческая деятельность И.М.Прянишникова была разнообразна. Он много расписывал храмы (к примеру, работал над росписями храма Христа Спасителя в Москве); осваивал технику офорта, принимая участие вместе с Г.Г.Мясоедовым, В.Е.Маковским, В.О.Шервудом и П.А.Нисевиным в создании альбома из серии картин, посвященных обороне Севастополя в Крымской войне; занимался оформлением русской классики (иллюстрации повестей из сборника «Вечера на хуто-

ре близ Диканьки» Н.В.Гоголя, «Страшная месья» и «Пропавшая грамота» 1874 г.). Однако художника в основном оценивают как мастера бытовой картины. И действительно, он является одним из пионеров жанровой живописи в русском искусстве наряду с В.Г.Перовым, братьями К.Е. и В.Е.Маковскими, В.М.Максимовым, К.А.Савицким и др. Бытовой жанр сформировался в недрах европейской художественной культуры. Русское искусство, заимствуя форму, наполнило её исконно русским содержанием. Жанр эволюционировал, видоизменялся, со временем приобретая новое звучание. Прянишников показал своими произведениями, что жанровая картина есть ценность не только «исторического свидетельства», она наделена способностью через изображение явлений повседневной жизни раскрывать и выявлять глубинные закономерности исторических процессов. В ней можно говорить о жизни как о сложном явлении природы и общества, где осмысляются вопросы добра и зла, жизни и смерти, войны и мира, любви и ненависти и т.д. Приходит понимание, что жизнь соткана из мгновений, каждое из которых бесценно! Приобретает значение все: и хруст снега под ногами ранним зимним утром, и то, как капли летнего дождя, падая на крышу все быстрее и быстрее, создают целую звуковую симфонию, и аромат цветущей весной черемухи... Даже тяжелые

«Порожняки»  
1872. Авторское  
повторение. ГТГ



испытания, выпадающие человеку на его жизненном пути, – тоже ценность, ведь невозможно по-настоящему оценить счастье, не испытав трудностей.

Русское искусство нашло такую художественную форму, посредством которой утверждались непреходящие ценности: «Жизнь – высшее достояние, которое не понимается рассудочно или логично, а просто воспринимается как первичная и главная ценность»<sup>1</sup>. Человек, его внутренний мир становятся главной темой не только в философии и литературе второй половины XIX – начала XX вв., но и в искусстве, которое было тесно связано с развитием русской философской мысли. Познание Мира через Человека – главная задача культуры.

Эта тема нашла свое воплощение у Прянишникова в картине «Порожняки». Она является одним из наиболее известных его произведений, получивших всеобщее признание. Но восторженные отклики художник получил не столько за мастерское живописное исполнение, сколько за точную передачу эмоционального состояния героя. Вот как В.В.Стасов описывал эту картину: «Опять зима, опять снег... И вот тут-то, заворачивая по дороге в сторону, тянется маленькой рысцой шесть пустых розвальней – это они спустили товар в городе и возвращаются домой. Извозчики сидят на дне саней, у самой земли, от холода уткнувшись в поднятые воротники своих сермяг и тулупов; осунувшиеся лопатки и ребра деревенских лошадей торчат из кожи; мохнатая хозяйская собака на бегу роется лапами в сугробе снега, крутом по белому полю прыгают и чешут носы вороны; и вот на последних розвальнях, у самого глаза зрителя, сидит, свернувшись калачиком, прозяблый семинарист, с пачкой книжек, перевязанных веревочкой, и еле-еле сам прикрытый пальтишком и с обмотанным вокруг шеи шарфом. Это он на Рождество или Масленую домой едет, пристегнувшись к «оказии». Ему холодно, потухшие над латынью глаза вяло смотрят – кажется, он ни про что больше не думает, как только: «Ах, поскорей бы какой-нибудь постылый двор, да горячего чаю!» – и чувствуешь, везде крутом такое молчание среди угрюмого снегового пейзажа, все умерло, нет ни звука... По выражению, по тону, по картинности и рельефу эта маленькая картинка – одна из лучших наших картинок последнего времени»<sup>2</sup>. Нельзя не согласиться с последней оценкой – действительно, эта картина одно из лучших жанровых произведений своего времени! Однако в обрисованной Стасовым характеристике героя чувствуется какая-то обреченность, безнадежность его положения, подавленность внутреннего состояния, чему



вовне соответствует и зимний пустынный пейзаж, да и вся окружающая обстановка. Но, смотря на главного героя, вглядываясь в выражение его лица, совсем не ощущаешь обреченности, да и пейзаж, изображая типичные для русской зимы заснеженные пространства, не кажется таким уж тоскливым. Наоборот, лошадиный обоз, стремительным движением разрывает снежную бурю, за которой уже виднеется просвет. В образе студента сосредоточена вся сила человека, стремящегося к своей цели. Именно осознание важности и нужности этой цели помогает ему справляться с препятствиями, которые встречаются на жизненном пути, дает стимул идти дальше, борясь с усталостью, холодом и изнуряющими расстояниями. Юноша на картине Прянишникова – это новый герой, но героизм его не в ратных подвигах, а в каждодневном преодолении себя, в победе над внешними обстоятельствами на пути к цели.

Одной из главных отличительных черт русского искусства в этот период становится стремление к более пристальному проникновению в суть человеческой природы. Отсюда возрастает интерес к решению именно психологических задач. Проникая в сложные проблемы социальной действительности, акцентируется внимание на эмоциональном состоянии человека, его чувствах, выявляются сложные нюансы взаимоотношений внутреннего мира с окружающей реальностью. В «Порожняках» художнику удалось мастерски справиться с этой непростой задачей.

Обращается Прянишников и к исторической теме. Но и здесь для него главным остается изображение человека. В картине «В 1812 году» звучат патриотические ноты. В героях крестьян-партизан художник персонифицирует





«В ожидании  
шафера». 1891  
Серпуховской  
историко-  
художественный  
музей

образ русского народа, его лучшие качества, проявляющиеся тогда, когда Отечеству грозит опасность.

Произведения И.М.Прянишникова всегда вызвали много обсуждений и споров, как при жизни художника, так и по сей день. Особенно много критики обрушилось на картину «В мастерской художника» (1890). Одним ситуацией, запечатленная на полотне, казалась «пикантной» и «весьма щекотливой». Другие, воспринимали содержание картины «сугубо тенденциозным». А вот В.В.Стасов считал, что это «настоящая русская картина, верная, искренняя и талантливая. Тут нет никакого притворства, никакого фальшивого прихорашивания... все тут русское, как есть у нас в действительности»<sup>3</sup>. Советские искусствоведы оценивали произведение как реалистическое, изобличающее тяжелые условия труда, которые, несмотря ни на что, не могут заставить художника отказаться от творчества. И в настоящее время исследователи выдвигают все новые версии по поводу содержания произведения. Одни считают, что рядом с натурщицей изображен художник С.Коровин<sup>4</sup>. Другой исследователь, верно подметив «интимный, исповедальный характер» произведения, считает, что «эту жанровую картину вполне можно рассматривать ещё и как автопортрет. Разумеется, совершенно необычный, весьма и весьма оригинальный»<sup>5</sup>.

Версии все интересные. Но, дабы внести определенность в трактовку сюжета данной картины, стоит сказать, что, конечно же, в этом произведении нет никакой тенденциозности, а изображенная обстановка в мастерской художника обычна для того времени. В образе натурщицы Прянишников написал свою племянницу Серафиму Сергеевну Корину

(урожденную Аммосову) — дочь известного в то время художника-пейзажиста, ученика А.К.Саврасова, члена Товарищества передвижных художественных выставок Сергея Николаевича Аммосова. Художника изображал, только закончивший тогда Московское училище живописи, ваяния и зодчества, ученик Прянишникова, Алексей Корин. С.Н.Аммосов рано ушел из жизни, когда ему едва исполнилось 49 лет. После его смерти художники, стремясь хоть как-то помочь семье друга, часто приглашали в качестве моделей для своих картин вдову Аммосова Александру Флегонтовну и её детей. Прянишников также использовал их в качестве моделей. Произведение «В ожидании шафера» (1891) служит тому примером.

В 1890 году Серафима Сергеевна Аммосова выходит замуж за Алексея Михайловича Корина. В этом же году И.М.Прянишников пишет картину «В мастерской художника», где главными героями становятся молодожены С.С. и А.М.Корины. Картина привлекает внимание, завораживает своей трогательностью и какой-то тайной. Простая сцена, но сколько эмоций она вызывает! Прянишникову удалось при помощи композиционных и художественных решений передать ощущение нежности и заботы, которые царили между молодыми. Действие картины разворачивается вокруг печки, где горит огонь. Оба героя устремлены к очагу. Художник подбрасывает в печку дрова, поддерживая огонь, а натурщица протягивает руки к теплу. Очаг с огнем включает всю смысловую нагрузку картины. В старину печь в доме была центром, вокруг которого выстраивалась вся жизнь семьи, поэтому семейный очаг нужно было беречь и охранять. По древним приданиям, Огонь является символом Жизни, очищения, возрождения и продолжения рода. Огонь есть первопричина творческого акта человека. Он един, но проявляется в двух ипостасях: созидании и вдохновении. На картине изображены не просто мужчина и женщина: мы видим художника, который находится в творческом процессе, в руке он держит палитру с кистями и красками — инструментами своего мастерства. Натурщица олицетворяет Музу, Красоту, вдохновляющую художника на творчество. Обстановка, окружающая главных героев, условна, так как сюжет картины символизирует бесконечный процесс Созидания, который не имеет границ ни во времени, ни в пространстве. Пока в мире есть Красота, будет всегда гореть Огонь Творчества! Этот Огонь побуждает к созданию произведений искусства, через которые открываются новые горизонты познания Природы и Человека. И.М.Прянишников изобразил близких ему людей, и все, что хотел пожелать им, он сказал в своей картине.



«В мастерской художника». 1890. ГТГ



«Спасов день  
на Севере»  
1887. ГТГ



Особое место в творческом наследии Прянишникова занимают такие произведения, как «Спасов день на Севере», «Общий жертвенный котел в престольный праздник», «Крестный ход», которые условно можно объединить в один цикл.

В этих произведениях художник показывает свой взгляд на развитие русской истории, выражает отношение к её будущей судьбе. Их роднит не только схожее композиционное решение, но и общая идея, которая с особой силой и ясностью звучит в «Крестном ходе».

В пореформенной России остро вставал вопрос о будущем развитии страны. К этому времени в обществе, по существу, сложились две культуры: одна – народная или, точнее, крестьянская, другую составляли представители высших сословий и большая часть интеллигенции. Ф.М.Достоевский в своем «Дневнике писателя», выходявшем с 1876 по 1881 гг., писал: «Вопрос о народе и о взгляде на него, о понимании его теперь у нас самый важный вопрос, в котором заключается все наше будущее, даже, так сказать, самый практический вопрос наш теперь»<sup>6</sup>. Тогда перед всем обществом стояла сложная задача создания новой культуры, которая смогла бы объединить две существующие в одну. Воссоединение было возможно при условии, что интеллигенция признает национальную культуру, народные идеалы и традиции, а народ, в свою очередь, примет культурные достижения, воспринятые от европейской цивилизации, которые были

освоены за прошедшие двести лет. «Преклониться перед Правдой народной, признать идеалы народные за действительно прекрасные»<sup>7</sup> как раз и призывает своими произведениями И.М.Прянишников. На картине «Крестный ход» изображено многолюдное действо, описанное ясно читаемым символическим языком. Перед нами разворачивается торжественное народное шествие с иконами, богослужебными атрибутами, которое выходит из православного храма – священного центра духовной жизни. Этот храм располагается на возвышенности, которую опоясывает полноводная чистая река. Процессия, преодолевая водное пространство, достигает противоположного берега и продолжает свой путь, неся главные православные святыни. Здесь и икона «Богоматерь Владимирская», и за престольный крест с распятым, и образ святителя Николая Мерликийского Чудотворца, другие иконы, выносимые фонари, всегда сопровождающие процессию. По всей вероятности, крестный ход совершается в июне в день празднования Владимирской Божьей Матери – одной из наиболее почитаемых и любимых русских святынь. Икона-список, обрамленная в серебряный оклад, помещена в киот, что выделяет её среди остальных образов храма. Народ словно выходит из воды, совершая обряд очищения для возрождения к новой духовной жизни. Пройдя этот обряд, человек или все общество принимается в лоно христианства. Людской поток вовлекает все новых и новых участников. На правой стороне картины можно заметить большую группу людей – это представители разных

классов и сословий. Кто-то просто с любопытством наблюдает за Крестным ходом, но многие уже присоединились к шествию, с которым связывают свои надежды на будущее. Это о них Ф.М.Достоевский писал: «С реформами нынешнего царствования началось изучение и познание нужд народных уже деятельно, в живой жизни, а не закрыто и отвлеченно, как прежде. Таким образом, получается новый, ещё неслыханный слой русской интеллигенции, уже понимающий народ и почву свою. Новый слой этот нарастает и укрепляется все шире и тверже. На этих-то новых людей и вся надежда наша...»<sup>8</sup>. В картине Прянишникова этот новый слой русской интеллигенции, присоединяясь к основной людской массе, т.е. признавая «правду народную», становится неотъемлемой её частью, ибо «лишь в народе, и в одном только народе обречет мы всецело весь наш русский гений и сознание назначения его»<sup>9</sup>. Важно, что художник не делает сословных или классовых различий между участниками процессии, не показывает негативных сторон социального неравенства и не выносит наружу его жестоких проявлений. У него другая задача. Вера в народные Святыни, которые сохраняют идеалы высшей Красоты и Справедливости, являются объединяющими принципами, благодаря которым народ становится одной духовной общностью. Художник, используя специальные композиционные приемы, сознательно не обозначает границ изображаемой им процессии. На переднем плане людской поток превращается в бесконечное народное море, создавая ощущение, что Крестный ход выходит за пределы холста, вовлекая уже и зрителя. Преодолеваются условные временные и пространственные границы, делая зрителя непосредственным участником действия. Таким образом, происходит воссоединение не только народа второй половины XIX века, но и всех будущих поколений. Прянишников видит залог будущего развития России в духовном объединении всех слоев общества под началом православной веры. Композицию картины, построенную по принципу пирамиды, в основании которой Народ, венчает белокаменный Храм, являющийся символом духовного объединения. Тема единства выражена и в живописном исполнении: работа написана свободно, почти эскизно, художник не выписывает, не детализирует элементы изображения, не расчленяет людскую массу на отдельные группы, поддерживая тем самым общий смысл произведения.

Картина «Крестный ход» была написана за год до смерти мастера, в 1893 году, что придает ей особую значимость в контексте всей его творческой деятельности.

Исторически сложилось так, что русское искусство нуждается в содержании, ему недостаточно чисто художественных исканий, оно всегда в поиске Высшего Смысла. В России искусство, как и вся русская культура, всегда играло особую роль, отражая содержание и требования эпохи. Оно стремилось к синтезу эстетического начала с нравственным и духовным. В творчестве Иллариона Михайловича Прянишникова эти тенденции, характерные для всей реалистической живописи, нашли наиболее полное воплощение. В настоящее время имя художника звучит все реже и реже. Но сохранилось его бесценное художественное наследие, без которого невозможно представить себе полноценное развитие русского искусства.

#### Примечания

- 1 История русской философии. Под ред. М.А. Маслина. М., 2001. С. 266.
- 2 Стасов В.В. Избранные статьи о русской живописи. М., 1984. С. 116.
- 3 Горина Т.Н. Илларион Михайлович Прянишников. М., 1958. С. 116.
- 4 Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века. Серия Живопись XVIII-XX веков. Т.4, кн. вторая. М., 2006. С. 154.
- 5 Обухов В.М. Художник-передвижник Илларион Прянишников. Калуга, 2008. С. 83.
- 6 Достоевский Ф.М. Дневник писателя. М., 2007. С. 178.
- 7 Там же. С. 178.
- 8 Там же. С. 460.
- 9 Там же. С. 463.

«Горный  
вид в Крыму»  
Около 1891  
ГРМ







«Крестный ход». 1893. ГРМ





Рисунок Великого Князя Сергея Александровича. 1875



В.В. ВЯТКИН  
доцент Пермского  
института  
железнодорож-  
ного транспорта,  
кандидат  
исторических  
наук, член  
Союза писателей  
России

# Великий Князь Сергей Александрович и изобразительное искусство

**Речь пойдёт о родном брате императора Александра III. За свои неполные 48 лет (1857—1905) он многое сделал для страны. Не составила исключения и сфера искусства.**

За его художественным развитием следили с раннего детства, приобщали к творчеству. Помогал живописец А.П. Боголюбов. «Я начал рисовать вид Рима (сепия)»<sup>1</sup>, — читаем в дневнике Сергея Александровича. Среди тех, кто учил рисовать, — А.Е. Бейдеман и М. К. Клодт. Умение это помогало в жизни. Однажды к Пасхе он «придумал» рисунок для матери — эмблему праздника. Творить к праздникам приходилось регулярно — и в графике, и живописи.

Хотя главные импульсы он испытал в юности. Лекции об изящных искусствах ему читал профессор А.В. Прахов, кто, по словам М.В. Нестерова, «был большим мастером слова»<sup>2</sup>. («Шутовской вид..., коротенький и большеголовый, с шапкой волос и рыжей бородой...»<sup>3</sup>, — описал его Ф.Ф. Юсупов.)

Ради художественного роста он долго изучал эрмитажную коллекцию. В 1875 г. вместе с А.П. Боголюбовым осматривал Лувр. А в 1885 г. побывал

в Рисовальном училище Петербурга. Мир художественных выставок и музеев становится его миром. Отдыхая в Ильинском, под Москвой, он не раз ездил в усадьбу Юсуповых Архангельское, где познакомился с ценнейшей художественной коллекцией. Антураж восприятия мог быть необычным. После эрмитажных спектаклей, в которых участвовал Сергей Александрович, бывал ужин в залах картинной галереи. С.М. Волконский восторгался: «Что за красота! Среди Веласкесов, Тицианов, Веронезов, в этих дивных мрамором лоснящихся залах музея...»<sup>4</sup>. Сергей Александрович формировался в исключительных условиях.

Он и сам устраивал выставки, прибегая за помощью к авторитетам. В 1889 г., готовя выставку старинных русских портретов, он обращался за советом к А.Б. Лобанову-Ростовскому, хотя испытывал к нему неприязнь.

Постепенно формируется его тонкий вкус: влияние матери, императрицы Марии здесь несомненно. По мнению М. Палейко, у Сергея Александровича: «была довольно сильная художественная восприимчивость»<sup>5</sup>.

А запросы росли. Выставки в Академии художеств перестали нравиться: «Очень плохо»<sup>6</sup>, — отзывался Сергей Александрович об одной из них, и это вызвано его эстетическим вкусом, который разделяли видные представители интеллигенции. «Противной брюлловщиной»<sup>7</sup> называл картины «академиков» И.С. Тургенев.

Интересы Сергея Александровича влияли на его супругу Елизавету Фёдоровну. Художественная коллекция мужа много значила для неё. Восхищаясь ею, вдохновлённая красотой дворцово-парковых ансамблей, Елизавета Фёдоровна берётся за кисти, создаёт картину за картиной. Яркие образы России слагаются в её сердце, и оно не оскудевает в желании творить. За работой Елизаветы Фёдоровны следит Сергей Александрович.

Массу впечатлений они получали и в Ливадии, что тоже влекло к творчеству. Окрестные места дышали девственностью: крутые скалы Ай-Петри, дивные сосняки по откосам гор — всё вызывало восторг. «Мы очень весело препровожаем время»<sup>8</sup>, — признавался Сергей Александрович. Всё предстало необычным и живописным. В лучах слепящего солнца будто росли утёсы, встающие над морем. Поодаль, на фоне тёмно-зелёных кипарисов, светились белые мечети. Манили поля цветущих маков...

Радовала и усадьба Сергея Александровича — Нескучное, оправдывая своё название, особенно — замечательным парком. Кроны деревьев, стриженные

под шары, составляли прямоугольные боскеты. Растения создавали кое-где тоннели, выходы откуда обозначали скульптуры. Удивляли ниши-обманки с искусно написанными на них пейзажами.

Художники всегда были желанным им. Но больше он любил передвижников, кого предпочитали и в царской семье. Однажды после очередного скандала в Академии Александр III заявил: «Надо всех выгнать и пригласить передвижников»<sup>9</sup>. Известно, что, по представлению Сергея Александровича, император назначил в 1887 г. пенсию в 1500 руб. вдове и дочери И.Н. Крамского.

Воспитанный в любви ко всему русскому, национальному, он предпочитал В.М. и А.М. Васнецовых, купив ряд их полотен, таких как работу Виктора Михайловича «Сирин и Алконост. Песнь радости и печали». Старшему из Васнецовых он помог в постройке мастерской в Москве, где художник работал свои последние 20 лет. Виктор Михайлович ждал и моральной поддержки: ведь против него, известного патриота, развернули газетную кампанию, на что отозвался И.Э. Грабарь: «Пора перестать травить Васнецова»<sup>10</sup>. И Сергей Александрович поддержал изгоя. Не случайно тот говорил о сочувствии великого князя и его добром внимании к родному искусству, огромный вклад в которое внёс сам Васнецов<sup>11</sup>. Мастерская в Москве «и была наградой за его многолетние труды, за то, что он дал своим талантом русскому обществу»<sup>12</sup>. Разработав проект памятника Сергею Александровичу на месте его гибели, Васнецов явил себя благодарным.

Случалось, он бывал в мастерских передвижников. Вот что сообщил в 1899 г. И.И. Левитан своему знакомому, издателью газеты: «...Сегодня... Сергей Александрович и великая княгиня Елизавета Фёдоровна посетили мою мастерскую на Покровском бульваре. Если найдёте это интересным, — прошу тогда напечатать в Вашей газете»<sup>13</sup>. Следует учесть, что Левитана раньше выселяли из Москвы как еврея.

Эта история скандальная и требует комментария. Во-первых, к 1892 г., когда его выселили, Левитан ещё не создал самых известных картин — «Золотая осень», «Над вечным покоем», «Владимирка», и полицейские чины, производившие выселение, понятно, не знали об его заслугах. Во-вторых, выдворенный в сентябре, Левитан вернулся в Москву уже в декабре. И, в-третьих, о многом говорит его сентябрьское письмо: «Поселился я в довольно милой местности (недалеко от Москвы, в с. Болдино. — В.В.) и думаю поработать»<sup>14</sup>.



Великий князь  
Сергей Александрович  
1865



Великий князь  
Сергей Александрович  
1870





Великий князь  
Сергей Александрович  
1866

Великий князь  
Сергей Александрович  
1877



Но чувствительная душа художника страдала. В письме 1899 г. он вспоминал, как семь лет назад ему «едва не пришлось уехать отсюда (из московского края. — В.В.) в силу трудностей, добиться права на жительство! Мне, уже тогда известному художнику!»<sup>15</sup>. И нам понятно, что визит Сергея Александровича к Левитану значил не только признание его художнических заслуг, но и желание загладить вину администрации. Хотя уже в декабре 1892 г. Левитан вновь окунулся в московскую жизнь, вошёл в комиссию по присуждению премий Московского общества любителей художеств. В мае 1893 г. он сообщил П.А. Брюллову, что в Москве его не беспокоят — очевидно, по личному указанию великого князя, распорядившегося о возвращении Левитана. Важно вспомнить и о педагогическом труде мастера в Московском училище живописи<sup>16</sup>, чьим покровителем был великий князь.

Сергей Александрович приобретал работы художников-передвижников. В конце XIX в. с выставки был куплен рисунок И.И. Шишкина «Пруд»<sup>18</sup>.

В 1896 г. он купил за 500 руб. в Москве на Периодической выставке картину «Христова невеста» М.В. Нестерова.

В том же году он просил В.В. Верещагина продать ряд работ кремлёвского цикла, а также картину «Колонны в Пучуге»<sup>19</sup>. В творчестве Верещагина Сергей Александрович ценил не всё: картины о войне 1877—1878 гг. его, скорее, раздражали. Героизм, благородная роль русской армии Верещагина не интересовала: он оседлал другого конька, живописуя «ужасы войны». Взгляните на картину «Шипко-Шейново. Скобелев под Шипкой»: множество трупов на переднем плане (причём русских больше), и уже не героем воспринимается М.Д. Скобелев, помещённый на задний план. «Какой-то шалый»<sup>20</sup>, — сказал о художнике Сергей Александрович. Однако в 1896 г. он побывал на выставке художника.

Вспомним и о его глубоком уважении к М.М. Антокольскому, который получал от него заказы.

В поле его зрения попал и художественный «авангард». Он интересовался живописью *moderne* во Франции, не игнорируя современное искусство других стран. Скажем также о симпатиях к А.Я. Головину и К.А. Коровину. Возможно, он искал «впереди идущих», подтверждая широту своих устремлений.

Самую разную помощь оказал он художникам, включая психологическую. О многом говорит история с К.А. Коровиным, происшедшая в апреле 1901 г. Когда

Коровин был театральным художником, его завистники сообщили в Министерство внутренних дел, что импрессионизм, к которому он принадлежал, будто бы сродни социализму. Министерство попросило Коровина о письменном разъяснении. Но в дело вмешался директор императорских театров В.А. Теляковский: повёз художника к Сергею Александровичу. Вспоминает Коровин: «В зале дома генерал-губернатора к нам вышел великий князь... высокий, бледный, больной. Теляковский говорил с ним по-английски. Великий князь обратился ко мне: «Вы вошли в театр, где было болото интриг, рутин, и, конечно, вызвали зависть прежних. Ничего не отвечайте в министерство»...»<sup>21</sup>.

С деятелями искусства он был достаточно прост. В.А. Серов отметил, как однажды Сергей Александрович подошёл к нему и поздоровался за руку<sup>22</sup>. Современники видели, что он очаровывает художников ласковым обращением и добротой.

Иные мастера его портретировали. Летом 1903 г. Серов заявил: «В Ильинском пишет портрет Сергея Александровича Богданов-Бельский»<sup>23</sup> — кто лучше значит». Точно зависть звучит здесь. Но стоило ли завидовать: Сергей Александрович оказал Серову много чести. Сам художник сообщил в 1903 г. из Архангельского: «Завтра приезжает сюда... Сергей Александрович, великая княгиня Елизавета Фёдоровна... И, разумеется, будут милостиво осматривать мои произведения»<sup>24</sup>. Вскоре Серов разъяснил: «Высочайшие гости кушали чай и одобрили мои произведения (портреты Юсуповых. — В.В.). Перед их приездом я спрашивал княгиню (З.Н. Юсупову. — В.В.), что когда, мол, приезжает ревизионная комиссия (намекая на великого князя), и вот Сергей Александрович, обращаясь ко мне, говорит, что ревизионная комиссия одобрила (княгиня изволила передать сию мою шутку)»<sup>25</sup>.

В своё время Сергей Александрович похвалил картину Серова «Государево семейство во время спасения на железной дороге». И в 1894 г. Серов написал для него портрет Александра III. Интерес к Серову подтверждал И.Е. Забелин, замечавший, как Сергей Александрович восхищался успехами художника.

Были у Серова и другие поводы вспоминать о вельможе. Именно Сергей Александрович устроил его в Училище живописи, директор которого А.Е. Львов сообщил художнику: «Имею честь уведомить Вас, что определением августейшего попечителя Училища (Сергея. — В.В.) от 11 октября 1897 г. вы назначаетесь преподавателем

натурного класса... с окладом... 800 руб. и квартирных денег — 400 руб. в год с предоставлением Вам мастерской»<sup>26</sup>.

Но из-за сложного характера Серов ёрничал в адрес благодетеля. М.В. Добужинский подчёркивал угрюмость Серова и его склонность к злым карикатурам. Побывав однажды с Л.О. Пастернаком на «рисовальном вечере», где были высокие особы, включая Сергея Александровича, Серов сказал при выходе с «едким юмором»<sup>27</sup>: «Ну и вечер!.. Прямо пять рублей за вход можно было бы дать!..»<sup>28</sup>. Своё действительное отношение к великому князю Серов не смог скрыть. Однажды он писал его портрет. После нескольких сеансов вдруг взял под мышку начатый портрет и неожиданно распрощался, объяснив кратко: «Не выходит», на что Сергей Александрович только улыбнулся<sup>29</sup>. В 1902 г. дошло до серьёзного всплеска чувств. Узнав, что, при участии Сергея Александровича, скульптору А.С. Голубкиной, сотрудничавшей с большевиками, не разрешили работать в мастерской училища, Серов подал заявление об уходе. «Взволнованный, злой»<sup>30</sup>, он не успокаивался: «Я настаиваю на своём. Я не могу более остаться в том заведении, где искусством управляет градоначальник...»<sup>31</sup>. Ради училища Сергей Александрович пошёл на компромисс: Голубкиной вернули мастерскую — и Серов продолжил преподавать. А Голубкина всё тяготела к политике: распространяла большевистскую литературу, посещала нелегальный кружок.

Училище живописи Сергей Александрович не забывал, и оно развивалось. Наряду с Левитаном и Серовым пригласили преподавать А.М. Васнецова, К.А. Коровина, Л.О. Пастернака. «Училище... было лучшим... по разнообразию и свободе (курсив мой. — В.В.) художественного образования... по отсутствию казённости... И на Западе не было в те времена подобной школы»<sup>32</sup>, — вспоминал Л.О. Пастернак. Случалось, перед окончанием курса самых способных учеников приглашали в Ильинское — для отдыха и работы над этюдами. Удачные их работы Сергей Александрович покупал, регулярно посещая рождественские выставки.

Переехав в Москву, он бывал на «рисовальных вечерах» у В.М. Голицына на Большой Никитской. Здесь позировали интересные, «с точки зрения портретных задач», женщины — порой в древнерусских костюмах. Вспоминает Л.О. Пастернак: «Как-то случайно, оторвавшись на мгновение от рисунка, я увидел... высокую, худую... фигуру... Сергея Алексан-



Рисунок Великого князя Сергея Александровича. 1867

дровича... Через несколько минут я услышал... властные шаги, которые умолкли позади меня. Я продолжал работать... будто не знал, кто стоит за моей спиной... Стоявший... так долго не отходил от меня, что становилось жутко. Видимо, он свёрял сходство моего рисунка с самой натурой. На ближайшей Периодической выставке Общества любителей художеств этот рисунок — портрет Юсуповой был куплен Сергеем Александровичем — стало быть, «сверил!»<sup>33</sup>. Он купил и другую работу Пастернака — набросок портрета дочери В.М. Голицына, также исполненный с натуры на одном из «рисовальных вечеров». Запомнив на вечере облик Сергея Александровича, Пастернак сделал на память его графический портрет.

Мнение своё о произведениях искусства Сергей Александрович и вправду не спешил выдавать. И.Е. Забелин заметил, что у памятника Александру III скульптора М.А. Чижова он долго курил, прежде чем обвинил художника в бездарности.

Академическую церковную живопись, которая, с его слов, «ничего не даёт православному чувству»<sup>34</sup>, он не одобрял. Образцом иконописи считал православно-архаический стиль, восхищаясь строениями со стороны некоторых священников, их стремление всё поновлять красками и золотом его раздражало. Итальянское влияние в иконописи ему не нравилось, хотя он высоко ценил сокровища светской итальянской живописи.





Великий князь  
Сергей Александрович  
с супругой Великой  
княгиней Елизаветой  
Фёдоровной

Великая княгиня  
Елизавета Фёдоровна. 1880-е



При огромных его заслугах перед искусством не все питали к нему благодарные чувства. В 1905 г. М.В. Добужинский порадовался, что в ходе революции выбили окна во дворце Сергея Александровича в Петербурге<sup>35</sup>.

А великий князь продолжал помогать в сооружении памятников и музеям. В 1898 г. воздвигли монумент Александру II — дань памяти Сергея Александровича отцу. Он привлёк лучших художников: П.В. Жуковского и А.М. Опекушина.

Когда в Москве, на Волхонке, по инициативе И.В. Цветаева создавался музей изобразительных искусств, Сергей Александрович, будучи московским генерал-губернатором, проявлял большой интерес к идее музея. О важности музея говорили многие, но он возник, со слов П.С. Уваровой, только благодаря великому князю — «его просвещённому отношению к делу и его любви к Москве»<sup>36</sup>.

Надеясь на поддержку августейшей особы, Цветаев направил ему подробный доклад. И дело получило развитие. Всё началось с выделения под музей земли, что не обошлось без содействия Сергея Александровича. На месте музея планировалось Училище имени Александра II. Но Сергей Александровича не сомневался, что училищу с его высокой трубой и фабриками не место в центре Москвы. Городская дума увидела неуважение к памяти императора и настаивала на своём — «началась борьба муниципального комитета с администрацией»<sup>37</sup>. Но победил Сергей Александрович, и 17 августа 1898 г. в торжественной обстановке произошла закладка музея.

Конечно, отцом музея считается Цветаев. Но существенной была и помощь генерал-губернатора. Причём он не только поддерживал все главные почини Цветаева, но и сам инициировал многие идеи (к примеру, предоставление под музей участка в центре города, а не места «на задворках университета»<sup>38</sup>). Говорили, что помощь музею Сергей Александрович счёл своим долгом (современники отмечали у него «гипертрофированное чувство долга»).

Деньги на музей собирались с трудом. Отказались жертвовать богатейшие московские купцы-старообрядцы, выразив тем своё отношение к Сергею Александровичу, не любившему старообрядцев. Именно через него идеей музея заинтересовался известнейший богач и общественный деятель Ю.С. Нечаев-Мальцев, пожертвовавший 3 500 000 руб. В числе тех, кто жертвовал на музей (23 000 руб.), был и еврейский банкир Лазарь Соломонович Поляков.

Он же, Сергей Александрович, подержал прошение о казённых субсидиях. В дневнике Цветаева за 1898 г. находим: «Ходайство... о казённой субсидии музею теперь в полном ходу. Министр финансов Витте упирается, не желая давать 300 тысяч рублей..., великий князь не желает получить менее, по крайней мере, 200 000... Посмотрим, кто кого осилит..., великий князь стоек и силен сознанием... его положения. К тому же, когда захочет, он может осилить собеседника любезностью речи, обращения, чрезвычайно искреннего и как-то женственно наивного»<sup>39</sup>. Сергей Александрович добился выделения 200 000. И 12 марта того же года пообещал довести дело музея до конца. (Свои обещания он старательно исполнял. Великая княгиня Мария Павловна называла его человеком «крайне пунктуальным»<sup>40</sup>.)

Под председательством великого князя был создан Комитет по сооружению музея. Первое заседание прошло в кабинете Сергея Александровича. Цветаев рассказывал: «Встреча членов — учредителей Комитета великим князем была самая любезная. Он встал у входной двери в залу заседания и здесь здоровался со всеми, приглашая и благодаря за прибытие... Когда все разместились..., он... застенчивым тоном проговорил: «Высочайше утвержденный Комитет по устройству музея... объявляю открытым»...»<sup>41</sup>. Нечаев-Мальцев пожелал выступить по случаю его назначения товарищем председателя, но великий князь возбранил, точно зная, что Нечаев-Мальцев будет его благодарить. «Что вы тут... за парламент хотите устроить!.. — внушал Сергей Александрович. — Мы... слушаем, в каком положении находится дело, какие у нас... средства... — вот и всё. Нет, нет, Юрий Степанович, вы мне речи не говорите, Будем работать и так...»<sup>42</sup>. Он хотел «деловитости»,<sup>43</sup> — утверждал Цветаев.

Комитет созывался регулярно. Но одних заседаний было мало. Сергей Александрович часто ездил на стройку, вступал в разные деловые связи. В 1904 г. просил правительство Италии разрешить выполнение копий скульптур эпохи Возрождения. Когда же на Волхонку привезли Равеннские мозаики, Сергей Александрович не скрывал радости. Он способствовал переносу в музей древней катакомбы с горы Митридат в Керчи. П.С. Уварова восторгалась огромным его интересом к музею, настойчивостью, с которой он вызывал музей к жизни<sup>44</sup>.

Великий князь Сергей всё больше вникал в детали. Даже об ограждении ходов к залам Цветаев беседовал с августейшим

покровителем<sup>45</sup>. Уварова заметила, что вместе с Цветаевым и архитектором Р.И. Клейном он занялся «планами, расчетами и комбинациями»<sup>46</sup>. Будучи сторонником античного архитектурного стиля, Сергей Александрович ратовал за возможную простоту рисунка музейного фасада, видя его пропиленным, за отказ от чрезмерной лепнины, чтобы не скрыть благородство линий. Он не был дилетантом, хорошо разбираясь в архитектуре: древнегреческой, римской и эпохи Возрождения. Это было важно, так как его вкусы играли решающую роль. Именно он отверг проект музейного здания в «русско-византийском» стиле, предложенный В.М. Васнецовым: архитектура здания, по его мнению, не должна противоречить характеру экспозиции. Когда план музея был готов, Сергей Александрович представил его императору. Выбор оказался правильным; здание получилось великолепным; но архитектурная классика была модернизирована.

Вместе с братом Павлом он оплатил строительство зала с Парфеноном, дав около 30 000 руб. (Залы музея, считал Сергей Александрович, целесообразно раздавать жертвователям, тем кто, вложив деньги, и осуществит задуманное устройство.) Современники «отдали должный восторг этому залу дорического стиля, — отметил Цветаев в 1908 г., когда великого князя уже не было. — Это вышел хороший памятник... благодетелю музея»<sup>47</sup>. Профессору вторит его дочь М.И. Цветаева: «Слово «музей» мы, дети, слышали неизменно в окружении имён: великий князь Сергей Александрович, Нечаев-Мальцев... Первое понятно, ибо великий князь был покровителем искусств...»<sup>48</sup>, — находим в её автобиографической прозе.

Цветаев умел быть благодарным, и не случайно круглый зал в центре музея он видел Пантеоном русской славы в области культуры. Здесь, вокруг статуи Александра III, предполагались бюсты Николая II, императрицы Александры Фёдоровны и Марии Фёдоровны, а также Сергея Александровича и Елизаветы Фёдоровны. Но великий князь не хотел увековечивать себя.

После гибели Сергея Александровича в музей передали часть его художественной коллекции. Цветаев писал, что «Елизавета Фёдоровна делает музей наследником художественного достояния великого князя...»<sup>49</sup>, радуясь, что музею достается больше, чем музею Александра III в Петербурге, ведь о богатстве коллекции знали многие. Цветаев восхищался бронзовой греческой статуэткой,

за которую великий князь заплатил 1000 франков, отличной копией Персея Бенвенуто Челлини, прелестными Мадоннами из гостиной Николаевского дворца<sup>50</sup>. По мнению Уваровой, Сергей Александрович слыл «знатоком... античных древностей. Особо ценным было его собрание древнегреческой терракоты из Танагры»<sup>51</sup>.

Сергей Александрович закупал шедевры за рубежом, и не только для своей коллекции. В 1883 г. привёз из Флоренции для Эрмитажа итальянскую фреску. Признаем правоту С.В. Рахманинова: «Не забывайте, что все художественные сокровища страны, находящиеся в галереях Москвы и Петрограда, были собраны людьми старой России»<sup>52</sup>. Его усилиями создана портретная галерея московских главнокомандующих и генерал-губернаторов. После смерти Сергея Александровича собрание пополнилось и его портретом. Заботясь о национальном достоянии, он предотвращал распродажу шедевров искусства. И ясно, что вполне по заслугам его избрали в 1895 г. почётным членом Российской академии художеств. Он также возглавлял Общество художников исторической живописи и Московское художественное общество. Но в историю вошёл как тонкий ценитель прекрасного и замечательный меценат.

#### Примечания

- 1 Государственный архив Российской Федерации (далее — ГАРФ). Ф. 648. Оп. 1. Д. 20. Л. 6.
- 2 Нестеров М.В. Давние дни. Воспоминания. Очерки. Письма. — Уфа: Башкирское книжное изд-во, 1986. С. 391.
- 3 Юсупов Ф. Ф. Мемуары. — М.: Захаров, 1998. С. 46.
- 4 Волконский С.М. Мои воспоминания. — М.: Искусство, 1992. С. 156.
- 5 Палеолог М. Царская Россия накануне революции. — М.: Новости, 1991. С. 118.
- 6 ГАРФ. Там же. Л. 80.
- 7 Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Письма. Т. 9. 1871—1872. — М.: Наука, 1965. С. 176.
- 8 ГАРФ. Там же. Л. 22.
- 9 Цит. по: Боханов А.Н. Император Александр III. — М.: Русское слово, 1998. С. 451.
- 10 Грабарь И.Э. Письма. — М.: Наука, 1974. С. 149.
- 11 Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. — М.: Искусство, 1987. С. 123.
- 12 Нестеров М.В. Указ. соч. С. 394.
- 13 Левитан И.И. Письма. Документы. Воспоминания. — М.: Искусство, 1956. С. 336.
- 14 Там же. С. 42.
- 15 Там же. С. 98.
- 16 Полное его название — Училище живописи, ваяния и зодчества.

- 17 Великий князь Сергей Александрович Романов: биографические материалы. Кн. 2. 1877—1880. — М.: Новоспасский монастырь, 2007. С. 153.
- 18 Иван Иванович Шишкин. Переписка. Дневники. Современники о художнике. — Л.: Искусство, 1978. С. 330.
- 19 Переписка В.В. Верещагина и П.М. Третьякова. 1874—1898. — М.: Искусство, 1963. С. 93.
- 20 Великий князь Сергей... С. 64.
- 21 Константин Коровин вспоминает. — М.: Изобразительное искусство, 1971. С. 572.
- 22 Валентин Серов в переписке, документах и интервью. — Л.: Художник РСФСР, 1985. Т. 1. С. 203.
- 23 Н.П. Богданов-Бельский. 1868—1945. Член Товарищества передвижных художественных выставок.
- 24 Валентин Серов... С. 434—435.
- 25 Там же. С. 436.
- 26 Там же. С. 249.
- 27 Пастернак Л.О. Записки разных лет. — М.: Советский художник, 1975. С. 44.
- 28 Там же.
- 29 Ульянов Н.П. Воспоминания о Серове // Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. — Л.: Художник РСФСР, 1971. С. 85.
- 30 Там же.
- 31 Там же.
- 32 Пастернак Л.О. Указ. соч. С. 56.
- 33 Там же. С. 43, 44.
- 34 Цит. по: Забелин И.Е. Дневники. Записные книжки. — М.: Изд-во им. Сабашиниковых, 2001.
- 35 Добужинский М.В. Письма. — СПб.: Дмитрий Булавин, 2001. С. 71.
- 36 Уварова П.С. Былое. Давно прошедшие счастливые дни. — М.: Изд-во им. Сабашиниковых, 2005. С. 145.
- 37 И.В. Цветаев создаёт музей. — М.: Галарт, 1995. С. 99.
- 38 Там же. С. 73.
- 39 Там же. С. 81—82.
- 40 Мария Павловна. Мемуары. — М.: Захаров, 2004. С. 21.
- 41 И.В. Цветаев создаёт... С. 105.
- 42 Там же. С. 103.
- 43 Там же.
- 44 Уварова П.С. Указ. соч. С. 145.
- 45 И.В. Цветаев создаёт... С. 240.
- 46 Уварова П.С. Указ. соч. С. 146.
- 47 Письма другу. Письма И.В. Цветаева П.С. Уваровой // Родина. — 1997. — № 8. — С. 106.
- 48 Цветаева М.И. Отец и его музей.
- 49 И.В. Цветаев создаёт... С. 284.
- 50 Там же.
- 51 Уварова П.С. Указ. соч. С. 265.
- 52 Рахманинов С.В. Литературное наследие. Т. 1. Воспоминания, статьи, интервью, письма. — М.: Советский композитор, 1978. С. 51.





«Пловец. Вспоминая Калязину». 1972



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

# Надмирное и земное в графике Сергея Харламова

**Сергей Михайлович Харламов — талантливый представитель нового этапа реалистического искусства, последовавшего вслед за коллективными действиями художников-«шестидесятников», всколыхнувших общественность смелым, эстетически полным, весомым истолкованием актуальных проблем и коллизий двадцатого столетия.**

Следующее поколение отошло от идейных концепций и пластических формул «сурового стиля», объединивших предшественников в момент их творческого становления, выработало собственную, более камерную систему художественной интерпретации действительности, отвечавшую внутреннему состоянию людей, ощущавших исчерпанность, утопичность официальной идеологии, особенно контрастной к реальной истине в последние два десятилетия советской эры. Художники новейшей генерации завершили процесс освобождения от догматических пут «социалистического реализма», обновили поэтику и язык реалистического искусства, сохранив верность его ведущим принципам и познавательным целям. Их усилиями были «реабилитированы» многие ценности, изъятые из эстетического оборота по идеологическим причинам, существенно расширен круг традиций, обогативших художественную жизнь новыми качествами и выразительными особенностями. О полезности этих преобразований ясное представление даёт деятельность типичного «семидесятника» Сергея Харламова, не только не отрекшегося в условиях неорусской

реальности от прежней веры в гуманистический идеал, но, кажется, с ещё большим усердием продолжающего отстаивать классическое понимание искусства, волнующего глубокой человечностью, вдохновенным показом жизненной правды. Живая современность и художественный опыт веков служат ему надёжным основанием для создания новых художественных форм и воплощения истинного содержания человеческой жизни.

Личная практика художника обнаруживает тесные профессиональные связи с авторитетной школой ксилографии, созданной В.А. Фаворским. Из наследия последней он унаследовал интерес к проблеме воссоединения средствами искусства земной сферы и горних вышей, мирских забот и «святой, небесной мечты». В произведениях самого мэтра его привлекала высочайшая, современная по духу исполнительская культура, вкупе с эпической масштабностью и обобщённостью человеческих образов, рождавших представление о чём-то более высоком и совершенном, звавших к творческому пересозданию жизни на началах Добра и Правды. Впрочем, обращаясь к вечным темам и духовным проблемам, Харламов не парит в облаках, соотносит земные проявления высокого идеала с явлениями и событиями, давящими на сознание современников. Наблюдая за бытующими в культуре, противостоящими друг другу моделями существования и системами их зримой реализации, он ещё больше утвердился в мысли, что способствовать устранению возникших социальных и психологических деформаций способен лишь высокохудожественное, реалистическое искусство, ставящее духовные цели, возвращающее вещам их подлинное значение. Власть денег, культу рыночных ценностей он противопоставляет произведения, утверждающие верховенство высоких душевных порывов, героических деяний русских людей, верой и правдой служивших Отечеству. Присущий многим произведениям художника пафос сопротивления моральному злу, варварским тенденциям побудил иерарха русской православной церкви митрополита Волоколамского и Юрьевского Питирима оценить его творчество, как «глубоко одухотворённый, талантливый ответ на вызов нашего времени».

Слова пастыря прозвучали в начале текущего века, когда в российском обществе бушевала, отторгнувшая понятия чести и совести, стихия рвачества, всеобщей продажности, циничного мошенничества, наметился крен в сторону «биологизации» личности и унификации художественной деятельности согласно безликим стандартам шоу-бизнеса. По культуре ударила волна нахрапистого дилетантизма,

сбившая квалификационные критерии профессионального умения и духовной высоты творческой практики, уравнивая в правах подлинные ценности и беспомощные поделки, навязчиво выдаваемые ангажированными пропагандистами за актуальные откровения.

В противоположность тенденции «раскультирования» и дегуманизации отечественного искусства Харламов целиком ориентирован на творчество, приумножающее запасы гуманистической содержательности, обретающее долговечную актуальность благодаря образному новаторству, раскрывающему сокровенную сущность жизненных явлений и процессов. Как иллюстратор, он питает особую симпатию к литературным произведениям, отображающим внутреннюю жизнь людей с магической силой художественной правды. В шедеврах русской и зарубежной словесности его восхищает плодотворная универсальность образного содержания, сочетание достоверных свидетельств национального быта, самобытной природы с разгадкой тайн всеобщего бытия, осмыслением коренных, изначальных резонансов пребывания человека на земле. Не случайно одной из первых серьёзных работ мастера стали иллюстрации к роману Сервантеса «Дон Кихот»/1972/, подарившего героев любимых во всем мире, поведавшего существенную, неопровержимую правду о страстях, порывах, стремлениях и надеждах одного конкретного народа и всего человечества.



«Дон Кихот»  
1972





Портрет  
А.К.Толстого  
1977

Обратившись к тексту литературного произведения, художник почувствовал, что имеет дело с трудным, неподатливым материалом, полным таинственных умолчаний и мудрых откровений. Главная сложность для иллюстратора заключалась в достигнутой Сервантесом несравненной полноте изображения

«Явление птиц  
преподобному  
Сергию»  
1991



человеческой жизни, состоящей из бесконечного множества разноречивых сторон, качеств, различий. Из этой полноты ему предстояло выбрать нечто своё, важное, имеющее отношение к развитию целого, обнаруживающее значения, скрытые в подтексте. Одиссея странствий благородного идадьго оказалась близкой его вере в то, что миром управляет любовь, жажда прекрасного, совершенного, а не абстрактные формулы. В натуре самого Дон-Кихота он увидел качества, противоположные тупому благоразумию, голому расчету. Безрассудная храбрость странствующего рыцаря казалась более предпочтительной, чем холодное здравомыслие других персонажей. С этими романтическими представлениями о главном герое романа совпадает лист с изображением идадьго в профиль. Созданный по воображению портрет запоминается своей характерностью. В нем отразились сущностные черты свободолюбивого испанского народа, не привыкшего мириться с деспотизмом и гнетом в любых его проявлениях. В других листах он сообщает бытовым ситуациям эпический масштаб, наделяет фигуры монументальной значительностью.

Однако в ряде случаев на облике иллюстраций лежит печать умозрительной отвлеченности. Формальная структура некоторых ранних работ графика не свободна от налета манерной стилизации и посторонних влияний. В этой связи показательна линогравюра «Пловец. Вспоминая Калязин»/1972/, посвященная судьбе знаменитой Калязинской колокольни, затопленной ревностными поборниками технического прогресса. Своеобразная пластика художественного решения здесь направлена на выражение определенной рациональной идеи, но при этом ограничена в способности устанавливать широкие ассоциативные связи с живым разнообразием черт и свойств реальности. Сделав ставку на зрелищность формального приёма, акцентировав странности сюжета, художник не раскрыл сущности поднятой темы. Изображенная частица жизни лишена сцепления с движением целого, существует в системе условных координат, не предполагающих дальнейшего развития.

Вместе с тем, как иллюстратор классической литературы, Харламов понимал, что будет интересен широкой аудитории лишь тогда, когда предложит ей современное прочтение литературной основы, приблизит однажды высказанное писателем к решению проблем текущего века. Неприязнь к обветшалым формам реализма стимулировала его интерес к авангардным течениям искусства, лидеры которых отличались умением привлечь к себе внимание, организовать ажиотаж

вокруг своих произведений и манифестов. Его внимание привлекли эпатажные картины сюрреалистов Дали и Де-Кирико. Он решил опробовать выработанный сюрреализмом способ парадоксального сближения несоизмеримых величин и удаленных реальностей. В гравюрах «Война», «Самсон» он компонуется материал, сдвигая пространственно-временные границы реальности, перетасовывая осколки действительности согласно отвлеченной мысли. Представленный на плоскости набор предметов, обозначающих катклизмы и бедствия минувшего века, интригует подобно головоломке, требующей для разгадки элементарной смекалки.

Человек по натуре пытливым, открытый для всего нового, перспективного, Харламов считает неерачительным с порога отвергать новации коллег лишь потому, что они не укладываются в известные параметры художественной классики, но и к популярной идее успешного синтеза реализма и модернизма относится скептически. Приверженность гуманизму, поэтический склад мировидения звали его к воссозданию положительного смысла эпохи, гармоничной целостности бытия. Попытка приспособить к своим творческим нуждам модернистские приёмы оказалась явно несостоятельной, вступила в противоречие с объективными законами правдивого изображения, скрепленного образом. При всей оригинальности названные приёмы обслуживали ирреальные затеи, демонстрировали отлучённость искусства от действительно сложных процессов и коллизий столетия.

Полученное в стенах Московского художественно-промышленного института имени С.Г.Строганова профессиональное образование позволяло Харламову организовывать избранный материал по образу и подобию Истины, раскрывать содержание книги, требующее особой полноты выражения, тонких изобразительных средств, выявляющих смысловое богатство литературного подтекста. Художник интуитивно ощущал, что истинная актуальность произведения обусловлена смысловой и эстетической ценностью каждого элемента изображения, эквивалентна красоте воссозданной правды. Творческое кредо мастера сформировано ориентацией на путеводный свет христианских истин, верой в божественное происхождение человека и вселенной. Разумеется, он воздаёт должное достижениям научно-технического прогресса, но более всего дорожит возможностями полноценного духовного развития личности, факторами, укрепляющими нравственную основу культуры, позицией просветленного гуманистического самосознания, которое эпоха с особой щедростью вкладывает в лучших людей нации.



Портрет  
Л.Леонова  
1979

Важной вехой на пути обретения собственного миропонимания стала его работа над серией «Русские писатели XVIII–XIX вв». В созданных исторических портретах Ломоносова, Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Карамзина, Островского, Некрасова, Грибоедова, Л.Леонова, В.Шукшина автор запечатлел лики литературных гениев, известных по фотографиям и произведениям искусства,

«Самсон»  
1969







«Сеятельница»  
1979

символизирующих индивидуальных и типические черты подлинных выразителей духовной силы и разумной воли народа, его глубочайших чаяний и непеременных ценностей.

Взятые крупным планом, образы писателей заключены в изящную оправу из тематически проработанных, «говорящих» деталей, напоминающих о ключевых моментах их ли-

тературной деятельности и жизненной биографии. В дальнейшем, когда график всерьез заинтересуется героическими темами родной истории, он обретет знание, позволяющее с оптимизмом смотреть в будущее родины, воспринимать текущее нестроение прелюдией к неминуемому возвышению и расцвету национальной жизни. Его окрылило ясное осознание того, что в минуты роковые с железной неотвратимостью начинает действовать закон исторической необходимости, высшей моральной силы, расчищающей путь общественному добру и всеобщей человеческой правде. Народная стихия для свершения важных дел и необходимых преобразований выдвигает на авансцену стойких подвижников и самоотверженных радетелей.

Среди графических циклов Харламова, посвященных святоотеческим преданиям и переломным событиям прошлого, широтой и масштабностью идейного содержания выделяется комплекс линогравюр из альбома «На поле Куликовом»/1978/. Идейная подоплека узловых сцен «Святой преподобный Сергей Радонежский», «Молитва перед боем», «Пешая рать» и ряда других связана с духовным служением великого подвижника и защитника земли русской Сергея Радонежского. Художнику представлялось, что время, в которое творил свои чудеса и подвиги преподобный Сергей, чем-то созвучно нашим дням и также, как тогда, в православных душах крепнет вера в неизбежное избавление новой России от духовной и жизненной неустroенности, в изжитие болезненных противоречий, мешающих подняться народу российскому на качественно иной уровень духовного и общественного бытия. Верой в творческие силы и волевые качества русского характера про-

никнуты композиции «Сеятельница», «Князь Дмитрий Донской». При этом благородная женственная красота крестьянской матери органично дополняет мужественный облик князя, пробуждает слитную гамму ассоциаций с темой Родины и грядущим историческим возвышением русской державы.

О достоинстве и непобедимости народа, воодушевленного освободительным идеалом, повествует альбом «Великая Отечественная война 1812 года». Предметное содержание иллюстраций к нему помимо батальных сцен и эпизодов военного быта включает авторские ремарки, намекающие на вмешательство в человеческие дела Божьего промысла, верховного существа. Художник убежден, что у всего лучшего из случившегося и происходящего на русской земле – истинно духовные истоки и основания и там, где влияние высшей нравственной силы ослабевает, возникает призрак застоя и деградации.

Начиненные эмоциональной энергией градации черного и белого, тонко срежиссированные комбинации штрихов и линий строят художественное пространство и приоткрывают завесу над внутренним содержанием композиций, проясняют нравственную сущность ратных действий участников нашествия и противостоящих им русских воинов. Работая над историческими темами, Харламов мысленно обращался к сохранившимся в памяти впечатлениям детства, припоминал реальные пейзажи и ситуации, ощущал дыхание близкой человеческой среды. Впечатления от конкретных людей и явлений позволили внести в трактовку далеких событий жизненную убедительность и почвенную определенность.

Важную роль в формировании эстетических взглядов художника сыграла природа дальнего Подмосковья. Окрестности Каширы, примечательные своим древним городищем и пристанью для плывущих по Оке кораблей, дали ему поэтический материал, определивший образный строй его искусства, послуживший источником чувственных впечатлений, необходимых для создания живой формы. Жизненные наблюдения сообщили реалистическую достоверность иллюстрациям к книгам Л. Леонова «Ранняя проза»/1979/, А. Толстого «Колокольчики мои»/1984/, Р. Гамзатова «Книга сонетов». Миниатюрные ксилографии решены тщательно выисканными вариациями темных и светлых масс, рассказывающими о взаимоотношениях земли и неба, дополняющими заключенную в литературном тексте гамму настроений суммой новых художественных ощущений и чувств. Через градации одухотворенного света, музыкальную ритмику линейных контуров и эстетиче-



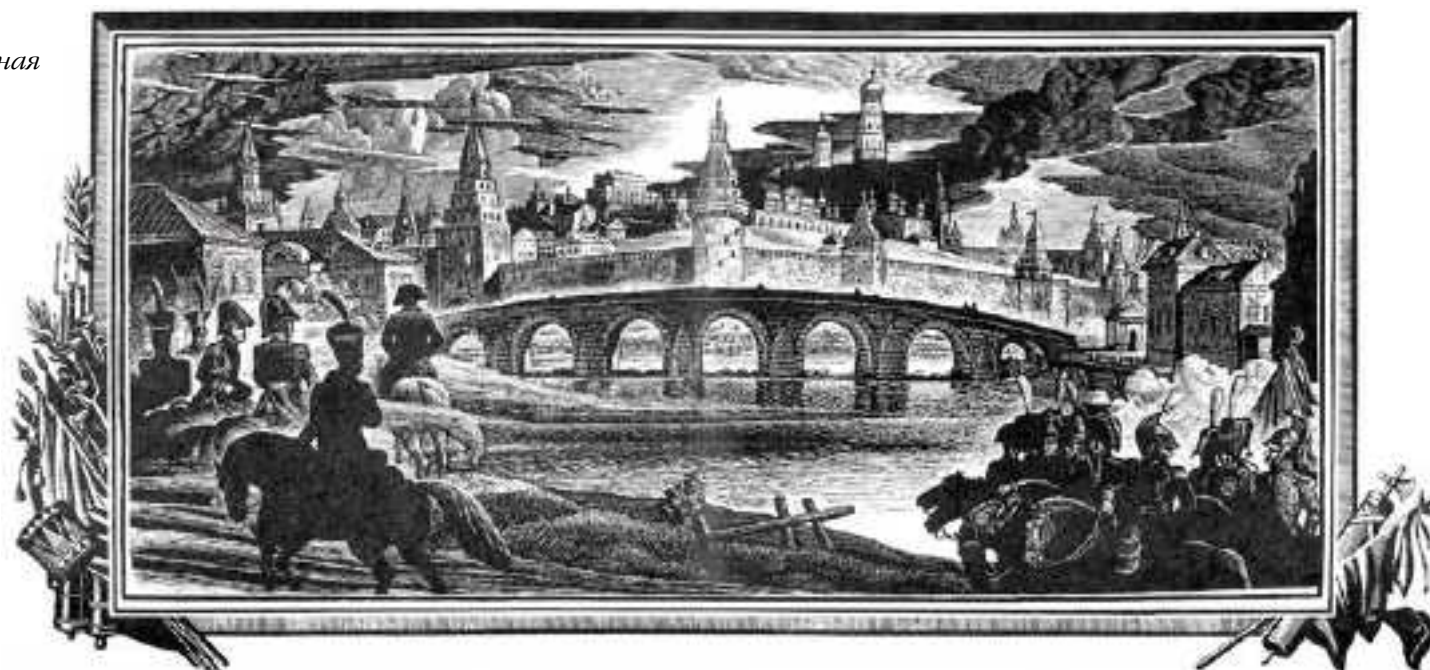
«Молитва  
перед боем»  
1976

скую дистанцию штриха художник добавляет к воплощенной писателями мечте о возвышенном, гармоничном существовании свои зримые представления о действительно существующем прекрасном мире и достойном бытии человека в нем.

Стремление к высшей Правде помогает Харламову видеть в явлениях главное, совершенное, сопричастное основам мироздания и первоначалам человеческой природы. «Без высшего идеала, – полагает мастер, – без святой небесной мечты можно запутаться в мелочах и дрязгах жизни. Человеческая жизнь, судьба одного человека тесно переплетается с судьбой страны, своего народа. То, что происходит в сердце твоём, то же будет происходить и в мире. Будет устроение в доме твоём сердечном, в твоей душе, будет устроение и в мире. Художник несет в своем творчестве слово, способное возвысить человека, внести в его душу стройность и лад, желание жить и творить». Иллюстрируя содержание книги, Харламов стремится уловить дыхание породившей его жизни, бытовой и природной среды, почувствовать колорит национальных обычаев, местных преданий, религиозных верований.

Поэтическая сущность самобытных произведений Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород» тонко раскрыта

Альбом  
«Отечественная  
война 1812 г.»  
«Вступление  
Наполеона  
в Москву»  
1986





«Святая Троица.  
Преподобный  
Андрей Рублёв  
и преподобный  
Сергий  
Радонежский»  
1991



в превосходных иллюстрациях графика, отыскавшего выразительные средства, родственные образно-эстетической специфике гоголевской прозы. Художественная реальность, созданная писателем, образует единое целое с пространственным миром линогравюр, расширяет внутреннее содержание повестей, доводит до зримого состояния важные детали и мысли, скрытые за словом, бытующие между строк. Учитывая особенности богатого литературного языка, Харламов предложил своё оригинальное прочтение гоголевского текста, окрашенное сочным украинским колоритом, связанное с исконной почвой народной культуры. Гоголевский цикл ксилографий завершает ранний этап творчества Харламова, во время которого окончательно сформируются его взгляды и убеждения, определяются стержневые принципы индивидуальной художественной системы. Помимо отмеченных выше произведений к лучшим достижениям этой поры следует отнести ксилографии, иллюстрирующие книгу М.М. Пришвина «Я встаю в предрассветный час»/1979/ и сборник стихов В.А. Солоухина «Венок сонетов»/1975-1976/. Органичные литературной основе композиции несут отсвет тех гуманистических идей и ценностей, которые лежали в основе развития советской художественной культуры и не противоречили христианским воззрениям художника.

Атмосфера семидесятых годов дала импульс еще более решительному освобождению искусства от устаревших штампов и стереотипов официального «реализма», способствовала освоению широкого спектра художественных явлений и традиций, содержащих богатый опыт раскрытия коренных проблем человеческого духа и внутренней жизни вещей. Без соответствующего нравственного климата эпохи вряд ли вообще могла состояться блистательная советская школа книжной графики, увенчанная выдающимися достижениями, имевшая в своём составе таких даровитейших мастеров, как Фаворский, Шмаинов, Кибрик, Гончаров, Кузьмин, Константинов. Высокий авторитет классики у читающей публики того времени, достойный уровень художественного образования способствовали расцвету иллюстрации как самостоятельного вида искусства, воплощавшего гуманные идеи и духовные стремления века, наполнявшего смыслом жизнь и досуг простых людей. Удачное изобразительное решение даёт новую глубину эстетическому сопереживанию литератур, своим эмоционально-смысловым строем связывает эпохи и поколения.

В иллюстрациях Харламова к стихотворениям С.Есенина графические средства обслуживания не только содержание есенинской лирики, но и служат фактором сближения поэтической реальности с задачей постижения современной действительности и внутреннего мира современников. Искусно сработанные ксилографии своими очертаниями напоминают плывущие по небу облака и будто «впечатанные» в литературный текст, взаимодействуют с ним по смысловой и психологической линии. Свободно перетекая в сферу словесности, они обогащают восприятие стихов гаммой зримых настроений и переживаний, связанных с живой, меняющейся жизнью. Поэт и художник считают своим долгом обратиться в образный сплав рассыпанные по земле крупинки настоящей красоты и поэзии, вывести человека из пределов мирской реальности к подножию небесного Престола. Для Харламова настоящая красота неотделима от высокой правды жизни и честного понимания сути происходящего. Зрелый плод вдумчивого познания и сердечного проникновения в действительную природу явления служит весомым аргументом в борьбе с тенденцией нравственного осуждения современных людей, является надёжным инструментом опознания фальшивых идей и чувств, прогнивших социальных устоев и фиктивных проектов. Отдельные признаки красоты закреплены за определённым историческим периодом, обусловлены переходящими социальными и психологическими факторами.

Вместе с тем, созерцание прекрасного, совершенного образа приобщает к высшим свойствам бессмертной души и сверхпорядку, царящему во вселенной, вызывает прилив духовных и нравственных сил, рождает чувство свободы и единения. Художник убежден, что накопленные мировым искусством запасы прекрасной человечности продолжают участвовать в преобразении реальной жизни и могут быть органично интегрированы в современную культуру.

Важным событием внутренней биографии Харламова стало его возвращение в лоно Русской Православной церкви, знакомство с настоятелем церкви Пресвятой Богородицы в селе Акулово отцом Валерианом Кречетовым. Общение с этим удивительным человеком позволило художнику глубоко осознать неизбывную актуальность евангельского учения для достижения заветной полноты видения и образного познания мира, уверовать в неисчерпаемые возможности реального изображения, в неприкосновенную целостность мира и человеческого облика!

Поиски ответов на основные вопросы жизни подвели его к углубленному изучению мира русской иконы. Он попытался разгадать секрет удивительной способности древних иконописцев к узнаванию Истины, причем самой что ни на есть реальной и подлинной, проистекающей из высших духовных инстанций. Ощувив внутреннюю близость общечеловеческому содержанию русской иконы, художник даёт собственный вариант творческого переосмысления великой национальной традиции, свободный от формально-стилистических заимствований, но близкий её глубинным, народным началам. Интересное суждение о творчестве Харламова принадлежит искусствоведу Н.Третьякову, отмечавшему присущее мастеру «чувство орнаментального узора, русская миниатюра», уловившему в гравюрах, подобных «Собору Богоматери», «попытку оригинального истолкования разных иконографических изводов», обратившему внимание на тональное богатство его работ, внешне наполненных «неземным свечением». Сущность искусства графика обнаруживает себя через систему пропорций и соразмерностей, оно открывается в особенностях композиционных построений, иногда в чем-то сходных с формоустраивающими русскими иконописцами, нашедших путь к органическому синтезу монументальных и станковых начал, выработавших уникальный тип реалистической образности, обращенной к отдельному индивиду и человеческой общности. Длительность действия и пространственное дыхание многих произведений Харламова сродни космическому



«Поклонение  
Волхвов»  
2000

чувству и величавому ритму всеобщих глобальных процессов, указывающих на единство новых человеческих и вечных божественных измерений. В гравюрах «Вербное Воскресение»/1990/, «Святая Троица. Преподобный Андрей Рублев и преподобный Сергий Радонежский»/1991/, «Поклонение волхвов» /2000/ автор соединяет в композиции несколько сцен и разнопространственных эпизодов, масштабно точно соотношенных с центральной темой, знаменующих нерасторжимое единство материального мира и духовной сферы, возводящих существование отдельной личности к духовно живой человеческой общности.

Происходящее в наши дни возрождение православия, нарастающий интерес к традиционным христианским ценностям заставляет серьёзно подумать об уроках прошлого, еще пристальнее всмотреться в истоки и традиции русской национальной культуры, в поучительные факты святоотеческой истории. Именно в этом проблемном поле продолжает напряженно работать Сергей Харламов. Как и раньше, он увлечен нелегким поиском духовной красоты мира, поглощен созданием ценностей, делающих жизнь лучше и значительнее.







Интерьер с китайским фарфором. 1993



С.С. СТЕПАНОВА  
доктор искус-  
ствоведения,  
ведущий науч-  
ный сотрудник  
Государственной  
Третьяковской  
Галереи

# Метаморфозы реализма. О живописи Нателлы Тоидзе

**«Нужны картины, которые близки сердцу, на которые отзывается душа»  
Константин Коровин**

Как-то уже стало привычным в современной живописи видеть очевидно авангардные творческие решения, ту или иную степень радикальных манипуляций с реальностью. А всё, что не содержит в себе концептуальных пересозданий натуры, представляется консервативным реализмом, в рамках которого, казалось бы, трудно создать по-настоящему интересное и захватывающее искусство. Действительно, в атмосфере сложного и во многом, катастрофического состояния мира, усложнённость языка визуальной образности неизбежна. Как неизбежными стали надломы и надрывы, болезненность и рефлексия художественного сознания, стремление во чтобы

то ни стало поразить, а то и шокировать зрителя или заставить его разгадывать загадки концептуальной изобразительности. Тем отрадней и даже неожиданней оказывается встреча с творчеством здоровым, полноценным и не менее захватывающим, вовлекающим в свою стихию, открывающим самое привычное в новом свете.

В ситуации полной творческой свободы, при всём многообразии способов самовыражения, в современном художественном пространстве ощущим дефицит общезначимых образов, как и дефицит подлинного художественного рукотворчества, умения извлекать

выразительные возможности из самого материала, умения «раскрыть душу» этого материала, а не просто пользоваться им как подручным средством для изготовления своих авторских «посланий миру». Живопись – молчаливое искусство. Но этой банальной истине далеко не всегда соответствуют произведения, созданные красками на плоскости. И когда живопись говорит сама за себя, не требуя словесных расшифровок, а умножая цветовую восприимчивость обычного глаза тем, что дарует зрителю богатство и уникальность цветового восприятия её автора, это – подлинное чудо искусства. Хорошая живопись не имеет, по большому счёту, привязки ко времени в его, так сказать, хронологической данности. Есть индивидуальность, мастерство и способность видеть не банально жизнь, природу. И потому для меня, как зрителя, Нателла Тоидзе не современный художник, а просто ХУДОЖНИК. Ценность настоящей живописи в том, что мимо неё нельзя «пройти», схватывая на лету лишь сюжетику, мотив и прочие внешние свойства. Она останавливает, заставляет вернуться, посмотреть ещё раз – как это сделано, она погружает в свой мир цветовых пятен, созвучий и контрастов, обновляя наши ощущения, радуя свежестью живописных приёмов. А работы замечательной художницы действительно пленяют не только «фабулой», но и самой плотью краски, мазка, сложностью и разнообразием цветовых замесов.

Сюжет или мотив – стержень картины, её смысловая завязка, задающая пластическую интригу. У Нателлы Тоидзе масса интересных задумок – и не только в фантазийных, сказочно-метафорических работах, но и в пейзажах,

натюрмортах, жанровых композициях. В её полотнах есть художническая зоркость и чуткость, мягкий юмор и мудрый взгляд человека, несущего в себе память рода. А родиться в семье потомственных художников – и счастье, и нелёгкая ноша. Тем более в семье, где смешались корни многих национальных традиций. В творчестве Нателлы Тоидзе особенно отрадна высочайшая культура цвета и культура восприятия предмета, за этим видно умное знание о художественном опыте прошлого, впитанное с детских лет. Цветовые сочетания её картин всегда изысканны, но изысканны с классической строгостью и «абсолютным слухом» на цвет: это жёлтое и серое в «Золотых шарах», сиреневое и зелёное в «Августе», серое, чёрное и синее в «Хокку». Есть работы, где красочные замесы строятся на нежных, почти пастельных переливах, розово-голубых, сиренево-синих, желтовато-изумрудных тонах. Есть полотна, где цветовая гамма сгущена, напряжена, где сильнее играют цветовые и фактурные контрасты («Интерьер с китайским фарфором»). Вообще, это особое наслаждение – угадывать некие художественные ориентиры, находить переключки с живописными системами того или иного мастера – Матисса, Машкова, Коровина, Врубеля – и вместе с тем поражаться безусловной новизне и оригинальности авторской манеры и авторской мысли («Натюрморт на жёлтом фоне», «Натюрморт на кухне», «Корзина с гранатами», «Грузинская керамика», «Полевые цветы», «Этюд»). Не заимствовать, а вести диалог с традицией и тем самым наполнять её свежим дыханием, не отторгать достижения предшественников, а принять их как собственный опыт – редкое и ценнейшее качество в наш век «промышленных и прочих сделок».



«Золотые шары»  
2001





«Бурелом»  
2001

В пейзажах Нателлы Тоидзе нет «панибратства» с природой. Она не «заигрывает» с ней, не навязывает ей своё «настроение», не наполняет создаваемые образы природы сентиментальной женской чувствительностью. Ведь природа не знает человеческих «чувствований», это сами люди наделяют то или иное состояние природы своими переживаниями. Но в работах Нателлы нет жесткого волюнтаризма авторских «концепций», ломающего Божественную сущность природы.

«После  
дождя»  
2009



И в этом – поразительная мудрость душевно здоровой и глубокой творческой личности. Каждая работа совершенно ясно показывает – чем автора «зацепил» тот или иной мотив, то или иное впечатление от природы, но в них нет ни на йоту рабской зависимости от этой самой природы. Зрителю словно возвращается изначальная поражённость художницы конкретным впечатлением, но в сгущённом, ярком состоянии. Так, в картине «После дождя» нет иллюзии мокрой листвы, мокрой земли, однако пятна красок, заполнивших пространство холста, ветви рыжевато-красных лилий, жадно раскрывших свои острые лепестки, удивительным образом передают ощущение прошедшего ливня, когда напённая влагой листва на потемневшей земле кажется ярче, звонче, а цветы вновь оживают и сильнее источают свой аромат.

Даже в самых, казалось бы, «стихийных» по фактуре и цвету работах Нателлы Тоидзе есть какая-то классическая ясность структуры, отнюдь не препятствующая проявлению образности и метафоричности изображаемого мира. Возможно, в этом сказался опыт лепки, полученный в детстве, осязательный опыт познания предметов в объёмной форме. При всей фрагментарности и, казалось бы, случайности некоторых мотивов, изображённых на картинах, композиционная выстроенность и завершённость этих работ превращает этюдный по-характеру объект в «героя» некой «живописно-пластической драмы». Крепкие стебли ярких мальв, растущие через всю вертикаль холста, выше крыш посеревших деревенских домиков, кажутся фантастическими цветущими деревьями из какого-то неведомого мира или утраченного детства, когда невероятно большими были даже кусты сирени, а цветы мальвы – красные, малиновые, розовые – превращались в роскошные «платья» игрушечных королей и принцесс. Упорядочность и стихийность, декоративность и живое ощущение формы сосуществуют в картинах Нателлы без трагического разлада, но с внутренним напряжением, присущим самой жизни. Это напряжение формы, возникающее от сильных и гибких движений кисти, от столкновений и пересечений цветовых пятен, придает самым заурядным предметам, изображённым на полотне, пульсацию новой жизни («Полевые цветы», «Овощи»). Энергичная кладка упругих, сближенных по цвету мазков «Старой черёмухи» рождает ощущение суровой мощи старого дерева, в жестких изгибах его ветвей словно застыло тревожное ожидание. Это, если так можно выразиться, «пейзаж настроения», но воплощённый в монументально-эпической форме.

В работах Нателлы Тоидзе сплавлены в органичном единстве импрессионистическая этюдность, монументально-декоративная мозаичность и живописная экспрессивность. Уплотнённость объёмов и ритмичность организации всех элементов композиции, акцентированность силуэтов и контуров создаёт сильный декоративный эффект. А мозаичный принцип построения формы крупными, не сливающимися мазками позволяет преодолеть натурализм изображаемого мира, не утрачивая при этом его предметной конкретности и не разрушая ту теплоту и эмоциональность зрительского восприятия, которую вызывает узнаваемость реальных объектов. Но в орнаментике форм, рождённой кистью Нателлы Тоидзе, нет причудливости и тем более декадентской вычурности. Хотя отдельные мотивы и вызывают в памяти стилистику русского и европейского модерна. А «ковровый стиль» таких работ, как «Начало лета», «Бурелом», «Перед снегом», напоминает строгую изысканность народных узоров – не только по характеру живописного декоративизма, но и по той сакральной наполненности, которая лежит в основе национальных орнаментальных мотивов и которой также проникнуты орнаментированные формы реальных предметов на полотнах художницы. Народная культура проступает в её работах не навязчивым, а самым естественным образом. Это и конкретные вещи – полотенце со старинным орнаментом, на котором так уютно улеглись свежие хлебы из булочной («Хлеб»), сине-красный коврик с геометрическим грузинским узором, на котором спокойно дремлет иссиня-черный пёс («У камина»), домотканые пёстрые дорожки, вынесенные на мороз, грузинская керамика или китайский фарфор. Но на рукодельное, лоскутное одеяло похожа и шкурка барашка, увитого виноградными гроздьями («Красное сухое»), «ковровый стиль» создают и цветочные россыпи теснящихся горшков с пышной рассадой («Рассада»).



«Красное сухое»  
2000

Эти работы словно наполнены отзвуками традиционных роскошных грузинских застолий, отблесками цветового пиршества народной праздничной орнаментики.

Смешанная техника ранних работ Нателлы позволяла выплеснуть на полотно безудержное кипение её темперамента, и в сгущённой массе тёмно-синих, густо красных, коричневых тонов, пронизанных вспышками светлых искр, сполохами чистых, ярких пятен отразилась потрясённость талантливого молодого живописца от природы. По признанию самой художницы, Грузия представляется ей в голубовато-сиреневых, ультрамариново-сероватых тонах. Цветовой камертон грузинских мотивов – это зелено-голубой кобальт. Но колоритность восточных, кавказских впечатлений заключена не только в специфической и яркой гамме

«У камина»





таких полотен, как «Тибаани», «Сванетия. Красный бык», «Сванетия. Уборка сена», «Бабушкин двор», «Железный мост в Кутаиси», «Нарикала». Она – и в особой плотности, тяжести этой древней земли, в сумрачности старых стен и грозном величии гор на её полотнах, в звучности цветовых контрастов, напоминающих (отчасти!) эстетику фовистов с их буйством цвета. словно сами краски художницы были взяты не с палитры, испещрённой современными кадмиями и охрами, а добыты из каких-то неведомых, архаичных запасов пигментных перетиров давно ушедших веков.

Как ни странно, но работы с откровенно метафорическим, символическим подтекстом кажутся более внешними, литературно-названными по отношению к подлинной многосложности и потаённой многомерности мироздания. Хотя и в них ощутимо живое чувство художницы, её обострённая чуткость к символике цвета. Каким-то «хтоническим», животным страхом пронизано полотно «Тревога» – с застывшей тёмной фигуркой обезьяны и прильнувшего к ней детёныша,

со сполохами зелёных и синих размашистых, «шероховатых» мазков. Тревожные ноты звучат и в диптихе «Флора и Фауна» – в изломанном ритме геометризированных фигур, в изысканном, но жгучем контрасте чёрных, розовых и белых пятен. Чернокожие женские силуэты, причудливая растительность, звериные гибкие тела глазастых мартишек и пятнистого леопарда, застыли в каком-то томительном, беспокойном ожидании чего-то непознанного, тайного, опасного, но манящего. В то же время полотна, построенные на, казалось бы, прямом отражении реальности, несут в себе метафоричность как проявление метафизических, сакральных сил природы, сокрытых от поверхностного взгляда. Крупноформатные полотна последних лет отличает обобщённый характер природных форм и мозаичный мазок «кирпичиками» – не исследующий форму, а словно строящий заново реальный мир в его иной «ипостаси». Художница пишет свои большие картины на открытом воздухе. Но, наверное, не столько для того, чтобы постоянно видеть натуру перед глазами, сколько для того, чтобы ощущать

в процессе работы живое движение света и тени, тёплое или свежее дыхание воздуха. Запахи земли, цветов и листвы, шорохи и звуки окружающего мира помогают настроить душу на один лад с этим миром. И если мастерская для художника – это «спасение от мира подлости, зла и несправедливости», как говорил Константин Коровин, то для Нателлы Тоидзе мастерская там, где стоит её мольберт.

Быть юным и прекрасным – не велика заслуга. Стать зрелым и сохранить в наше душевно расстрёпанное время стремление к свету, восприимчивость сердца и детскую радость открытия мира – почти подвиг и большое счастье. В последних работах Нателлы Тоидзе, написанных в большом формате, появилась почти акварельная светоносность, и это, на наш взгляд, – удивительное свойство живописи, не утратившей ни материальной плотности, ни цветовой энергии. Но сама энергия цвета стала иного качества, чем в потрясающих своей пряностью и брутальной силой «Сванетии» или «Московском двореке». Как будто кипевший в сосуде жаркий огонь разлился, рассеялся в огромном пространстве чистым светом. Просматривая картины художницы, понимаешь, что написаны они в разное время, с разным настроением и душевным состоянием автора. Но почему-то хочется отвлечься от дат создания полотен – настолько целостно это единство в разнообразии творческих проявлений большого таланта. В совокупности столь разных произведений – отражение множества граней одного дара и устремлений одной души, одного счастливого сердца, любящего этот мир и дарующего его нам в преображённом любовью свете.

#### Биографическая справка

Нателла Тоидзе родилась и выросла в Москве в семье Георгия Моисеевича Тоидзе, известного скульптора и графика, её дед – Моисей Иванович Тоидзе, живописец, ученик И.Е.Репина, один из учредителей Академии художеств СССР, дядя – Ираклий, плакатист, лауреат Государственных премий. Окончила факультет театрально-декорационного искусства Академического художественного училища «Памяти 1905 года». С 1973 года регулярно участвует в московских, всесоюзных и всероссийских выставках. В 1984 вступила в Союз художников СССР. В 2004, после персональной выставки в Российской академии художеств, награждена Золотой медалью РАХ. С 2007 – член-корреспондент РАХ. Произведения Нателлы Тоидзе находятся в ряде государственных музеев, в том числе – в Московском музее современного искусства, и частных собраний в России и за рубежом.



«Сванетия. Снег и красный бык»  
1978



«Московский дворик»  
1986



Диптих  
«Флора и Фауна»  
1999







Эскиз декораций к проекту по оформлению оперы Дж. Пуччини «Чио-Чио-Сан», 1983



НА. КАЛУГИНА  
научный  
сотрудник  
Государственной  
Третьяковской  
галереи

# «Вся жизнь — театр»

Творчество Нателлы Левчук незнакомо столичным ценителям красоты, однако у себя на родине работы художницы пользуются большой популярностью. А с её именем связана значительная часть культурной истории Северной Осетии. 20 марта 2000 года за заслуги в области изобразительного искусства Левчук было присвоено звание заслуженного художника РСО — Алания. Однако друзья и коллеги знают Нателлу Анатольевну не только как почетного члена Союза художников и Союза театральных деятелей России, но и как «человека сильного и чистого душой, щедро одаренного, сумевшего в этой не очень доброй к ней жизни разглядеть доброе, вечное и прекрасное». Творческая судьба мастера сложилась весьма удачно. Благодаря своему трудолюбию и бесконечной преданности любимому делу, ей удалось добиться немалых успехов и оставить свой след в искусстве.

Родилась художница в городе Владикавказе в семье офицера. По окончании средней и детской художественной школы им. Тава-сиева, где училась у выпускников Петербургской академии художеств Магрета Калихсаева и Шалвы Бедоева, она работала в республиканской книжной типографии художником-ретушером. В 1971 году, блестяще окончив художественное училище города Орджоникидзе (с 22 октября 1990 года — Владикавказ), посту-

пила в Тбилисскую государственную художественную академию на отделение театрально-декорационного искусства. Этот поступок предрешил её творческую судьбу. Театр стал основой всех её творческих начинаний. В Тбилиси, по её собственному убеждению, она очутилась по зову предков. А в профессии театрального художника Нателла утядела некую интригу, которая, так или иначе, сопровождает творческого человека. Её занимали мысли

о том, что именно ей предстоит решать, с какими чувствами придется столкнуться зрителю, пришедшему в театр. Будет ли это игра воображения, вызванная отсутствием сценического оформления, или, наоборот, наслаждение, получаемое от ярких и зрелищных декораций.

В 1983 году, окончив академию, Нателла Левчук посвятила себя работе в Северо-Осетинском Государственном музыкальном театре, где в течение двадцати лет занимала должность художника-постановщика. Её первой серьезной работой стал дипломный проект по оформлению оперы Дж. Пуччини «Чио-Чио-Сан», который сразу же показал её высокий профессиональный уровень и снискал множество положительных откликов и высокую оценку Госкомиссии. На сцене этого театра ею было оформлено около пятидесяти театральных постановок, в числе которых такие известные и популярные на Кавказе спектакли, как опера «Коста» Х.Плиева, «Поляна влюбленных» М.Цорионти, оперетты «Сильва», «Принцесса цирка» И.Кальмана, а также детские спектакли «Золушка» и «Кошкин дом». Художник-декоратор «должен знать все об эпохе, на фоне которой происходит действие». Так, при постановке «Поляны влюбленных» Нателла Анатольевна изучала материалы раскопок, восстанавливала сведения о том, как выглядели скифы и сарматы, как одевались, какими предметами домашнего обихода пользовались. И это, безусловно, кропотливая и захватывающая работа. Особенно для человека, влюбленного в свое дело.

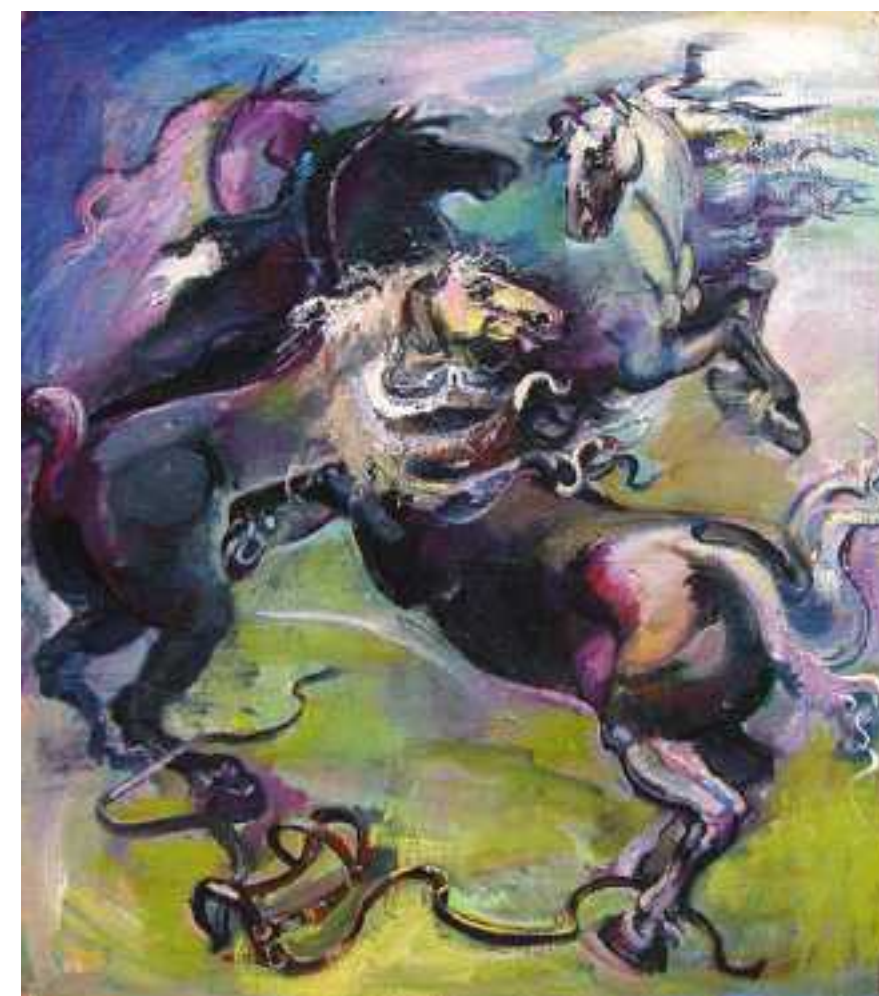
Помимо насыщенной работы в театре Левчук проявила себя и как станковист, создав большое количество живописных и графических произведений. Изобразительная манера художницы очень разнообразна. В её творчестве встречаются различные по своему смысловому содержанию и эмоциональному настою работы. Она умеет «вдумчиво взглянуть в лицо Бытия» и донести свои переживания до зрителя.

На протяжении всей своей творческой деятельности Нателла Левчук любила рисовать фломастером, мгновенно отображая на бумаге произвольно возникающие фантазии. В переплетении ярких контрастных цветовых линий вырисовываются загадочные женские образы в экстравагантных позах и причудливых одеждах. Эти работы так и называются — «Экспромт». Однако рядом с подобными интригующими произведениями соседствуют и серьезные полотна, в которых легко читается философский подтекст.

Если же говорить о живописных работах художницы, то, по словам самой Нателлы, она никогда не пыталась подражать кому-либо из великих



«Освобождение»





предшественников. Однако призналась, что в отношении колорита ей наиболее близки полотна Тициана и Гойи, и что с большим почтением относится к творчеству Э. Делакруа и французских импрессионистов. Эта привязанность, безусловно, проявляется в работах Левчук. Большинство её живописных полотен действительно написаны крупными пастозными мазками, широкой, раскованной кистью. Продолжительный опыт художника-декоратора сказался в умении масштабно и образно мыслить. Да и в Тбилисской государственной академии художеств, по словам самой художницы, её научили привносить в свои произведения больше цвета, больше яркости и экспрессии. Поэтому даже небольшие по размерам картины Левчук потрясают зрительское воображение вырывающейся за пределы рамы энергией движения живописных масс и экспрессией образов, словно пребывающих в постоянных метаморфозах. Так, под видом коней с всклокоченными гривами автор, вероятно, хотел изобразить борьбу путающихся мыслей, а возможно, и муки творческого поиска – полотно «Освобождение».

Нателлу Левчук нельзя назвать реалистом. Многие её картины – это рожденные глубоким душевным переживанием аллегории. «Меня всегда привлекали ... именно трагические сюжеты, коллизии, когда мысли и чувства

кристаллизованы, обнажены до предела и вообще этот самый предел невозможного». В числе её творений можно встретить полотна, содержание которых не нуждается в расшифровке. Их название говорит само за себя: «Набат», «Трон», «Мы тоже люди». Стремление художницы «быть в искусстве не бесстрастно отстраненным копировщиком действительности, а пытливым творцом и философом, не боящимся прикасаться к жгуче сложным, подчас мучительным вопросам ...», привело к тому, что в числе наиболее волнующих автора тем стала тема вражды и непонимания. Отрицая всякое насилие, вражду и будучи, по её собственным словам, «человеком мира», Нателла Левчук считает эту тему одной из самых важных в своем творчестве.

Аллегорическую ноту можно обнаружить и в натюрмортах Левчук. Так например, плод граната, который присутствует на многих полотнах автора, имеет собственную сложную символику. Это любимый образ художницы. Гранат, «вобравший в себя всю многослойность бытия, его упоительную сладость и пышную горечь, его праздничность и трагичность». Гранат так или иначе всегда присутствует в её работах. Он является зримо или угадывается в терпких багряных, лиловых и фиолетовых тонах её полотен. По представлению художницы, он символизирует собой некий объединяющий люд-

«Пир во время чумы». 1999



ские тела и души элемент, потому что его ягоды напоминают капли крови. Крови как павших от насилия, так и живой крови каждого из нас.

Однако, выбирая актуальные, но тяжелые темы для создания своих работ, время от времени Нателла Левчук вдохновляется неожиданными и случайно возникшими образами. Так, например, появилась картина «Мартовская серенада», созданная под впечатлением от увиденного сна. Его действующих героев художница как можно точнее попыталась перенести на холст. Эта работа, написанная в стиле примитива, яркая и декоративная, привлекает своей красочностью и незамысловатым необычным сюжетом. Улыбающиеся коты причудливой окраски хором поют серенаду пробуждающейся от сна женщине, обнаженное тело которой является композиционным акцентом картины.

Среди работ автора много портретов: «Портрет актрисы Жанны Козаевой», «Портрет матери», «Семейный портрет». Они написаны с большой любовью и почтением к близким по крови и по духу людям. Экспрессивны и декоративны портреты солисток музыкального театра Азы Галуевой и Ольги Фроловой. Мастер, столько лет проработавший на одной сцене с актерами, умело подмечает различные стороны душевных порывов своих моделей, подчеркивая эмоциональный настрой портрета разным красочным колоритом: темным и дерзким в первом портрете и сочным, таинственным и сказочным во втором.

По словам самой художницы, она любит видеть людей красивыми и считает, что для того, чтобы не потерять свою внутреннюю красоту, необходимо воспитывать в себе стойкость к любым жизненным трудностям. Вероятно, именно поэтому на автопортретах Нателлы Левчук нет и намек на тяжелейшую болезнь, которая в самом расцвете лет приковала её к инвалидному креслу, отлучив от любимого театра. Перед зрителем предстает загадочная, красивая, жизнерадостная и полная творческой энергии женщина. То есть именно такая, какой видит и ощущает себя художница, отметившая в этом, 2004 году двадцатипятилетний юбилей своей творческой деятельности. В августе 2004 года в стенах Северо-Осетинского художественного музея имени М.Туганова во Владикавказе прошла персональная выставка Н.А.Левчук, которая снискала множество положительных откликов и привлекла к художнице внимание ценителей прекрасного. Хочется надеяться, что эта статья найдет своего читателя и познакомит его с этой талантливой и ранимой женщиной, которая, несмотря на свой недуг, нашла в себе силы творить и оставаться верной искусству.



Портрет актрисы Жанны Козаевой



Солистка музыкального театра Аза Галуева 1980-е





Г. Рокчинский  
«Джангарчи  
Эляев Овля». 1969  
ГУ «НМ РК  
им. Н. Пальмова»



С.Г. БАТЫРБАЕВА  
заведующая  
музеем традици-  
онной культуры  
им. З. Пандиты  
Калмыцкого  
института  
гуманитарных  
исследований  
РАН, кандидат  
искусствоведе-  
ния, доцент

# Искусство Калмыкии: традиции и современность

**Изобразительное искусство Калмыкии XX—начала XXI вв. сформировалось в лоне художественной культуры, рожденной в перипетиях российской истории. Сегодня оно развивается в русле новых веяний как одна из региональных школ искусства России. Вместе с тем ограничиваться отечественными рубежами в его восприятии недостаточно. Жива в мироощущении современного художника древняя предыстория монголо-язычного народа, уходящая в далекое прошлое Центральной Азии.**

В живописи и скульптуре, графике, декоративно-прикладном и театрально-декорационном искусстве Калмыкии можно видеть соединение разных художественных традиций в призме этнического самосознания творческой личности. Искусство выполняет миссию «самосознания культуры» в историческом бытии этноса. Преемственность традиций осуществляется на уровне индивидуальности, творчески осмысливающей объективную реальность. В творчестве органично переплетаются общественное сознание и самосознание личности, определяющее развитие современного художественного процесса.

Его истоки естественно рассматривать в широком евразийском поле российской художественной культуры XX века. Социалистический реализм в развитии от «сурового стиля» до отражения перестроечных явлений рубежа веков определяет содержание советского искусства национальных регионов 60—90-х годов. Его этнические особенности спроецированы в ретрансляции фольклора и буддийского изобразительного канона — традиционных течений в искусстве. Искусство Калмыкии живо традициями многовековой истории этноса, уходящей истоками в Азию и протекающей ныне в Европе.

Образная память предков одухотворяет творческие поиски авторов, вызывая к жизни самобытные произведения. Нарушенная преемственность художественных традиций восполняется реализацией исторической памяти народа. Этноинтегрирующая значимость исторического жанра в изобразительном искусстве аккумулирована депортацией калмыков в Сибирь в 1943 году. Чем больше утрат целостности культуры, тем более реконструктивно творчество художника, выражающее самосознание культуры.

Исторический жанр переживает подъем в калмыцком искусстве 60—90-х годов XX столетия от этнографической фиксации исторического эпизода до монументального обобщения судьбы народа. Таковы образы, сопряженные с национальной идеей, ориентированной на Прошлое в обращении к мифологии, религии. В поисках идентичности творческой личности обозначен широкий спектр художественных традиций — от реализма социалистической эпохи до постмодернистских веяний рубежа XX—XXI вв. Формалистические искания авторов одухотворены реликтами мифопоэтического мышления. Художник идентифицируется как личность, опираясь на архетипы сознания, этноконфессиональную принадлежность, национально-территориальную государственность и историю

народа. Универсален вектор этнической идеи, демонстрирующий непрерывность исторического Прошлого и Настоящего народа в художественном поле российской культуры.

Изобразительное искусство Калмыкии развивается в синтезе евразийских художественных традиций. Это реалистическое формовыражение сюжета, обусловленное европейской школой профессионализма, фольклоризирующие тенденции, произрастающие на традиционной почве бытия кочевого в прошлом народа и его духовность, оформленная в нравственно-этическую суть буддийской философии.

Сегодня в искусстве востребованы древние изобразительные традиции буддизма. Нередко их применение приводит к эклектике художественного образа внешними признаками «буддийского» сюжета в композиции. Лишь оформление указывает на иконописные истоки современного переложения канона в формовыражении.

В диалоге традиций и новаций современной Калмыкии развивается явление «культурного номадизма». Ориентация на исторические истоки культуры предполагает



В. Ургадулов  
«Утро буддийского  
монаха»  
ГУ «НМ РК  
им. Н. Пальмова»

А. Поваев  
«Джангар»  
2008





сохранение этнического самосознания в творческом осмыслении евразийской судьбы этноса. Человек и Природа, их равноправные взаимоотношения в самобытном содержании традиционной культуры, формируют мироощущение калмыцкого художника, открытого веяниям современной цивилизации.

Путеводными для него сохраняются нравственно-духовные ценности выраженные в почитании предков, стремлении жить с природным окружением и другими общностями в разумном равновесии. Самосознание не дает этносу раствориться в сложном современном мире с его попытками все стандартизировать. Культурное наследие, его зрелое осознание обретает актуальность в переходных ситуациях эпохи. Здесь синтезированы стилистика, концептуально-образные модели художественного мышления в жанровых структурах и композиционных схемах изображения. Современный художественный процесс Калмыкии многообразен в проявлениях этнического: исторической памяти, фольклорных и буддийских мотивах творчества, органично реализуемых в образной картине мира.

Изобразительное искусство Калмыкии неотделимо от исторической судьбы художественной культуры России. Здесь сформировано целое и частное, общее и специфическое культуры, духовным стержнем которой является этническая идентичность авторов, создавших искусство XX—начала XXI вв. Традиции и современность — одухотворяющее начало, объединяющее прошлое, настоящее и будущее народа.



В. Монтышев. «Встреча Аюки-хана с царём Петром I». 2009





«Память старого альбома». 2004



В.Ф. ЧИРКОВ  
искусствовед,  
член ВТОО «СХР»,  
кандидат  
философских  
наук, доцент

# Окрест художника Георгия Кичигина

Для заслуженного деятеля искусств России, заслуженного художника России, профессора живописи Георгия Петровича Кичигина 2011-й год юбилейный — 60 лет. Художник окончил худграф Омского пединститута, в течение 15 лет оттачивал своё мастерство в составе творческих групп молодых художников на «Сенеже», участвовал во множестве фестивалей и конкурсов, где получал заслуженные не только профессиональные награды, но и материальное вознаграждение. Художник круга своих сверстников Владимира Брайнина, Сергея Шерстюка, Андрея Бисти, Николая Рыбакова, Николая Мухина и многих других восьмидесятников, с первых шагов заявил о себе как автор самостоятельной темы и стилистики. По юбилейному случаю автор, при поддержке Регионального отделения «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств, сибирских музеев и их кураторов, Министерства культуры Омской области осуществил грандиозный по нынешним временам проект. В него вошла персональная передвижная выставка с изданием каталога «Окрест» в Красноярске, Кемерове, Новокузнецке, Томске, Новосибирске. Девятимесячный выставочный маршрут начался в сентябре 2010 года, а завершился в Омске майским и июньским юбилейными вернисажами в Музее им. Врубеля, городском музее «Искусство Омска», в залах Дома художника. Вышел фундаментальный альбом со статьями сибирских и столичных искусствоведов Александра Морозова, Виталия Манина, Аллы Гуменюк, Людмилы Богомоловой, Марины Чертоговой, Натальи Тригалевой. 376 страниц альбома вместили иллюстрированный каталог, научно-справочный аппарат. Достоинством издания являются записки самого художника. Автор-составитель альбома Владимир Чирков.

В русском искусстве от Средневековья через классицизм, реализм передвижников, серебряный век, искусство XX века до современности четко просматривается линия нравственных исканий художников. Социально-нравственная тема в свое время вызвала к жизни жанр картины, картины-портрета. Эволюция жанра в своей длительной истории испытала периоды подъема, расцвета, спада, вновь подъема. Думается, в нынешние времена жанр картины в классическом смысле слова переживает не лучшие времена. Все больше наособицу понимаемых композиций непонятного содержания и сомнительных эстетических достоинств.

Художники, работающие в жанре бытовой, тематической картины, вызывают повышенный интерес, прежде всего в профессиональной среде. Омский художник Георгий Петрович Кичигин — один из них. Он художник ярко выраженной социальной тематики. Социальное автор раскрывает через нравственное, духовное в человеке. И в этом своем качестве он продолжает традицию русского искусства.

В картине поднимаются, как правило, темы большого общественного звучания. Для их раскрытия от художника требуется умение избранному мотиву (сюжету) придать такой уровень звучания (наполнения), который становится интересным зрителю. Словом, картина, картина-портрет возможна тогда, когда художник обладает определенными личностными и профессиональными качествами. Личностное, как мне представляется,

покоится в двух арсеналах человека. Первое, в его гражданской мобилизованности, то есть когда общественное становится его личной частью, он к нему не равнодушен и не противопоставлен. Второе относится к природной составляющей его дарования. Способность драматургически выстраивать на плоскости холста развернутый сюжет относится исключительно к природному дару (художник, по природе не склонный к сложному композиционному мышлению, за тематическую картину не берется). Профессиональные качества, необходимые для картины, очень плотно сопрягаются с только что названными природными данными, а также приобретаются в школе, которая учит художника стилистической грамотности. А стилистика, как известно, особа, таящая для художника много соблазнов, но покоряет её тот, кто любит холодным умом.

Георгий Кичигин с самых ранних, ученических и студенческих работ умел сочинять. У него есть что сказать людям, и он все это «сооружает» на холсте. Порой даже больше, чем надо. Что поделаешь, живой человек, иногда эмоции захлестывают и рассудительного человека. Один из знакомых иронично заметил: Кичигин в одной картине пишет десять картин.

Прежде чем представить отдельные произведения, необходимо обозначить общие черты, характерные для искусства Георгия Кичигина. Картины, картины-портреты художника характеризуются тем, что их драматургия втягивает в себя элементы, признаки и свойства

«Большой  
натюрморт»  
2000







«Лужа»  
1989

других жанров. По большому счету, картины художника – это композиции на заданную тему, а грубо сказать, картин в традиционном, классическом понимании у художника практически нет. Парадокс, но это так. На каких тогда жанровых

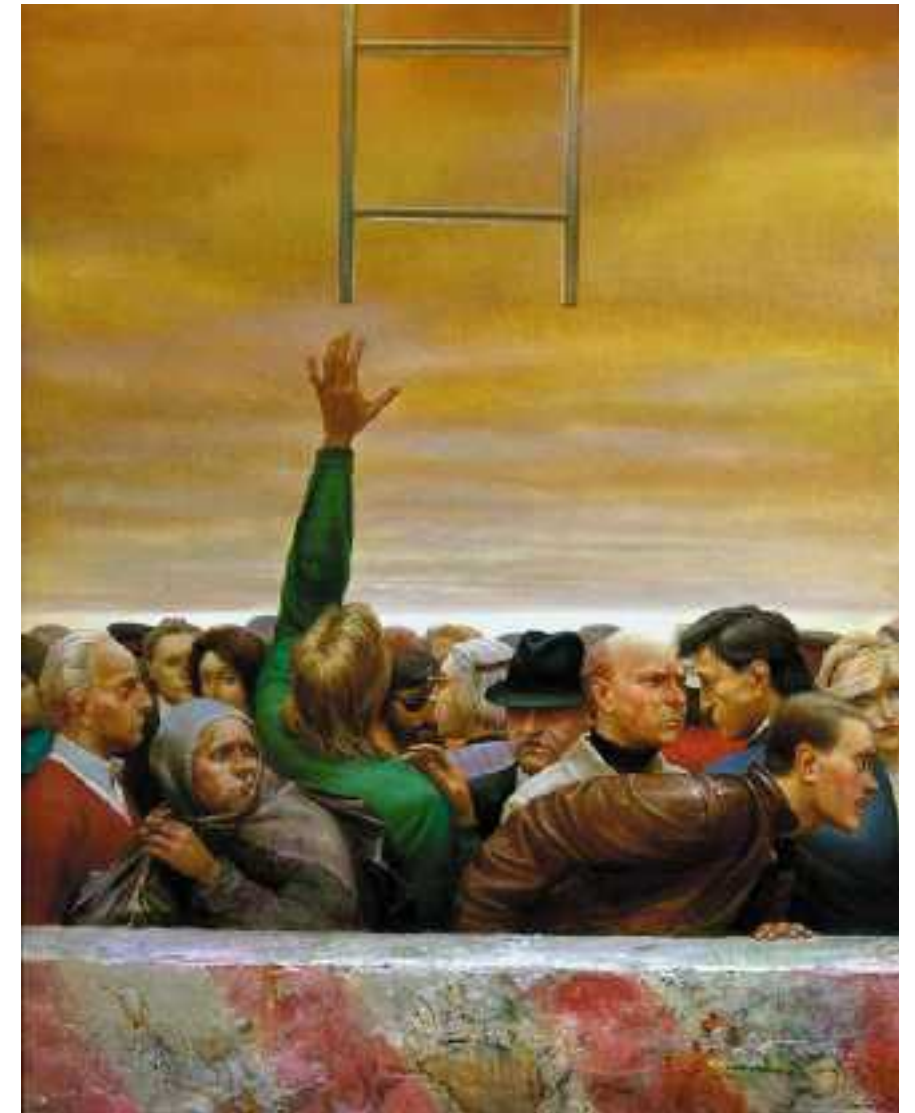
признаках строится жанровая драматургия произведений? Долгие годы близко общаясь с художником, наблюдая за его творчеством и даже пытаясь разобраться в нем, кажется, могу сказать определенно следующее. Для решения поставленной задачи художник решает вопрос среды, в которой разворачивается событие. Этих сред, по большому счету, две: городская среда (улица, фонтан, теплотрасса, лужа, машины и пр.) и мастерская художника (интерьер самой мастерской с картинами, мольбертами и прочим творческим «хламом», двери и окна, открывающие вид в коридор, во двор, на город). В этих средах происходят драматургически выстроенные события, главным действующим лицом которых становится человек как таковой (персонаж, персонажи), или рефлексия художника по поводу действий человека. Как видим, на первый план выдвигается событие. Прочитаемость событий достигается художественными средствами, они экономны, даже скупы. Обозначу их кратко: в основе лежит рисунок, он выполняет как конструктивную роль, так и выразительную – изначально расставляет смысловые акценты картины. Попутно подчеркну: художник рисует кистью – тонко и точно. Композиционное расположение предметов в пространстве картины строится как по законам свето-воздушной перспективы, так и решается на условном переднем



«Траншея»  
1987

плане, параллельном холсту. Но неперменным прорубом во всем этом драматургически выверенном построении выступает свет, который, в свою очередь, диктует тональное решение всех элементов композиции. Сольную партию выполняют лессировки – тончайшим образом проложенные красочные слои. Их «пастозные» скопления возможны в исключительных случаях, то есть когда они необходимы, когда они становятся не просто предметом эстетического «убранства», а являются необходимым элементом все той же внутренней драматургии события, совершающегося на холсте, а значит, в творческой жизни художника в целом. Наблюдать все это художественное действие доставляет удовольствие не только эстетическое, но и интеллектуальное. Удается кое-что разгадать из предположенного автором, а иногда и увидеть то, о чем художник и не помышлял. Но уж такова креативная сила хорошего искусства!

Остановлюсь на двух работах 1980-х гг.: «Траншея» (1987) и «Лужа» (1989). Это как раз те средовые вещи, которые привязаны к омскому городскому пространству и им порождены. Художник показывает не топографию города, а раскрывает его неблагоприятную экологию, средовую и духовную. Разруха, неустроенность, неэстетичность пространства, в котором живет городской житель. Публицистичность вещи решена почти прямолинейно – цветом: коричневым, промасленным, ржавым. Художник любит деталь, с её помощью расставляет смысловые акценты: в «Траншее» – выброшенные бытовые вещи, вещи-символы политического характера; в «Луже» – собака, судорожно застывшая над безжизненной водой. В структуре картин эти предметно-пластические акцентации говорят о том, что в таком пространстве жить нельзя. В эти же годы, то есть на рубеже 80–90-х годов, появляются среднего формата работы с мотивами «парка», «лестницы», «оркестра», внешне отстоящие друг от друга, но внутренне связанные смыслом, который философы называли бы «преодолением наличного бытия». В контексте творчества в целом особо важной кажется работа с названием «Лестница» (1990). Композиционно художник строит картину на ясно прочитываемых сопряжениях горизонтали и вертикали, через которые решает смысловые задачи. Толпа людей дана фрагментарно и крупным планом, она уходит к невидимой линии горизонта (смысловое обобщение и решение формальной задачи построения картины вглубь). По вертикали картины, из толпы одиноко тянется рука вверх, к металлической лестнице (метафора мифопоэтической лестницы, по которой в критические моменты совершается сакральное восхождение к Небу). «Лестница» говорила о желании



«Лестница»  
1990

вырваться из окружающей, удушающей среды бытия, а не просто быта. Напомню, картина писалась в 1990-м году, когда наша страна пошла вразнос. Тогда мы все переживали «Время сумерек» – картина с таким названием появилась у Кичигина в 1993 году.

Сумеречное время спровоцировало не одну картину, их множество, и они воспринимаются как большая живописная сага художника. Впервые в крупной картинной форме он об этом сказал в «Трибуне» (1989, 150х300). В философии есть понятие «предельных значений». «Трибуна» – это предельное значение времени растерянности голодной толпы (на дворе агонизирует перестройка), времени бесконечных митингов на улице и говорящих голов на экранах телевизоров и радио. Годы смятений, трагедий, озарений. Все эти состояния художник выразил через многотысячную толпу, композиционно развернув её от нижней кромки картины к горизонту, где прописал лица в различных психологических переживаниях, в общем сводящих-



«Трибуна»  
2005



ся к определениям «стресс», «тупик». Этому психологическому состоянию толпы надо было найти пластическое решение. Его художник неожиданно нашел в трактовке неба. Пространственно (в геометрии картины) небо равно «серой» толпе, «виснет» над ней, и в этом видится смысловой и пластический ход решения образного смысла картины автором. Обращаешь внимание на характер интерпретации формы облаков (их ряби), цвета (село-землисто-синий), освещения, вяло-наступательно распространяющегося от горизонта к переднему плану. Скользящий по гребешкам облаков, он не затрагивает светонесного грунта под ними и рождает ассоци-

ацию с восприятием болота, поглощающего в своей трясине все живое. Над смятенно-оцененным пространством толпы возвышается, уходя до горизонта, пустая трибуна красного цвета – пластическая и смысловая доминанта картины. Ход плакатно-публицистический, он оправдан драматургией события, лежащего в основе станковой картины. Тема «трибуны» художника не отпускала и не отпускает по сей день. Прежде всего потому, что разрешение социально-нравственной проблемы не только не найдено в нашем обществе; она усугубилась различного рода противоречиями и конфликтами. Автор обращался к теме «трибуны» еще дважды, ища варианты её решения. Последний раз в 2005 году. В последнем по времени варианте художник пошел на формальное обострение и смысловое уточнение её решения. Во-первых, он разрезал (распилил, расколол) картину на две равные части (но это не диптих), внутри которых «перетасовал» персонажей и придал им еще большие индивидуальные характеристики, часто портретно узнаваемые. Внутренние торцы «разрезанных» частей окрасил ярким красным цветом (светлый кадмий). Образовавшаяся красная щель усиливает драматизм события, происходящего в картине. Художник убрал широкую раму первого варианта: картина обрела качество художественного объекта и воспринимается как культурный артефакт современности, в котором каждый из нас вправе рассматривать себя одним из персонажей картины. Сама «разрезанная» трибуна, как смысловой и пластический объект изображения, приобрела еще более зловещий смысл, усилив при этом эмоциональное напряжение картины (особенно за счет кроваво-красной полосы между частями).

Портрет  
АН.Либерева  
2010



Пример с «Трибуной» высвечивает характерную особенность творческого метода Георгия Кичигина. Волнующая его как гражданина тема нравственных, духовных исканий, поиски художником пластических решений, заставляет автора или возвращаться к уже созданным картинам и писать варианты («Калитка», 1993, 2010; «Раздавленный», 1992, 1996; «Портрет А.Н. Либерева» (их несколько); «Предки», 1991, 2010, – в последнем случае с названием «Фотоальбом. Моя Атлантида»), или выстраивать целые циклы и серии работ, в которых просматриваются магистральные темы и сюжеты. Одной из таких тем является тема «предков», или по-другому, «старого альбома». Впервые она появилась еще в 1977 году, когда в ту пору молодой художник написал небольшой холст «Старый альбом» (60x50). Этот самый дедовский альбом реально существует, бережнейшим образом хранится в мастерской в том виде, в каком по наследству достался художнику.

Если помнить, что первая картина с названием «Старый альбом», появилась более 30 лет назад, то все последующие картины показывают, что сюжет превратился в магистральную тему. В 2004 году Кичигин написал «Память старого альбома». Большого формата холст (80x100) построен в жанре торжественного, праздничного натюрморта (на переднем плане), прихотливо трансформирующегося в жанровую композицию с историческими реминисценциями дореволюционного Омска (2 и 3 планы). Нахожу эту картину изумительно хорошо написанной, а точнее, прорисованной тонкой кистью. Доминанту в композиции занимает сам альбом, водруженный на венский стул, современная графика спинки которого обрамлена с обеих сторон тяжелыми живописными складками драпировок светлого и темного тонов.

В 2009 году автор пишет цикл из девяти работ «Фотоальбом деда». Внимательно глядяваясь в каждую, «прочитывая» сюжеты, понимаешь, что работы цикла представляют «раскадровку» хорошо известных «Предков» (1991) и только что написанной «Моей Атлантиды» (2010), также относимой к этому циклу. Художник тему «старого альбома» разворачивает в многочастную «живописную поэму», максимально «примеривая» её к себе – наследнику и потомку рода Кичигиных. Так думать заставляет каждая часть – картина цикла. Особенно удачная часть – «Автопортрет с папой», в которой автор прибегает к приему конверсии (превращения, изменения). Это прием в искусстве не нов, автор же, абсолютно в кичигинском духе, предельно нагружает, усложняет, «мистифицирует» его.

Мы видим самого художника нынешнего, его папу в детском возрасте, других персонажей старой фотографии, «выступивших» из альбома в «живое» общение с автором. Усложнение видится не только в «мистическом» жесте руки художника, лежащей на плече ребенка (отца), что можно отнести к литературе, но и к собственно живописи: прожелтевший коричневый цвет с протертыми синими фрагментами на старой фотографии приведен в согласие с цветом рубашки художника, сидящего спиной к зрителю, благодаря чему холст работает как единое живописное целое. В картине есть еще одна деталь, которую внимательный взгляд не пропускает. Ребенок (отец), «выступив» из фотографии в картину, наделен взглядом «живого» персонажа настоящей картины, в отличие от отстраненного взгляда других персонажей (на фотографии). По большому счету, художник ведет речь о той искомой самости, в которой историческая память есть обет и условие существования нравственной личности. Из других работ цикла остановлюсь еще на композиции «Ситец Гражданской войны», написанной в стилистике, ранее не встречавшейся

«Фотоальбом  
деда.  
Автопортрет  
с папой»  
2009





в творчестве Кичигина. Художник прибегает к имитации приема аппликации: «оловянные» солдатики, окрашенные в «красных» и «белых», весело расположились вокруг бравого казака на коне с шашкой, образовав некое подобие орнамента. «Ситцевое» прочтение темы Гражданской войны в контексте творчества Георгия Кичигина кажется неожиданным, однако, если вспомнить подобные сюжеты и приемы, распространенные в 1920-е годы в советском фарфоре, в графических сериях «кавалеристов» В. Курдова, можно посчитать его оправданным.

Георгий Кичигин умеет и любит писать портреты. Жанр нынче не столь распространенный, и уже потому к нему столь пристальное внимание и интерес. Остановлюсь только на трех, попутно заметив, что все эти изображения имеют признаки картины (композиционного или тематического портрета). К образу А.Н.Либерева – художника, человека, педагога – автор обращался трижды (1983, 1984, 2010). В портрете 2010 года за основу взята композиция портрета 1983 года. Работа интересна не только тем, что Алексей Николаевич

«страшно похож», но тем, что автору удалось создать глубоко психологический портрет, взяв за основу индивидуальное в модели. Состояние сосредоточенного погружения старого художника в себя в минуту уединения в тишине мастерской переданы избирательными, очень скупыми средствами, главным из которых является свет. Фигура художника написана на пересечении двух источников света (из открытой двери и передний свет), он выявляет чуть наклоненную голову с благородной сединой, заставляет читать речной пейзаж на картине Либерева, его любимую собаку, припиленную репродукцию с картины «Возвращение блудного сына» (иронический ремейк с Рембрандта, написанный Кичигиным к одному из юбилеев Либерева).

«Лиза» – давнишний портрет дочери (1991). Один из самых трепетных образов, созданных художником. Портрет подтверждает давно известное в искусстве: наибольший интерес представляют те, на которых изображены родные или люди, близкие по духу. И в очередной раз убедиться в том, что правда в искусстве ходит рядышком с чувством художника.

«Я – маленький голландец»  
1994



Наконец, автопортреты Георгия Кичигина. Их немало. Среди них нет ни одного «легкого» и тем более парадного. Наверное, правильным будет считать, что в автопортретах Кичигина (как они интерпретированы, порой беспощадно и безжалостно) идет сверка с тем, что он пишет вообще. Иногда он сознательно идет на самообострение («Автопортрет. Мишень», 2005), другой раз мифологизирует себя, делая то причастным мировой истории («Каинова печать», 1995), то мировому искусству («Я – маленький голландец», 1994). На юбилейной выставке всеобщее внимание привлек «Автопортрет. Несение мольберта» (2009), который, как и многие другие работы, вызвал разные суждения и мнения: от одобрения до неприятия. И не напрасно. Несение мольберта – метафора несения креста. Оно легким не бывает...

И последнее. Юбилейные выставки художника прошли под названием «Окрест». Этот предлог-нарекание, вынесенный в заголовок, означает, что художник пишет все то, что в округе, что очень хорошо знает, что видел собственными глазами, о чем думал и из-за чего по-человечески страдал. Окрест – это Любинский проспект в Омске, по которому художник ежедневно ходит, ездит, который наблюдает из окон своей мастерской; окрест – это коридор, двери, входы и выходы в мастерскую; окрест – это весь Омск, это Сибирь, это Москва, это те места в мире (Германия, Греция, Франция, Финляндия и пр.), в которых довелось бывать художнику, а там встречаться с людьми – людьми разными. Все это богатство большого и малого мира и есть окрест забот художника Кичигина Георгия Петровича.



Автопортрет  
«Мишень»  
2004



«Несение  
мольберта»  
2009







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

Но читатель вправе спросить: причём тут русские таланты и маленькая Черногория? А вот случаются же такие, как говорил Пушкин, «странные сближения», которые однако дают стимул для развития культуры.

На берегах чарующего залива Адриатического моря возник подлинный дом творчества молодых художников, где ежегодно пять групп по 20-30 человек в течение трёх недель совершенствуют своё мастерство, пишут этюды и знакомятся с природой и историческими памятниками Черногории. А зачинателем и вдохновителем этого благого дела является выдающийся деятель отечественной культуры Виктор Георгиевич Карцев, человек удивительной, многогранной одарённости и доброты. Он являет собою редкое сочетание учёного, художника, общественного деятеля и мецената.

Виктор Георгиевич Карцев — доктор химических наук, имеющий более пятисот научных работ и изобретений, академик и член Президиума Российской академии естественных наук, почётный член ряда зарубежных университетов, входит в коллегии нескольких научных журналов, участник многих международных конференций. Одним словом — учёный с мировым именем, который много сделал для отечественной фармакологии, для изобретения и совершенствования важнейших лекарств.

И вот, этот мыслитель и теоретик, не оставшая своей научной деятельности, обратился к сфере искусства, где он трудится с любовью и энтузиазмом, совершив много заметных и важных дел. Влюблённый в живопись, он собрал большую личную коллекцию произведений художников XX века, в которой есть полотна Н. Ромадина, Ю. Кугача, В. Токарева, Т. Яблонской, Т. Голембиевской, А. Шаталина и других живописцев России и Украины. Для размещения этой коллекции, насчитывающей ныне более шести тысяч произведений, он добился создания специальной художественной галереи в Санкт-Петербурге, называющейся «N—Prospect», открытой

## Талант и добро всесильны

**Если бы великий Гоголь, который умел не только изобличать и высмеивать различные непотребства, но и восхищаться подлинно прекрасным, попал бы в замок «Кастелло ди Бока», что в маленьком городке Столив на берегу Каторского залива в Черногории, то он непременно воскликнул бы: «Не перевелись ещё на Руси молодые таланты и добрые люди, оказывающие им помощь!» Такое восклицание в духе Гоголя вырвалось и у автора данной статьи, когда он попал в это чудное место.**



*В.Г. Карцев среди друзей*

в 2007 году. Галерея пользуется популярностью, её посетили многие выдающиеся люди. В 2009 году там было проведено торжественное празднование юбилея всемирно известного голландского учёного Хенрика Ван дер Пласа, а также юбилея газеты «Экология и жизнь». Более того, галерея, продолжая лучшие традиции русской художественной культуры, начала проводить передвижные выставки и учредила награждение художников специальными медалями и дипломами. В 2002—2009 годах здесь было проведено свыше 20 персональных выставок и три тематические выставки: «Цветы в живописи — цветы в жизни», «Дорога к храму» и «Молодые российские пейзажисты». Давались также и мастер-классы мастерами живописи для начинающих живописцев.

Ещё более крупной общественной акцией В.Г. Карцева стало учреждение фонда «Культурное достояние», в который входят многие известные деятели российской и зарубежной культуры. Главной

задачей этого фонда является поддержка молодых талантливых художников.

Известно, что многие молодые люди, заканчивающие художественные училища и вузы, остаются ныне не востребованными. Это одно из болевых мест современной отечественной культуры. Не все сразу находят работу, не всем удаётся поступить в аспирантуру или в мастерские Академии художеств, трудно бывает получить заказы, а порою и преодолеть многочисленные бюрократические рогаки. Фонд «Культурное достояние» принадлежит к числу немногих организаций, помогающих входить в жизнь молодым художникам. Наиболее одарённым он назначает стипендии, проводит конкурсы с вручением премий, организует стажировки и творческие поездки, устраивает выставки, издаёт альбомы. В.Г. Карцев является председателем правления фонда, его дочь Наталья — президентом, его сын Андрей обеспечивает издательскую деятельность.

В 2011 году в Центральном доме художника в Москве фонд провёл выставки молодых мастеров Сергиева Посада и Пензы. Автору данной статьи довелось участвовать в обсуждении этих выставок. Изданы их каталоги. Всё это было событием в жизни молодых художников.

Но особенно выдающимся деянием фонда и его председателя стало создание дома творчества художников в Черногории. В 2008 году В.Г. Карцев купил на берегу Каторского залива прекрасный пятиэтажный отель «Кастелло ди Бока». Вот бы и выкачивать из него деньги, как сделало бы большинство наших олигархов, сдавая отель богатым туристам. Но В.Г. Карцев поступил иначе. Он человек с художественной душой, а потому искусство и добрые дела ценит больше, чем погоню за прибылью.

И потому он выступил как благородный меценат, продолжатель великих традиций Третьякова, Мамонтова, Морозова, Дягилева, Бахрушина и других русских меценатов, обеспечивших подъём и расцвет отечественной культуры. В.Г. Карцев отдал свой отель под дом творчества молодых художников. Ежегодно с мая по сентябрь там проводятся так называемые пленэры. Этот дом творчества так знаменит, что попасть туда нелегко. Например, в 2011 году был конкурс по 16 человек на одно место. Отбираются наиболее перспективные. Прежде всего художники России и Украины. Но привлекается также молодёжь из стран СНГ и дальнего зарубежья. Всего за сезон проходят через дом творчества около двухсот художников. Проезд сюда они оплачивают сами, но здесь живут и работают бесплатно на полном обеспечении.

Возникновение этого дома творчества не просто очень важно. Оно вдвойне и втройне важно, ибо таких домов в России сейчас почти не осталось. В XX веке Союзы художников обладали несколькими домами творчества. Но ныне почти все эти дома по разным причинам либо полностью, либо частично ликвидированы. А то, что уцелело, уже не играет никакой активной роли в искусстве. И дом творчества в Черногории в значительной мере компенсирует утраты, постигшие художественную общественность России.

Главное занятие прибывшей сюда молодёжи состоит, конечно, прежде всего в творческой работе. В писании этюдов, для которых находятся тысячи оригинальных мотивов в природе, в городках и исторических местах Черногории. Но помимо этого В.Г. Карцев создал в доме творчества удивительную атмосферу дружественного общения и обмена опытом. Прово-

дятся разные конкурсы, фестивали цветов, дегустации черногорских вин, сыров, чаёв, морских продуктов, не говоря уже о купании в заливе и о многочисленных увлекательных экскурсиях. Одним словом — скучать некогда. Но дело даже не в этом, а в том, что возникает дружба молодёжи разных городов и стран, образуется как бы одна художественная семья. И эти связи сохраняются далее надолго, крепят взаимоотношения, помогают в жизни.

В конце пребывания группы устраивается выставка созданных на пленэре работ. На выставку прибывают послы России и Украины, многие деятели культуры Черногории. Её открытие проходит



*Удачный этюд*



*Художники на пленэре*



# Молодые художники России



А.В. Макаров. «Японский журавлик». 2010

**Союз художников России, заботясь о продолжении собственной жизни в новом столетии-тысячелетии, восстановил на «нулевом» рубеже прерванную в 90-е годы обязательность проведения всероссийских всеохватных выставок молодых художников. Ушли в прошлое советские пятилетки с устоявшейся очередностью всесоюзных, республиканских, академических форумов искусства молодых, различавшихся, в границах казавшейся неизблемой, единой идеологии, разнообразием «эстетик». В исторически формировавшихся контекстах культуры российский союз выделялся предрасположенностью к продолжению-развитию почвенно-реалистических наследственных традиций.**



Л.О. Кулакова. «Понедельник. Утро». 2010

Первое постсоветское «лихое» десятилетие, меняя социальное устройство, перезагружая общественное сознание, неожиданно обездолило союзы писателей, художников, композиторов, кинематографистов, театральных деятелей, не только лишив государственно значимого статуса, но и поставив под сомнение сам смысл их существования, столкнув либерально-упрощенные аксиомы рыночной успешности с затратной патерналистской сложностью осознанного воздействия на социум через благородно высокую классическую культуру. Тектонические потрясения российской действительности побуждают к новым ответам на вечные вопросы — для чего творить, чему учить следующие поколения, освобожденные от уверенности в социальной значимости творческого подвижничества.

Подлинный художник, чаще тихий и одинокий, не медийный, может, на поверхностный взгляд, почти не реагировать на сиюминутность. Но собранные пространствами Центрального дома на Крымском валу произведения сотен художников уподобляются шумящему вещему тростнику, индикативно отражают текущее, прорицают будущее. Об этом полезно помнить, рассматривая альбом, в основе которого репродукции отмеченных премиями и дипломами работ, экспонировавшихся на всероссийских молодежных выставках 2002, 2007 и 2010 гг., отчасти зафиксировавших достижения пропущенного поколения последнего десятилетия прошлого века и загадывающих грядущее отечественного искусства.

Не единожды при подготовке выставок всероссийского масштаба, ныне по-прежнему по дороговизне, пожалуй, лишь Союзу художников России, слышишь возбуждающие суждения, накликающие неведомую новизну, соответствующую XXI веку, третьему тысячелетию. Признавая магическое воздействие миллениума, вспоминаешь, что ни природа с её нудновато-серенькими переходами с 31 декабря на 1 января как в 1999—2000, так и, на всякий случай, в 2000—2001, ни иные культурно-исторические миры, живущие в других хронологических измерениях, не зафиксировали значимость события. Наверное, поэтому и на идею молодежных выставок откликнулись не фантомные новаторы, а художники, воспитанные строгой профессиональной средой, со всем многообразием утвердившихся в ней убеждений — от почтения к вечной современности реализма до привязанности к остывшей до состояния помпейского пепла авангардной магме XX века.



Н.А. Суховецкая. «Новый город на Старой площади». 2010

Единственное ограничение для участия в молодежной выставке — вполне зрелый юнесковский тридцатипятилетний возрастной предел. При этом трудно не согласиться с мнением, что нет ни молодых, ни старых, а есть просто художники. Но существует проблема «старта», вхождения в профессиональную среду, особенно для тех, кто пребывает в растерянности и пустоте после окончания институтов и училищ. Современная классическая художественная школа все еще прививает

осмысленное отношение к значимости искусства, в отличие от жизни за её порогом, жестковато требующей «ежедневного плебисцита» (Ортега-и-Гассет), довольно равнодушно воспринимающей многочисленные измены высоким идеалам. Выставки молодых — своеобразная трансмиссия между школой и свободным творчеством. Именно они проверяют на бескорыстную верность избранной профессии, сепарируют «любящих искусство» от «любящих себя в искусстве», приучают ценить строгий

при всех возможных случайностях конкурсный отбор, укрощают аффектированные чрезмерности авторских честолюбий, позволяют каждому увидеть себя в контексте поколения.

Учитывая, что грандиозности итоговых экспозиций предшествуют выставки практически во всех 104 региональных отделениях Союза, можно разглядеть в них и отблески русской соборности, и ростки чаемого гражданского общества, немыслимого без опоры на народную и классическую культуру. Советский период единой русской истории практически не оставил значимых имен в отечественном искусстве, избежавших полноценного художественного образования и испытания калибраторами профессиональных выставок. В нынешней современности всё более дробно и атомизировано, если верить культурологам, скатывается в новое средневековье с безучётной ненормативной стратификацией, прикрывающей глобалистские усилия по замещению классической эстетики институциональной. Не вдаваясь в полемику о достоинствах провокативных симулякров деконструируемой культуры, политкорректно забывая о горячечных речениях Дмитрия Карамазова: «Поле битвы — душа человека», вспоминаешь слова истомленного изощренными софизмами Константина Николаевича Леонтьева: «Не силен в метафизике. Покажите картинку». Такой картиной и становятся всероссийские выставки «Молодые художники России».



И.С. Коршунов. «Перо» из серии «Хранитель». 2009



З.Ф. Рзаев  
«Исследователь»  
2009





А.В. Гошко. Иллюстрация к сказке Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик и мышиный король». 2010



А.В. Полотнова. Серия «Арзамас. Жизнь провинциального города». 2010

Кто же они — «младые, незнакомые»? Избранные от многих званых, пожалавшие представить свои работы и прошедшие выставком, в своем большинстве оказались не неведомыми молодыми, а адептами вечно современной классики во всем многообразии исторических стилистик и традиций. Именно то ли коллективно сознательная, то ли бессознательная образность молодежных выставок позволяет кодифицировать понятие «современное классическое искусство». Памятуя о словоцентризме русской культуры, следует упорно отстаивать ключевые значения. Подлинно современное проявляется в последовательном претворении в будущее начальных родовых основ мировидения, противостоящих всем реинкарнациям иконоборчества, отрицающим возможность зримого воплощения духовных и светских значимых жизненных смыслов.

Второе слово в триаде — классическое, пока ясно утвердившееся лишь в музыке. Если его перенести на другие «свободные искусства», то окажется обязательным полноценное или, на крайний случай, фрагментарное академическое образование, формирующее критерии, отделяющие профессионализм от самодовольно-самодетальной, провокационно-глумливой деструкции. Классика обременяет обязательностью достижения исполнительского качества и способностью творить в многотрудных формах. Памятуя о современном и классическом, можно более точно оценить достоинства и проблемность всеохватных как по географии, так и по видам искусств молодежных выставок 2002, 2007 и 2010 гг. Кажется, мы стали свидетелями смены поколений. Ушли в официальную зрелость мастеров лидеры 2002 года, «ро-

дившиеся в СССР», способные личной судьбой ощущать античную драму русского XX века, посильно проживать её через сюжеты и образы, доступные изобразительности. Нечто подобное происходит с поколением олимпийских чемпионов и великих тренеров, воспитанных на советском заделе. Новое поколение, очевидно, не менее талантливое и толковое, изощренно-формально-эстетски-профессиональное — первое по-настоящему постсоветское, живущее своим «днем и часом», пока в собственном рационализме внешне отстраняется от больших и трагических смыслов, но, возможно, если верить в вёльфлиновскую дуальность, готовится к их новому очищающему переживанию.

Альбом-дайджест лишь напоминает о трех выставках первого десятилетия нового века-тысячелетия, выставках, почти интуитивно из кажущегося броуновским хаосом многотысячного разнообразия, кристаллизует границы профессионального творческого союза как великой идеи, зародившейся в XIX столетии, полноценно окрепшей в веке XX и продолжающейся не в сиюминутность, а в современность.

С.А. Гавриляченко



А.Н. Криволапов. Скульптура «Ночной охотник». 2010



## Ольга Васильевна Богословская

референт  
Секретариата ВТОО  
«Союз художников  
России»,  
заслуженный работник  
культуры России

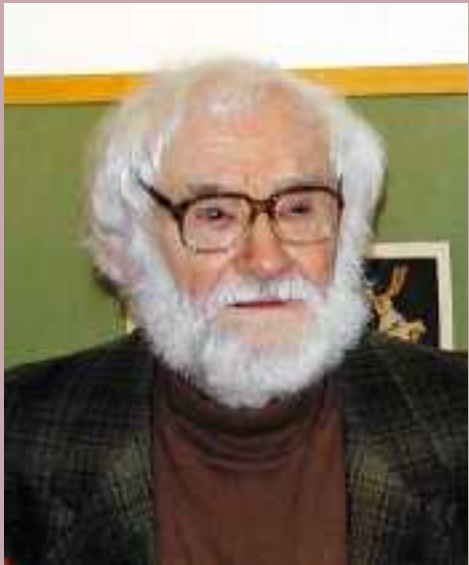
Юбилей Ольги Васильевны Богословской праздновали, без преувеличения, все центральные регионы России. Заслуженный работник культуры Российской Федерации, ветеран Великой Отечественной войны, она своим многолетним и творческим трудом на благо художников России снискала всеобщее уважение и признательность коллег и почитателей её удивительного таланта человечности и искренности, дружелюбия и трогательно внимательного отношения к нуждам и чаяниям всех без исключения художников, обращающихся к ней по разным вопросам текущей жизни Союза.

Ольга Васильевна — не только референт центральных областей России, но и секретарь творческих комиссий по искусствоведению и художественной критике, храмовому искусству и реставрации памятников культуры и искусства. Через её заботливые руки прошли сотни личных дел претендентов, многие из которых счастливо стали членами нашей большой дружной семьи. И для всех у неё найдется доброе слово и внимательное, поистине материнское, отношение.

За её плечами десятки организованных выставкомов, созданных выставок и составленных каталогов. Все, кто работал с нею в творческих коллективах, знают, как бескомпромиссна она бывает, когда дело идёт о качестве экспозиций и изданий, как отстаивает своё мнение и зажигает своей уверенностью в победе всех находящихся рядом.

Поздравляя Ольгу Васильевну с юбилеем, мы желаем ей крепкого здоровья и дальнейшего сотворчества в будущих художественных проектах Союза.

В честь юбилея председателем СХР А.Н. Ковальчуком О.В. Богословской за выдающийся вклад в развитие изобразительного искусства России была вручена Золотая медаль В.И. Сурикова.



## Андрей Петрович Горский

народный художник  
России,  
член-корреспондент  
Российской  
академии художеств,  
академик Петровской  
академии наук и искусств

Андрей Петрович Горский — один из корифеев русского реализма второй половины XX века. Он — представитель старшего поколения московских живописцев, чей дебют в искусстве пришелся на начало 50-х годов.

Циклы картин Горского «Старая Москва» и «Древняя Русь», монументальный триптих «Красная площадь» вошли в сокровищницу русского искусства и закрепили за художником одно из лидирующих мест в современной исторической живописи.

Военной тематике посвящены его картины «День Победы 9 мая 1945 года» и «Каждая пядь земли». Одним из самых ярких произведений Горского, связанных с Великой Отечественной войной, стала картина «Без вести пропавший. 1946 год», экспонировавшаяся на Биеннале в Италии.

Многие годы Андрей Горский возглавлял комиссию по охране памятников при Союзе художников. При его непосредственном участии удалось добиться передвижки здания газеты «Труд», понизить этажность гостиницы «Россия» в Зарядье, редакции «Известий» на Пушкинской площади, здания ТАСС у Никитских ворот, отстоять готовившиеся к сносу Гранатный двор на улице Щусева, палаты XVII века на Кропоткинской площади и, наконец, ансамбль домов музея Федора Ивановича Шалапина.

Андрею Горскому подвластны все жанры живописи: пейзаж, портрет, натюрморт, историческая и жанровая картина. Ранние работы, выполненные шестнадцатилетним художником, показывают нам Москву военных лет («Улица Покровка в Первомайские праздники», 1943), по окончании института Горского захватила история родного города («Последние дни вольницы стрелецкой», 1951—1952), современная столица представлена величественным полотном «Москва. Светает. (Храм Василия Блаженного во время реставрации 1938 года)» (1987—1988) и другими картинами. Влюбленный в Москву, её многовековую историю, художник черпает вдохновение не только на улицах и площадях родного города. Он много и плодотворно работал в Подмосковье, в Тверской области, в окрестностях «Академической дачи» им. И.Е. Репина. Им написаны серия портретов крестьян, «деревенские» натюрморты, интерьеры древних церквей и, конечно, пейзажи столь милой сердцу художника российской глубинки.

Картины Горского захватывают зрителя одухотворенностью образов, заставляют задуматься об исторических путях России, её предназначении и национальной самобытности. Все творчество Андрея Горского глубоко национально, без громкого пафоса, оно выражает самую суть русского характера, ту духовную составляющую русского народа, которая помогла ему выстоять в нелегких перипетиях истории.





**Художники Сурского края. Живопись, скульптура, графика, ДПИ / – Пенза: 2011. – 336 с.; ил.**

Это обширное исследование посвящено художникам Пензенской области — одного из признанных центров русского живописного мастерства. Изданное к 70-летию Пензенского отделения ВТОО «Союз художников России», оно собрало под одной обложкой более 130 художников и искусствоведов области, представив их произведения и творческие биографии. Поддержку изданию оказали Правительство Пензенской области, Министерство культуры Пензенской области, картинная галерея им. К.А. Савицкого. Автором проекта выступил председатель Пензенского отделения ВТОО «СХР» В.В. Шабанов. Тексты написали В.В. Шабанов и О.А. Иванчикова. Тираж издания 900 экз.



**Художники Республики Марий Эл: 50 лет Марийскому региональному отделению ВТОО «Союз художников России» /**

*Сост. В.Г. Кудрявцев. – Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2011. – 192 с.; ил.*

Тиражом в тысячу экземпляров вышел в свет альбом, посвященный полувековому юбилею Марийского отделения Союза художников России. Эта дата позволила взглянуть на пройденный творческий путь и подвести определённые итоги, представив читателям творческий коллектив республики. В небольшой, но содержательной вступительной статье доктора искусствоведения, заслуженного деятеля искусств РМЭ В.Г. Кудрявцева можно найти ценный материал как по истории художественной жизни в регионе, так и по её современному бытованию. Он же выступил и составителем издания, написав краткие биографические справки о художниках.

Альбом был издан при финансовой поддержке Министерства культуры, печати и по делам национальностей Республики Марий Эл в рамках Республиканской целевой программы «Развитие средств массовой информации и книгоиздания в Республике Марий Эл на 2009–2013 годы».

Приветствие художникам и читателям посвятил президент Республики Марий Эл Л.И. Маркелов.



**Пётр Ёлкин: Живопись, графика. – Ижевск, 2011. 128 с.; ил.**

Изданная в Ижевске тиражом в 500 экз., книга-альбом посвящена творчеству заслуженного художника России, народного художника Удмуртии Петра Васильевича Ёлкина. За сорок лет своей творческой деятельности художник создал целый ряд портретных образов, картин, пейзажей, натюрмортов. В книгу вошли не только произведения художника, но и статьи из-

вестных мастеров изобразительного искусства, учёных, писателей России в адрес юбиляра. Здесь же можно познакомиться с путевыми записями, альбомными зарисовками художника, сделанными в поездках по России, странам Африки, Юго-Восточной Азии и США. Открывает книгу вступительная статья учителей П.В. Ёлкина народных художников СССР и РФ братьев С.П. и А.П. Ткачёвых. Книга снабжена обширной библиографией.



**Валерий Рязанов. От первого приюта до наших дней. Из истории изобразительного искусства Нахичевани-на-Дону. – Ростов-на-Дону: Издательство ООО «Ковчег», 2011. – 156 с.; ил.**

Книга В.В. Рязанова — первый опыт обобщения и изучения самобытного культурного наследия донских армян. Свободная форма изложения материала, полная душевной теплоты и самобытности, позволила автору не только рассказать читателю о донских художниках армянского происхождения, проанализировать их творчество, но и сделать ряд отступлений исторического характера, дать личную оценку тому или иному событию. Книга даёт возможность понимания опыта длительного совместного проживания двух народов на одной территории, примера, который обогатил не только их культуры, но общемировую культуру в целом. Проект был осуществлён в рамках культурной программы РРОО «Ново-Нахичеванская-на-Дону армянская община». Альбом предваряют вступительные статьи зам. министра культуры Ростовской области В.М. Геласа, председателя правления РРОО «Ново-Нахичеванская-на-Дону армянская община» А.А. Сурмалаяна и художника А.Ф. Мартиросова.



**Виктор Иванов в собрании Рязанского государственного областного художественного музея им. И.П. Пожалостина и галереи «Виктор Иванов и Земля Рязанская»: альбом-каталог в 2 т. / Сост. М.В. Зайцева. – Рязань: ПРИЗ, 2011, т.1 – 368 с.; ил.; т.2. – 456 с.; ил.**



В Рязани вышел в свет поистине монументальный двухтомный альбом-каталог, посвященный произведениям выдающегося русского живописца Виктора Ивановича Иванова. Издание было приурочено к 85-летию юбилею художника.

Оно было подготовлено при поддержке Института русского реалистического искусства. Альбому предпослано вступительное слово губернатора Рязанской области О.И. Ковалёва. В первом томе кроме

небольшой статьи самого юбиляра размещены также очерки: недавно ушедшего из жизни бывшего директора Рязанского художественного музея В.А. Иванова и искусствоведа М.В. Зайцевой; во втором — доктора искусствоведения Г.К. Вагнера, бывшего директора Рязанского художественного музея С.М. Степашкина и почётного председателя ВТОО «СХР» В.М. Сидорова.

Книга снабжена большим количеством цветных и тоновых иллюстраций, обширным справочным аппаратом. Тираж издания 2000 экземпляров.



**Всероссийская художественная выставка «Пастель России». Альбом-каталог. / Тексты: Л.Н. Воронков, А.Н. Гуменюк, В.Ф. Чирков. Сост. В.Ф. Чирков, Ю.В. Малахова, редактор Л.К. Богомолова. Перевод на англ. яз. В.В. Гаркуша // Галерея АРТ ПРИМА. – Омск, 2011. – 288 с.; ил.**

Альбом-каталог, изданный Правительством Омской области, посвящен Всероссийской художественной выставке «Пастель России», состоявшейся в марте-апреле 2011 г. в Омске. Он включил в себя произведения, входившие в её экспозицию из фондов ВТОО «СХР», Государственного областного художественного музея «Либеров-центр» (Омск), городского музея «Искусство Омска», Вологодской областной картинной галереи, из мастерских современных художников-графиков, частных собраний Москвы. В издание также вошли произведения народного художника России А.Н. Либерова из собрания Омского областного музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля.

Альбому предпосланы приветствия губернатора Омской области Л.К. Полежаева и председателя СХР А.Н. Ковальчука,

эссе «Слово художника» секретаря СХР Н.Л. Воронкова. Вступительную статью «Современная российская пастель» написал куратор выставки В.Ф. Чирков. Статью о творчестве А.Н. Либерова — искусствовед А. Гуменюк. Тираж издания 1000 экз.



**Игорь Черноглазов. Скульптура. // – Владимир: Издательство «ВладимирПолиграф», 2011. – 56 с.; ил.**

Изданный во Владимире альбом посвящён творчеству известного российского скульптора, председателя Владимирского отделения ВТОО «СХР» Игоря Алексеевича Черноглазова. В книге широко представлены как станковые, так и монументальные произведения художника. Он автор ряда значительных монументов, в том числе: святому благоверному великому князю Александру Невскому (в соавторстве с И.Н. Новиковым) во Владимире, князю Юрию Долгорукому в Юрьеве-Польском, Акиму Мальцову в Гусе-Хрустальном, воинам ФСБ (в соавторстве с И.Н. Новиковым) в Нижнем Новгороде, а также нескольких бюстов и мемориальных досок.

Вступительные статьи к альбому написали искусствовед Н. Севастьянова и А. Ковзун. Тираж издания 500 экз.





**Джанна Таджатовна Тутунджан** (род. 21.09.1931) 23 января 2011 г. в Вологде на 80-м году жизни скончалась «великая художница Вологодской области» — живописец, график, член Союза художников России, заслуженный художник РСФСР, народный художник России, член-корреспондент Российской академии художеств, участник многочисленных художественных выставок в России и за рубежом.

Джанна Тутунджан родилась в Москве. Закончила среднюю художественную школу, Московский художественный институт им. В.И.Сурикова. Её работы находятся в собрании ГТГ, РОСИЗО, в музеях Архангельска, Вологды, Иванова, Калуги, Карганды, Кирова, Мурманска, Новокузнецка, Петрозаводска, Пензы, Сыктывкара, Череповца, а также в частных собраниях.

Похороны Д.Т.Тутунджан состоялись на Пошехонском кладбище.

*Секретариат ВТОО «СХР»*



**Галина Васильевна Плетнева** (род. 1929) 23 октября 2011 г. ушла из жизни доктор искусствоведения, профессор. Г.В. Плетнёва всегда неуклонно отстаивала свои идеалы, выступала против

ханжества и косности, поддерживала талантливую молодёжь.

Окончив в 1954 г. искусствоведческое отделение МГУ им. М.В. Ломоносова, она в дальнейшем в 1968—1971 гг. училась в аспирантуре НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР.

Защитила в 2003 г. докторскую диссертацию на тему «Ангажированная культура». Работала научным сотрудником ГТГ, доцентом кафедры истории изобразительного искусства в ГИТИС, а с 2003 г. — профессором кафедры истории изобразительного искусства Московской академии образования Натальи Нестеровой.

*Комиссия ВТОО по искусствоведению и художественной критике «СХР», редакция журнала «Художник»*



**Александр Алексеевич Иванов** (род. 10.12.1944) Скоропостижно скончался заслуженный художник России, известный петербургский мастер художественного стеклоделия. Он окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И.Мухиной. За годы своей профессиональной деятельности стал членом СХР, Ассоциации художников стекла США. Он был обладателем серебряной медали Академии художеств СССР, золотой медали «Миллениум» США, медали «Лучшие люди России».

Работы художника хранятся в Государственном Эрмитаже, Елагиноостровском дворце-музее декоративно-прикладного искусства и интерьера (Санкт-Петербург), музее «Царицыно», музее-усадьбе «Кусково», Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, музее стекла г. Корнинг (США), музее современного стекла И. Боровского г. Филаделфии (США), музее современного стекла Эбельгофт (Дания), музее стекла Каменицки Шенов (Чешская республика).

*Секретариат ВТОО «СХР»*



**Виктор Яковлевич Шевченко** (род. 30.03.1935) Ушёл из жизни заслуженный художник России, выдающийся мастер художественного стеклоделия. Обладатель Первой премии на Квадриеннале прикладного искусства социалистических стран в Эрфурте (Германия), дипломант Российской академии художеств СССР, обладатель медали Российской академии художеств «Достойному» и золотой медали Союза художников России «Мастерство. Духовность. Традиции». В 1955 г. окончил Ворошиловградское художественное училище и Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И.Мухиной. В 1961—1975 гг. В.Я. Шевченко — художник Дятьковского хрустального завода, а с 1975 по 2002 гг. — главный художник стеклозавода «Красный Май». Работы его хранятся в Государственном Эрмитаже, в Елагиноостровском музее декоративно-прикладного искусства и интерьера (Санкт-Петербург), музее-усадьбе «Кусково», Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, музее «Царицыно».

*Секретариат ВТОО «СХР»*



**Георгий Николаевич Москалёв** (род. 10.09.1925)

3 марта 2011 г. умер народный художник Бурятии, заслуженный художник РСФСР, Герой Советского Союза.

В мае 1944 г. в звании младшего лейтенанта участвовал в Ясско-Кишиневской операции, освобождал Бендеры, Белгород-Днестровский в наступательной операции. Золотой Звезды Героя Г.Н.Москалев был удостоен за выполнение сложнейшей боевой задачи при форсировании Дуная в ночь с 4 на 5 декабря 1944 г. и проявленные при этом мужество и героизм.

В 1946 г., после демобилизации, поступил в Иркутское художественное училище. С 1951 г. — студент факультета живописи Московского художественного института им. В.И.Сурикова, который окончил в 1957 г.

После окончания института вернулся в Улан-Удэ. Работал в художественно-производственных мастерских, руководил кружком «Юный художник» при Доме пионеров им. П.П.—Постышева. В 1962—1963 гг. был председателем правления Союза художников Бурятии. В 1966—1968 гг. — директор художественного музея им. Ц.С. Сампилова, преподавал в педагогическом училище № 1.

Главной темой творчества избрал Великую Отечественную войну.

*Секретариат ВТОО «СХР»*



**Александр Владимирович Казанский** (род. 14.04.1935) 27-го октября 2011 г. в Улан-Удэ ушёл из жизни член Союза художников России, народный художник Российской Федерации, профессор, действительный член Российской академии художеств, лауреат Государственной премии Бурятской АССР. По окончании в 1961 г. Московского художественного института им. В.И.Сурикова он вернулся в родной город и включился в творческую и общественную деятельность Союза художников Бурятии.

С 1964г. Александр Казанский — член Союза художников СССР, включён в состав выставочного комитета России «Советский Дальний Восток». В 1966—1969 гг. — председатель Бурятской организации Союза художников России.

Александр Казанский активно занимался развитием монументально-декоративного искусства.

Был удостоен звания «Народный художник Российской Федерации», избран академиком Российской академии художеств. В последнее десятилетие XX в. профессор Александр Казанский руководил именной творческой мастерской Красноярского государственного художественного института, где готовил творческие кадры для регионов Урала, Сибири и Дальнего Востока.

А.В.Казанский пользовался огромным авторитетом среди коллег. Своими добрыми и мудрыми советами помогал молодым художникам в их становлении.

Память о нашем коллеге, друге, наставнике мы навсегда сохраним в наших сердцах.

*Секретариат ВТОО «СХР»*



**Николай Иванович Голиков** (род. 26.12.1924) 20 февраля 2011 г. ушёл из жизни член Союза художников РСФСР с 1961 г., народный художник РСФСР, почётный гражданин посёлка Палех, потомственный живописец, сын И.И. Голикова.

С 1942 г. он, участник Великой Отечественной войны, воевал на Брянском и Карельском фронтах, был дважды ранен.

В 1950 г. он вернулся в Палех. В 1950—1954 гг. учился в Палехском художественном училище у Н.М. Парилова, Н.М. Зиновьева и И.П. Вакурова. В 1954—1989 гг. Н.И. Голиков работал в Палехских художественно-производственных мастерских. С 1976 г. преподавал в Палехском художественном училище. Награждён орденом Трудового Красного Знамени (1984).

Его работы хранятся в музеях: ГМПИ, ГРМ, МНИ, Вятском ОХМ, Ивановском ОХМ, Иркутском ОХМ, Краснодарском КХМ, Тверской областной картинной галерее, ГМЭНР, Переяславль-Залесском историко-художественном музее, Всероссийском музее А.С. Пушкина в Санкт-Петербурге, Государственном музее искусств Казахстана.

*Творческая комиссия по народному искусству Секретариата ВТОО «СХР»*



**Злата Александровна Ольшевская** (род. 20.10.1920) 25 мая 2011 г. на 91 году жизни скончалась выдающаяся художница русского народного искусства Злата Александровна Ольшевская .

Член Союза художников России (1975), родоначальник жанра авторского платка ручной росписи, автор более пятнадцати «серий» шалевых рисунков, среди которых знаменитые «Времена года», «Русские сказки», «Фантазия цвета», она оставила большой след в истории народной культуры нашей страны.

В 1945 г. после окончания художественного отделения Ивановского химико-технологического техникума начала работать художником на Ленской фабрике в Павловском Посаде. За время работы на предприятии ею создано более 600 рисунков для художественного оформления платков и шалей.

Она была участницей ряда зарубежных выставок, на которых неоднократно удостоивалась многих наград и медалей.

Созданные З.А. Ольшевской шали находятся в фондах отечественных и зарубежных музеев.

Злата Александровна Ольшевская навсегда сохранится в памяти ценителей народного искусства России.

*Творческая комиссия по народному искусству Секретариата ВТОО «СХР»*



|    |                                                                                                                                                    |                                                                                      |
|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| 2  | тема номера<br><i>Т.Л. Карпова</i><br><b>Н.Н. Ге. Искусство «живой формы»</b>                                                                      |    |
| 14 | тема номера<br><i>А.Г. Верещагина</i><br><b>Григорий Григорьевич Гагарин</b><br>(продолжение, начало в №2, 2010)                                   |    |
| 20 | юбилей<br><i>Н.Д. Корина</i><br><b>Новые тенденции русского искусства в творчестве И.М. Прянишникова</b><br>К 170летию со дня рождения (1840-1894) |    |
| 30 | творческое наследие<br><i>В.В. Вяткин</i><br><b>Великий Князь Сергей Александрович и изобразительное искусство</b>                                 |    |
| 36 | мастера графического искусства<br><i>В.П. Сысоев</i><br><b>Надмирное и земное в графике Сергея Харламова</b>                                       |    |
| 44 | размышления<br><i>С.С. Степанова</i><br><b>Метаморфозы реализма. О живописи Нателлы Тоидзе</b>                                                     |    |
| 50 | мастерская художника<br><i>Н.А. Калугина</i><br><b>«Вся жизнь — театр»</b>                                                                         |  |
| 54 | на перекрестках культур<br><i>С.Г. Батырева</i><br><b>Искусство Калмыкии: традиции и современность</b>                                             |  |
| 58 | юбилей<br><i>В.Ф. Чирков</i><br><b>Окрест художника Георгия Кичигина</b>                                                                           |  |
| 72 | книжное обозрение<br><i>А.У. Греков</i><br><b>Аннотации к книгам, вышедшим в 2011 г.</b>                                                           |  |
| 66 | хроника<br><i>В.В. Ванслов</i><br><b>Талант и добро всеильны</b>                                                                                   |  |
| 68 | <i>С.А. Гавриляченко</i><br><b>Молодые художники России</b>                                                                                        |  |
| 71 | <b>Наши юбиляры</b>                                                                                                                                |                                                                                      |

**ХУДОЖНИК 2011. № 1**  
Журнал Союза художников России,  
основан в 1958 году

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

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

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

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

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

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

**На 1-й стр. обложки:**  
Н.Н. Ге. Автопортрет  
**На 4-й стр. обложки:**  
Е.В. Мешкова. «Нежность». 2010

*Тираж 1000 экземпляров*

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

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

© ВТОО «СХР», 2011  
© Дизайн «Арт-Фактор», 2011

300-летие со дня рождения  
М.В.Ломоносова



М.В.Ломоносов. «Полтавская баталия». Мозаика в здании Академии наук  
Санкт-Петербурга. Фрагмент. 1762–1764



*Художники  
Москова*



СХ