

Artist
ХУДОЖНИК



Журнал Союза художников России

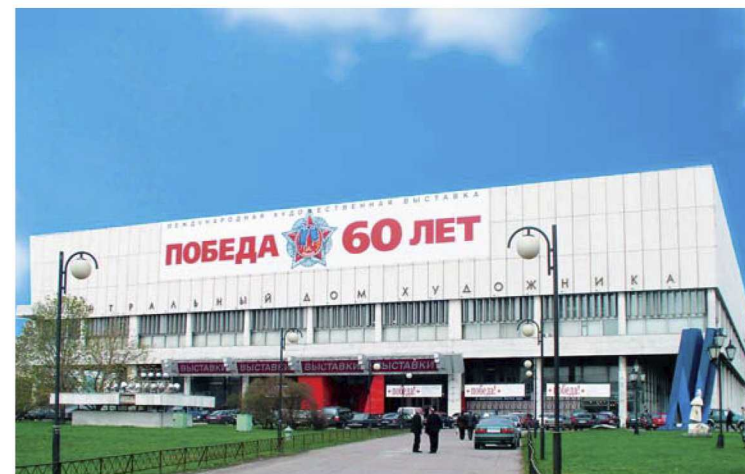
№ 1 / 2006



Е.И. Степура. «В те годы». Центральная часть триптиха. 2004–2005
(Международная художественная выставка «Победа»)



Открытие международной художественной выставки, посвященной 60-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов



Центральный дом художника в дни работы международной художественной выставки



Председатель ВТОО «СХР» В.М. Сидоров и президент РАХ З.К. Церетели на открытии выставки



Дорогие друзья! Коллеги!

Минувший художественный год прошел в России не только под знаком целого ряда больших республиканских экспозиций, таких как VII выставка плаката в Воронеже, II выставка «Возрождение» в Белгороде, выставка декоративно-прикладного искусства «На радость вам» в Москве, но прежде всего был ознаменован празднованием 60-летия Великой Победы.

Данью подвигам отцов и дедов стала уникальная крупномасштабная беспрецедентная экспозиция, организованная Союзом художников России в залах Центрального дома художника и открытая 3 мая в канун знаменательных торжеств. Выставка «Победа» вобрала в себя все лучшее, что было сделано в недрах СХР за последние десятилетия, во всей полноте раскрыла величие этого события, донесла через годы облик простого русского солдата, победившего фашизм и отстаившего Родину.

В своем поздравлении организаторам и участникам выставки президент России В.В. Путин в частности написал: «Проведение такой грандиозной выставки — дань глубокого уважения к тем, кто в суровые военные годы встал на защиту Родины, отстоял мир и свободу для будущих поколений. События тех героических лет и сегодня служат неисчерпаемым источником вдохновения для художников. На представленных здесь живописных полотнах оживают яркие, незабываемые страницы истории нашего Отечества. Уверен, что выставка «Победа», собравшая работы мастеров из разных городов России и СНГ, станет значимым событием в культурной жизни не только нашей страны, но и стран Содружества».

Юбилей Победы нашел живой отклик в сердцах художественной России — по всей огромной Родине прокатилась волна выставок, представлявших искусство художников — ветеранов Великой Отечественной, художников, посвятивших свои произведения военной теме.

Год завершился. Он был богат творческими удачами и свершениями. Пусть новый — принесет нам иные созидательные проекты, откроет доселе неизвестные таланты и вознесет на художественный Олимп новые имена. Лишь бы все это было достойно великих слов Искусство и Художник.

Впереди нас ждут всероссийские выставки скульптуры в Липецке и графики в Новосибирске, ставшие уже традиционными, «Образ Родины» в Вологде и «Преображение» в Ярославле.

Главный редактор
журнала «Художник»
Александр ГРЕКОВ



«Дон Кихот и Санчо». 1997–1998. Частное собрание

Общественная драма в творчестве Гелия Коржева



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

Живопись Гелия Михайловича Коржева воплощает характерные свойства искусства послесталинской эпохи. Становление его яркой, самобытной индивидуальности совпало с периодом интенсивного обновления страны, изживанием старых и рождением новых, демократических форм жизни, стремительным ростом гражданского самосознания народа.

Подъем общественной нравственности побуждал творческих работников к решению назревших социальных проблем и отстаиванию реальных интересов человека, позволял открыто и прямо выражать нелицеприятную правду окружающей действительности. Сильный талант, душевная зоркость помогли Коржеву остро почувствовать истинные

потребности и стремления народной жизни, запечатлеть сложные исторические процессы и узловые события века, ответить выдающимися произведениями на духовные запросы современников. В нашем искусстве нет другого столь же значительного живописца, который бы с такой же образной силой раскрыл общественную драму

великого народа, брошенного историей в поток невиданных испытаний и бедствий.

Подобно гениальным предшественникам Ал. Иванову, Н. Ге, В. Сурикову, И. Репину Коржев видит, объективно оценивает живую историческую действительность с народной точки зрения, в соответствии с ее собственными нормами и пропорциями. В героическом прошлом Родины он черпает богатое содержание, важное для понимания случившегося и происходящего сегодня. Свой неповторимый, эпический тип большой картины художник создал на основе поэтики, вобравшей дух, энергию коллективных усилий и действий людей, прошедших через тернии революций и войн, не признававших компромиссов в отстаивании реальной свободы и справедливости. Выработанный Коржевным художественный язык сочетает любовь к вещной, материальной плоти конкретных жизненных явлений с синтетическим отображением общественных катаклизмов, убедительную правду факта с широким символическим значением живописной формы, наглядную, очевидную ценность изображенного с емким поэтическим подтекстом и суровым дыханием эпоса, мужественную простоту и естественную монументальность композиционного выражения.

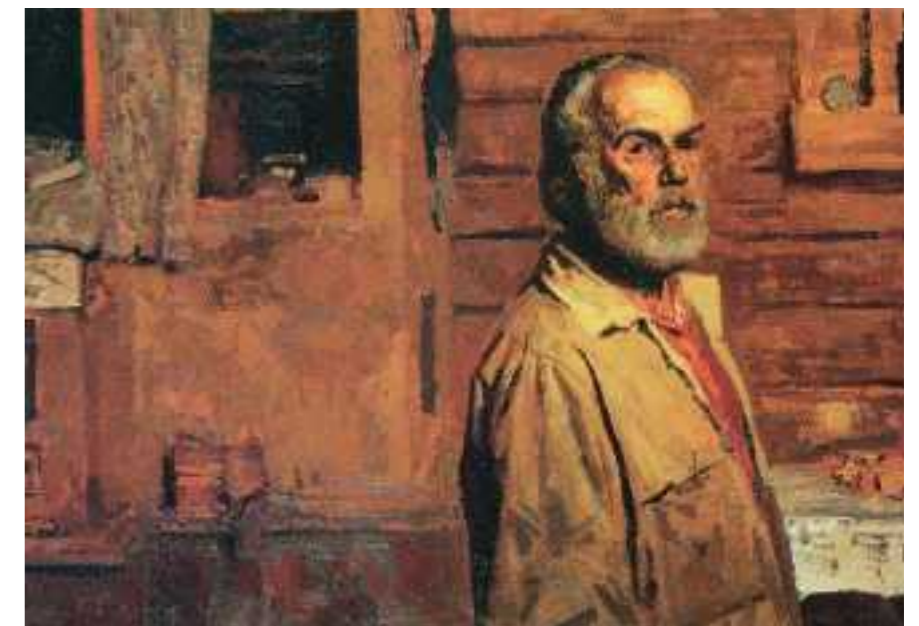
Даже когда созданные им образы лишены внешнего правдоподобия, изумляют кажущимся несоответствием облику природных творений, их содержание обнажает суть реальных процессов, идущих в окружающем мире, по-разному влияющих на метаморфозы человеческого сознания и естества. Живописный цикл под интригующим названием «Тюрлики» (1976–2000) при всей фантастичности действующих в нем персонажей и совершающихся событий вскрывает корни тяжелых социальных недугов, указывает на серьезные опасности, подстерегающие людей в духовной и нравственной сфере. Для конструкции нового биологического вида живых организмов художник использовал телесные формы человека, фрагменты птичьих и звериных туш, структурные элементы рептилий, моллюсков, гигантских насекомых. Сочетая части этих обычных земных существ в парадоксальной последовательности, мастер получил необходимый ему класс особей, несмотря на противоестественное устройство наделенный сразу узнаваемыми повадками и характерными человеческими свойствами. При этом появившиеся в результате внезапной мутации чудовища по-своему жизнеспособны, хорошо приспособлены к выполнению различных механических функций

и ритуалов, не чужды людских привычек и желаний. Существование в атмосфере пошлых, мелочных интересов, изнурительной войны против всех за личное преуспеяние лишило их способности к высокому развитию, превратило гордое человеческое сообщество в стадо безвольных тварей, тупо участвующих в бессмысленных массовых акциях и политических кампаниях, нередко кончающихся кровавыми расправами над неугодными соплеменниками.

В известной картине названного цикла «Мутанты» (1982–1993) изображен митинг, на котором перед толпой сторонников ораторствует очередной вождь. Его безобразное, но все же человеческое туловище венчает голый череп, похожий на сплюснутый бульжник, с безгубой щелью вместо рта. С другого конца к его туловищу приделаны ноги хищного ящера, красноречиво свидетельствующие об истинных замашках пещерного лидера.

С привычным лицемерием он разыгрывает перед аудиторией роль честного политика, искренне пекущегося о чужих интересах. Его слушатели похожи на стадных животных, доступных для любых внушений и психологических установок, навсегда утративших способность к самостоятельным шагам и действиям. Сбившиеся в кучу, они демонстрируют формальное единство, далекое от подлинной коллективности. Фигуру «всенародно избранного» начальника украшает красная перевязь с прикрепленной сбоку вместо шпаги берцовой костью. Внизу на каменной мостовой лежит такой же атрибут местной демократии. Ставшее новым правителем чудовище позерствует на фоне

«Автопортрет в деревне». 1990. Частное собрание



желто-оранжевого занавеса, который с одного края держит петушиного склада фигура с птичьей головой, с другого – похожий на мертвеца отвратительный монстр, взвешивающий на происходящее круглым искусственным глазом. У ног главного мутанта расположена верная соратница с рыхлым, оплывшим телом и козлиными копытами. Поникшую от усталости, погруженную в дремоту даму поддерживает персонаж с кабаньим рылом. За ним маячит физиономия более смысленной твари, внимательно наблюдающей за реакцией толпы.

Пародирующая социальное действие сцена развернута на городской площади, вымощенной древними плитами, хранящими следы ушедшей в вечность цивилизации. В глубине сценической площадки виден

«Мутанты»
1982–1993
Частное собрание



фрагмент мраморного пилона классической поры, украшенного рельефом с изображением прекрасных героев, олицетворяющих одну из вершин в художественном развитии человека. Рядом с митингующими членами дикого, безродного племени этот осколок великой гуманистической культуры кажется инородным телом, занесенным с другой планеты в мрачную, демоническую стихию политических интриг и фиктивных массовых движений. Причудливой анатомией своих персонажей художник как бы говорит зрителю: механизм превращения низших форм в высшие в больном, деморализованном обществе дает сбой и уже не способен предотвращать появление кошмарных гибридов... В подобной интерпретации злободневной темы есть доля преувеличения, художественной условности,

но условности оправданной, вскрывающей реальные пороки современной цивилизации.

Прибегнув к гротеску, реалистическому иносказанию, Коржев создал сатиру на представителей нравственно выродившейся расы, изменившей своей человеческой сущности, превратившейся в стадо диковинных тварей, раболепствующих и свирепых, во власти предрассудков и подневольных, влачащих жалкое растительное существование, перемежающееся взрывами диких страстей и коллективным поеданием сородичей.

Разумеется, нарисованная Коржевым картина гибели человеческого рода носит гипотетический и отчасти утопический характер, выступает аналогом страшной сказки, содержащей намеки на тревожные тенденции, возникшие в социально-духовной сфере человеческого бытия определенного исторического периода и, естественно, обреченные на исчезновение. Кроме того, его фантастические существа по-своему совершенны. Коржев не сомневается в способности сынов земли избежать участи тюрликов, изменить к лучшему условия своего существования, вырваться из-под власти слепых, искусственных сил на простор свободного исторического творчества. Он верит в будущее народа, пролившего море крови за лучшее состояние жизни, пережившего одну из самых разрушительных войн в истории человечества, героически строившего и защищавшего родную державу, волею судеб вновь оказавшегося перед ответственным выбором нужной модели общественного развития. В центре сотворенной Коржевым художественной реальности стоит Человек нового склада, сознающий себя активной силой Истории, борцом за народную Правду. Коллективист по натуре, он не растворен в массе, обнаруживает творческий потенциал сильной, волевой личности, умеющий подчинять собственные стремления социальным требованиям, суровой необходимости. Своеобразие его индивидуальности утверждается в бескорыстном служении человечеству, в шагах и поступках, затрагивающих коренные интересы большинства. Лучшие качества его человеческой сущности раскрылись на полях сражений, в смертельной схватке с врагами Отечества. Участие в больших делах и масштабных событиях высокого драматического накала, тяжесть изведенных страданий и мук наложили на облик героев картин художника печать особой нравственной твердости и мужественности, сказались в резкой, укрупненной лепке их характеров, в монументальной пластике мощных объемных фигур, созвучных нраву бурного, грозного века, усилиям



«Егорка-летун»
1976–1980. ГТГ

и переживаниям народа, вовлеченного в непрерывную череду социальных и военных конфликтов. Притом к оценке всего случившегося на родной земле в минувшее столетие Коржев подходит с единственно верной меркой широкого, магистрального развития страны, отделяя главное от частных, случайное, наносное от обязательного, необходимого, сохраняющего бессрочное значение. В этом его подход к изображению исторического материала созвучен творческому методу выдающихся русских, советских художников, изображавших человека в величии его высших духовных проявлений и героических деяний, заострявшие моменты, факты жизни, служившие Истине и Добру, определявшие универсальную перспективу развития нации и страны.

В послеоктябрьский период сложилась и расцвела уникальная художественная культура, непосредственно отражавшая общественный опыт и настроения людей, занятых созданием новой действительности на началах человеческой солидарности. Художники новых поколений не отвергли ее традиций, переняли от своих учителей идеи здоровой, народной культуры, навыки полноценного художественного мастерства, одухотворенной передачи действительности. Для их профессионального становления многое значили имена Нестерова, Корина, Пластова, Иогансона, Дейнеки, Кончаловского, С. Герасимова, других классиков советского искусства. Вместе с тем шестидесятники



«Указ короля»
1993–1997
Частное собрание

принесли с собой новые формы и принципы образной выразительности, наделили станковую картину чертами монументальной живописи, эпическим духом, внутренней архитектурой, созвучной былинному сказу. Эстетика их картин неотделима от прозрения общественной драмы века, раскрытия социальной жизни людей в ее подлинных очертаниях и реальных противоречиях.

В отличие от предшественников, чаще избравших для выявления задуманного содержания динамичные мотивы, изменчивые ситуации, «суровостильцы» изображали жизнь в более устойчивых, непеременимых аспектах, стремились найти пластический абрис общих понятий эпохи. Быстротекущему внешнему действию они предпочитали определенные, четко зафиксированные положения, образные состояния, впечатляющие своей внутренней активностью, духовным ресурсом, вложенным в напряженную эволюцию формы.

Пройденный страной полувековой путь бурного, стремительного развития требовал вдумчивого, непредвзятого осмысления. На расстоянии прожитые исторические мгновения казались более значительными и масштабными. Их содержание не помещалось в обычные повествовательные системы изображения, нуждалось в обобщении,

символических формах, в монументальных решениях, разом охватывающих целые пласты общественной жизни. С большой заинтересованностью художники включились в диалог о предназначении и возможностях личности, о ценности каждого отдельного существования. Они изменили сложившиеся в живописи соотношения между конкретной индивидуальностью и собирательным человеческим типом, подвергли монументализации как особенные, неповторимые характерные черты, так и типические, родовые свойства человека. Процесс восхождения советской цивилизации не казался им победным шествием от вершины к вершине. Они воспринимали его как реальную историю великих достижений и огромных жертв, беззаветных подвигов и злодейских преступлений, героических биографий и сломанных судеб. Об их отношении к общественным коллизиям минувшего и настоящего свидетельствовала сама тональность произведений, скорее сумрачная, чем мажорная, навеянная далеко не безоблачной атмосферой повседневной трудовой жизни людей, их заботами, нуждами, словно навсегда приставшими трудностями и лишениями. Общим паролем для стихийно возникшего направления стало понятие «суровый стиль», отразившее характерные черты творчества определенной части живописцев, но не покрывавшее всего многообразия индивидуальных манер, почерков, стиливых предпочтений художников новой генерации. Скорее, оно служило метафорой их общей психологической устремленности к трезвому, мужественному воплощению неустранимой драмы человеческого бытия. Отражаемому «суровостильцами» жизненному материалу часто сопутствовал пафос конфликтности, противостояния человека с окружающей средой.

Ядро этого поначалу целостного направления составляла группа талантливейших живописцев, в основном воспитанников ленинградской и московской художественных школ. В нее входили ныне широко известные мастера Н. Андронов, Э. Браговский, И. Заринь, Д. Жилинский, В. Иванов, Э. Илтнер, Г. Коржев, Ю. Кугач, Е. Моисеенко, А. Мильников, П. Никонов, П. Оссовский, В. Попков, А. Савицкас, М. Савицкий, Т. Салахов, А. и П. Смолины, С. и А. Ткачевы, Т. Яблонская и другие видные художники из разных регионов Советского Союза. По словам первого исследователя практики «суровых» А.М. Каменского, их объединяла тенденция «мужественно-волевого взгляда на жизнь, которую необходимо познать и показать в ее истинной сложности и драматической напряженности». Вместе с тем общие особенности оттеняли и существенные различия,

подчеркивали уникальность опыта каждого из них в едином потоке искусства тех лет. Диалектика общего и отдельного весьма актуальна для определения особого местоположения Коржева в современном ему художественном процессе. Он один из тех, кто восстановил в правах традицию философско-критического рассмотрения и истолкования исторической действительности, усложнил тональность пластического показа явлений, насытив ее пафосом размышления, эмоциональными реакциями, внятно оценивающими различные стороны окружающей реальности. Искусство мастера необычайно земное, глубоко укорененное в материале действительности. Его телесная плоть весома, зрима, несет в себе чувство высокой пластики, качество зрелой живописной культуры, в полной мере осознавшей свои специфические возможности. Монументальной выразительности формы он достигает, не прибегая к стилизации и графическому заострению силуэтных очертаний, предпочитая рисовать кистью. Тончайшими светотеневыми градациями он строит полновесный, скульптурно выраженный объем и реальное пространство, объединяя их общим, сквозным движением красочной массы, в каждой точке осязаемым образным нервом целого. Художник часто использует крупный план, своеобразную кадрировку изображения, фокусируя внимание зрителя на человеческих фигурах, наделенных мощным пластическим объемом, особой зрительной весомостью. Преувеличенным размером фигур и голов, тщательной проработкой формы, лишенной мелких деталей, состоящей из крупных, рельефно выраженных пластических элементов и масс, он сообщает достигнутому изобразительному эффекту особую отчетливость и конкретность. Зритель видит изображенную натуру как бы через увеличительное стекло, проникается важностью каждой части, входящей в состав образного содержания, накапливает богатую сумму представлений, необходимую для уяснения внутреннего смысла произведения.

Художник не сразу находит органичный для себя метод преобразования и сгущения жизненных наблюдений до плотности монументального образа. Целый период после окончания Московского художественного института проходит в поисках масштабных художественных идей и отвечающих им формальных возможностей. Первые жанровые картины мастера – «Уехали» (1952–1954), «Осень. Когда уходит чувство» (1952–1954) – окрашены лирическим настроением и выполнены в той добротной манере повествовательного реализма, которая на разные

лады варьировалась мастерами бытового жанра в первое послевоенное десятилетие. В обоих случаях для раскрытия содержания автор использует конфликтную завязку, правда, не выходящую за пределы сугубо личных, чисто семейных отношений изображенных героев и как бы замыкающую «рассказанную историю» на частном случае. Должны были созреть особые условия для решительного поворота советской живописи к серьезным общественным темам и вопросам. И такие предпосылки появились после вхождения общества в новую фазу демократических преобразований и снятия изживших себя запретов на воссоздание опыта народа во всей его полноте и трагической Истине. Годы всенародного противостояния фашизму углубили представления о качествах и свойствах народного характера, перенесли вопрос о возможностях человеческой личности в новую, злободневную плоскость, ставящую исход вечной борьбы добра со злом в зависимость от личного выбора ее участников и внутренней готовности человека следовать высшему нравственному закону.

Трагические разломы и сотрясения исторической почвы насытили облик представителя эпохи суровыми штрихами и красками, вызвали к жизни новый тип чувственно-пластической красоты, эстетическая ценность которой обусловлена высокой мотивацией человеческих поступков и помыслов, контекстом драматической ситуации, в которой находится герой. В созданной Коржевым галерее образов красота неотделима от нравственного потенциала личности, ее отношения к своим человеческим обязанностям, общественному долгу. Его манера

«Московский дворик». 1954
Частное собрание



доводить до ясной пластической выразительности коренные, постоянные свойства людей, их основополагающие связи с миром мало приспособлена для показа человеческой психики как динамичного потока переменяющихся чувств, друг друга сменяющих настроений. Душевное состояние героя берется им в аспекте всей прожитой жизни, фиксируется в четких, устойчивых линиях тела, стабильных жестах и позах, конденсируется до обобщенной эмоции в собранных цветовых гармониях. Оказавшись в положении, чреватом трагической развязкой, его персонажи проявляют психологическую устойчивость, обнаруживают постоянные черты и сущностные начала характера. В своих произведениях Коржев как бы замедляет бег времени, сворачивает действие до полной остановки, побуждает зрителя к неторопливому, внимательному рассмотрению каждого элемента изобразительной структуры и скрытому за ним содержательному значению. Его мастерство при всей новаторской новизне органически связано с классической традицией, с универсальным методом извлечения высшего знания из сердца настоящей действительности. По Коржеву непрерывно усложняющаяся жизнь общества требует для своего воплощения полноценной живописной формы, внятной природной образности, устанавливающей связь отдельных событий и фактов с генеральной линией исторического развития.

Живописная ткань его картин наделена свойствами одушевленной материи, выступает посредником между внешними и скрытыми сторонами художественной реальности.

«Влюбленные»
1957–1959. ГТГ



Сталкиваясь с неизвестными аспектами реальной истины, Коржев перепроверяет действительность формальных приемов, видоизменяет систему изображения до степени соответствия возникшему замыслу. Художник широко пользуется новыми средствами художественной выразительности, усиливает воздействие с помощью неожиданных проекций и ракурсов, резкого укрупнения и высокой конкретизации отдельных фигур, акцентированной кадрировки изображения, поднимающих значение фрагмента до уровня социального символа эпохи.

Одной из первых работ, обнаруживающих признаки сложившейся манеры Коржева, стала картина «Влюбленные» (1957–1959). Вечную тему любви художник трактует в драматической тональности, навевающей ассоциации с определенными вехами и моментами в истории советского общества, переводящей проблемы отдельного человеческого существования в контекст общей судьбы народа.

Нашим вниманием сразу завладевают крупномасштабные, приближенные к зрителю фигуры сидящих – немолодого мужчины и нежно прильнувшей к нему женщины. Охваченные общим силуэтом, они образуют слитную группу людей, связанных духовными узами взаимного чувства. Их мощные телесные объемы господствуют над окружающим морским пейзажем, безлюдным и неприютным, полным тревожных веяний. Скорее, природа олицетворяет здесь суровую житейскую стихию, противостоящую человеку, испытывающую его волю и стойкость, требующую для своего преодоления немалых усилий. Сведя к минимуму внешнее действие, автор главное ударение делает на облике и внутреннем состоянии героев, на характерных чертах, вызывающих ассоциации с жизнью, насыщенной заботами и трудностями, но одновременно полной любви и поэзии, искренней веры в достойный удел. Развитию содержания до всеобъемлющей полноты способствуют ассоциации, вложенные в эволюцию живописной формы, заключенные в напряженном колорите картины, построенном на сочетании красного, черного, белого, коричневого цветов, взятых компактными, ритмически организованными массами, выступающими усилителями и резонаторами человеческих переживаний. Овладев мощной, лапидарной формой, как бы объединившей в себе возможности станкового и монументального жанра, отыскав новые принципы большой картины, Коржев приступил к главному делу, художественному воплощению исторической драмы народа.

Программным достижением художника на этом пути стал знаменитый триптих «Коммунисты» (1957–1960), состоящий из центральной части «Поднимающий знамя» и боковых «Интернационал», «Гомер. Рабочая студия». Действующими лицами всех трех композиций являются конкретные и вместе с тем собирательные образы участников Революции и Гражданской войны, запечатленные в момент сильного напряжения духовных и физических сил. Рабочий, поднимающий красное знамя, выпавшее из рук убитого товарища, застигнут в момент духовного самоопределения и осознания нравственной ответственности за общее дело. В концепции образа новое, современное толкование получает любимая тема великого Ал. Иванова, изображавшего своих героев в процессе внутреннего перерождения и обретения более высокого морального состояния. Гениальный автор «Явления...» догадывался о роли народных масс в человеческой истории. В созданной им серии «библейских эскизов» есть сцены, отображающие историческую самодеятельность людей – возможно, еще несколько стихийную, лишенную ясных освободительных целей, но пронизанную духом общего естественного порыва.

Коржев в своем «Поднимающем знамя» воплотил собирательный тип пролетария, вступившего на путь исторического творчества, сформировавшегося как яркий, самобытный характер в схватке за человеческое достоинство всех униженных и оскорбленных. Деяние, изменяющее условия существования, избавляющее человека от рабства и страданий, утверждающее вечные устои подлинной культуры, по мысли автора триптиха выступает главным условием духовного возвышения личности, свидетельством ее абсолютной нравственности и художественной ценности. Моральный вес совершенного на благо народа оправдывает эпический масштаб героя в двух других композициях, составляющих триптих. В его левой части царит атмосфера смертельного боя, которая передана не столько средствами батального жанра, сколько через внутреннее состояние героев. Крупным планом дан лишь фрагмент сражения, мало похожий на боевой эпизод с развернутой диспозицией враждующих сторон и непосредственным использованием военного снаряжения.

Сценической площадкой здесь служит плоскость скудной, песчаной земли, от нижнего до верхнего края картины заполняющей изобразительное поле. Слегка разбеленным колоритом она выразительно контрастирует



«Осень. Когда уходит чувство»
1952–1954

с материально насыщенными, телесными формами людей и скупыми деталями фронтальной обстановки. Выхваченное из широкой панорамы сражения, резко кадрированное вертикальное пространство заполнено двумя монументальными фигурами бойцов коммунистической бригады, последних из оставшихся в живых. Они изображены в полный рост, стоящими спиной к спине, являя перед лицом вероятной гибели пример несокрушимой моральной силы и убежденности в правоте революционного дела. В руках одного – боевое красное знамя, другим – военный трубач – под неприятельским огнем исполняет на оркестровой трубе марш пролетариев Интернационал.

По словам мастера, сюжет картины ему подсказал описанный в литературе реальный случай из истории обороны Брестской крепости, ставшей своего рода прелюдией к разгрому фашистских интервентов, свидетельством нравственной победы советских воинов, одержанной в тяжелейших условиях полного материального превосходства врага. В самую трагическую для защитников брестской твердыни минуту из крепостного подземелья донеслась мелодия Интернационала. Ее характерные звуки напомнили о тех светлых идеях, за которые сражались солдаты бессмертного гарнизона, без принуждения, по зову сердца и разума ставшие истинными творцами собственной героической судьбы и великой истории своего народа.

В картине Коржева боец, исполняющий Интернационал, соотношен с реальным пространством зрителя, как бы через расстояния и эпохи обращается к новым поколениям, заново сдающим экзамен на гражданскую зрелость и верность лучшим человеческим стремлениям.

В левой части триптиха, носящей имя легендарного поэта Древней Эллады Гомера,



*«Гомер». «Коммунисты»
Триптих. 1958–1960. ГРМ*



*«Поднимающий знамя». «Коммунисты»
Триптих. 1958–1960. ГРМ*



*«Интернационал». «Коммунисты»
Триптих. 1958. ГРМ*

идейный замысел получает завершающий смысловой аккорд.

Скупыми точными средствами воссоздана обстановка рабочей студии, куда после Гражданской войны хлынула завершившая ратный труд бывшая молодежь. Жажда красоты и поэзии привела вчерашних суровых бойцов в художественные студии, драматические кружки, музыкальные и литературные общества, вызвала широкую потребность в эстетическом просвещении и воспитании.

Как всегда, в работах мастера господствующее положение на изобразительном экране занимает человеческая фигура. Зритель видит недавнего фронтовика в потертой кожаной куртке, увлеченно работающего над бюстом Гомера. На его лице и во всем

«Монах и рыцарь»
1998–1999
Частное собрание



характерном облике испытанного боевого командира нестираемый след оставили события огненной поры, требовавшей простых и ясных решений, волевых и решительных действий. В соотношении с пустой стеной его монументальные формы обретают особую значительность и зрительную активность, врезаются в память своей весомой плотью, подчиненной не грубой вещественной силе, а свободному творческому порыву, страстному желанию на деле овладеть законами классического мастерства.

Выработанный художником драматический тип организации форм ощутимо повышает «удельный вес» элементов, олицетворяющих тему, наделяет отдельные части композиции необычно важным значением. Именно такое относительно доминирующее положение в системе целого занимает бюст слепого Гомера, водруженный на обыкновенный венский стул, выделенный ярким светом и крупным размером, помещенный выше человеческой фигуры. Культурный символ античного мира, он сообщает отношениям скульптора и модели диалогическую окраску, обнаруживает в содержании триптиха отзвуки общественной одиссеи, начатой в древности маленьким народом на южной оконечности Балканского полуострова.

Существенную роль в формировании образной структуры триптиха играют тщательно отобранные, пластически прочувствованные детали, входящие в предметный антураж той или иной сцены. Они удачно ассимилируют человеческим состоянием и действиям, вносят весомый вклад в образное раскрытие темы, обостряют изобразительную интригу и стоящий за ней тематический смысл.

В центральной части триптиха моральная сила характера главного героя соотносена с каменной брусчаткой и сталью трамвайных рельс, с материалами, символизирующими твердость, прочность, способность выдерживать большие нагрузки. Надолго запоминается наделенная собственным зловец-угрюмым настроением чугунная крышка люка, вделанного в неровную поверхность мостовой. Ее тяжелая, литая форма выразительно контрастирует с головой и рукой убитого рабочего, усиливает символическое значение алого знамени, лежащего рядом с погибшим знаменосцем. В «Гомере» знаковой подробностью является буденовка, сохраняющая романтический ореол, навевающая ассоциацию с головным убором русских былинных витязей. В «Интернационале» деталью, претворенной в живописную метафору, позволяющей «видеть» звук, является медный духовой инструмент, труба.

Своеобразная, глубоко осмысленная «натюрмортность», опора на естественный символизм реальных вещей и предметов вообще свойственны изобразительному языку Коржева. Художественная типология и специфика его произведений редко укладываются в русло сугубо станковой или монументальной живописи. Лапидарный, архитектурный стиль Коржева не знает барьеров, разделяющих виды живописной работы по формальным признакам. Он не колеблется отступить от требований специфики там, где существо дела, внутренний масштаб замысла диктуют использование выразительных средств и возможностей смежных искусств. Примечательно, что позднее, обратившись к иллюстрированию классической литературы, он прибегнет к способу изображения, рассчитанному на известное обособление образа от литературного текста и придание композиции статуса самостоятельного творения, наделенного собственной действительностью и независимой логикой саморазвития. В обрисовке героев поучительной книги Сервантеса «Дон Кихот Ламанчский» мастер использует наработанный принцип монументальной композиции, с выносом крупномасштабных фигур на передний план и претворением человеческого лица в броский зрительный феномен, исполненный глубочайшего внутреннего смысла. Доминирующая в картине «Монах и рыцарь» (1998–1999) предметно-фигурная основа изображения сообщает человеческим образам подчеркнутую конкретность и материальность. При этом рельефно выраженная структура телесных объемов, мощная «архитектура» увеличенных в размере голов работают в тесном взаимодействии с обобщающими свойствами живописной пластики, внутренне генерализованы светотеневой лепкой формы, одухотворяющим движением кисти. Цветом и освещением великолепно передана фактура монашеского одеяния и рыцарских доспехов, сформулировано выражение глаз обоих героев, окончательно обнажающее их противоположную сущность. В облике служителя церкви материя, плоть явно торжествует над духом и готовностью воздерживаться от мирских соблазнов. В наружности рыцаря зритель, напротив, сразу распознает натуру возвышенную, для которой главным является благо людей. Ради него он готов на поступки, безрассудные с точки зрения слишком благоразумных обывателей нового времени. Но так ли очевидны его безотчетная импульсивность и безоглядная жертвенность? Обозревая и сравнивая различные варианты образа Дон Кихота из коржевской серии «Читая Сервантеса» (1998–1999), мы заметим, что художник



особенно не акцентирует склонность героя к безотчетным шагам и действиям, не приписывает его характеру какую-то исключительную нервность и эмоционально-чувственную восприимчивость. Напротив, мы видим самоотречение и страстную увлеченность человека, живущего полноценной жизнью, не ведающего разлада между сильным чувством и ясным пронизательным разумом. Весьма любопытная деталь. В сценах с участием Рыцаря печального образа последний не смотрит на своего визави. Почти во всех случаях его взгляд направлен куда-то вдаль и словно прозревает таинственный смысл вещей, недоступный обычному взору. Он видит то, что находится за узким горизонтом текущих дней и частных, практических интересов, составляет высший, духовный смысл бытия.

«Серп и молот»
1980
Красноярский
художественный
музей
им. В.И. Сурикова

Интеллектуальное начало пронизывает все искусство Коржева. Фигура или предмет не просто воспроизводятся кистью на холсте, а возводятся им как глубоко продуманное монументальное сооружение, родственное законам архитектуры и стенной росписи. Это качество, близкое ренессансному реализму и методу таких художников, как Ал. Иванов, прослеживается не только в больших исторических композициях мастера, но и в более камерных натюрмортах художника. Присущий им классический дух нередко конкретизирован присутствием в предметном содержании античных масок и рельефов, подразумевает особую чистоту и определенность «голоса», которым наделены предметы, «озвучивая» авторскую



«Ополчение». 1995. Частное собрание

идею. Убедительны в своей естественной жизненности «натюрмортные ситуации» в сельских натюрмортах Коржева «В чулане» (1982), «Плетеная бутылка» (1990). В каждом из них целостный ансамбль вещей характеризует быт людей, живущих простой, скромной жизнью, вдали от соблазнов цивилизации. Предметный состав натюрморта «Фаянсовая посуда» (1992) ассоциируется с условиями городской жизни. Живописный строй здесь иной, передает атмосферу московской мастерской художника. Цвет в большей мере растворен в пластической массе предметных форм и скорее отражает, чем поглощает комнатный свет, акцентирует наглядную ценность предметов. Напряженное согласие фаянсовой супницы и бокала зиждется на сочетании разновеликих форм, выразительность которых в каждом случае подчеркнута специально подобранным фоном. Если внушительных размеров белая чаша словно «выплывает» из таинственной темноты, являя звучный контраст белого

«Дон Кихот
и Санчо»
1980–1985
Частное собрание



и черного, реального и ирреального, то фаянсовый бокал дан на фоне светлого занавеса более холодного тона, его стройное «тело» покоится на устойчивом основании, своей тектоникой определяет ритм матерчатых складок драпировки, подыгрывая «стремлению» обиходных предметов иметь вид более солидный и монументальный, чем сама натура.

Нередко в своих натюрмортах художник затевает диалог с образами классического искусства, избирает предметом изображения гипсовые копии с античных масок и бюстов. К 90-м годам относится серия натюрмортов, где в разных комбинациях фигурируют гипсовые слепки с антиков. К данному типу работ относятся натюрморты «Античный» (1986), «Голова Венеры» (1990). Неожиданно эти хрупкие дубликаты античной мраморной пластики оживают под кистью живописца, на их гипсовых лицах появляется подобие мысли, одушевленной мимики. Но насколько их живое бытие совместимо с образом жизни сегодняшних людей, с нынешним восприятием истории и культуры? На этот вопрос, ясно звучащий в подтексте произведений, художник отвечает утвердительно, самой живописно-пластической драмой изображения. Та конфигурация разнонаправленных сил, смесь противоположных начал и качеств, что лежит в основе долговечной выразительности классических памятников, дает ясно чувствовать суровость и трагизм существования, противоречивую диалектику жизненного развития. В материально-духовном строении произведения, открывающего существенную правду о человеке, заложена определенная пропорция гармонии и диссонанса; его форма является средоточием различий, объективно присущих реальной природе, внутренне свойственных человеческой личности, ее частному и общественному бытованию. Коржев принадлежит к типу художников с обостренной социальной отзывчивостью, постоянно нацеленных на образное претворение противоречивого образа мира, общественных коллизий, ставящих героя в ситуацию ответственного выбора или осознания собственных поступков. Конфликт оппозиций, происходящий на всех уровнях природного и человеческого бытия, он изображает с эстетической дистанции, инстинктивно чувствуя справедливую норму в соотношениях злого и доброго, материального и духовного, низкого и высокого. Антагонизмы современной реальности заставляют его искать адекватные принципы слияния неподобного, разногласного, заново добиваться полноты и целостности воплощения жизни в ее подлинных очертаниях. В натюрмортах Коржева



на античную тему ощущается свой лад в трактовке и организации изначально прекрасных объектов, по которым в прежние времена исправляли недостатки грубой природы. В разумной мере художник осуществляет процесс обратной корректировки классических форм с помощью соразмерностей, верных современной действительности, используя принцип напряженного равновесия, тревожной гармонии.

Отдельную группу натюрмортов в творчестве мастера составляют работы с многозначным социальным подтекстом. В натюрморте «Забывший шут» (1987) изображенные предметы олицетворяют трагикомический финал шутовской «жизни» гуттаперчевой куклы, некогда бодро звеневшей бубенцами, но в конце концов ставшей ненужной вещью, доживающей свой век в старом тазу. Так и паяцы на подмостках жизненного театра теряют свой бутафорский вес и важность по мере взросления основной массы рядовых участников общественной пьесы.

В образно-пластическом решении натюрморта «Серп и молот» (1980) сказывается

природа большого стиля, сохраняющего свои родовые признаки независимо от жанровой специфики работы. Его емкое содержание приближается к исторической картине. Составляющие его предметную основу орудия ручного труда имеют несколько смысловых значений: выступают символом единства людей труда, ассоциируются с гербом Советской державы, являются выразительной комбинацией рабочих инструментов, хранящих следы долгой трудовой биографии. Казалось бы, задуманное в советские годы содержание должно излучать оптимизм, уверенность в завтрашнем дне могучей страны и ее граждан. Вместо этого настроение предметов исполнено напряженного драматизма и скорбной значительности. Какие мотивы побудили автора разместить «дорогие реликвии» на каменной плите да еще в траурном обрамлении из темно-красной ленты? Способ творческого претворения природы погружает зрителя в состояние тревожного раздумья, рождает ощущение неблагополучия, нарастающего в социальной сфере бытия, угрожающего трудовым, моральным устоям советского общества. Коржев ясно сознавал пагубность взятого

«Фаянсовая
посуда». 1992
Частное собрание

в застойные годы курса на искусственное сохранение бюрократической системы, с самого начала имевшей мало общего с подлинным социализмом, гасившей инициативу масс, рождавшей у большинства нравственную апатию и отторжение. Ответы на беспокоящие его вопросы он ищет не только в текущей социальной действительности, но и в недавнем прошлом. Неожиданными по концепции работами пополняется перечень его картин на историко-революционную тему.

Отображая романтику Революции и Гражданской войны, советские художники редко затрагивали теневые стороны низовых массовых порывов и выступлений, в изображении участников классовых битв отдавали предпочтение безупречным героям, светлым личностям. Коржев смотрит на события той огневой поры более трезвым взором, различает среди действующих лиц исторической драмы людей разного общественного уровня. Тому подтверждением служит картина «Ополчение» (1991). Большая горизонтальная плоскость холста заполнена фигурами новобранцев Красной армии, выходцев из разных социальных групп, преследующих различные интересы и цели. На облике некоторых из них лежит печать старых привычек, отсталых представлений, возвращенных обывательской, анархистской

«Забывший шут»
1987
Частное собрание



стихией. Со временем они приспособятся к новым общественным установлениям, обратят революционные завоевания в свой личный доход. Другим предстоящая борьба поможет возвыситься над узким мещанским горизонтом, найти смысл жизни в бескорыстном общественном служении. Картина заставляет задуматься о важной роли человеческого фактора в процессе революционных преобразований, о соотношении разных сил и начал в поступательных и обратных движениях родной истории.

Механизм, вовлекающий зрителя в активное, самостоятельное осмысление поднятых художником проблем и вопросов, тесно связан с системой тонко выисканных, литературно проработанных подтекстов, с той идейной параболой, которая создана движением кисти, пластически сформулированными вариациями темы.

В атмосфере назревшего кризиса советского общества возникла картина «Беседа» (1985). В ней автор подвел итог своим размышлениям над причинами морально-психологических проблем, с которыми столкнулась коллективная цивилизация на закате существования. Одна из них крылась в недооценке идеологами и творцами нового мира исконных ценностей и верований народа, глубинных, непеременимых свойств его национальной психологии.

Воспроизведенная на полотне сцена – плод авторского вымысла, не беспочвенного, основанного на реальных фактах. После переезда советского правительства из Петрограда в Москву его председателю В.И. Ленину приходилось часто курсировать между Кремлем и правительственными учреждениями, расположенными на Старой площади. Этот недолгий путь вождь мирового пролетариата совершал пешком, без охраны, минуя по пути ряд действующих храмов, возле которых всегда толпился народ. Любивший побеседовать с человеком из глубинки, Ленин вполне мог завязать разговор с каким-нибудь пришлым богомольцем, расспросить о настроениях на местах. Во всяком случае, представленный эпизод беседы Ленина с нищим слепым странником возле храма воспринимается как факт, имевший место в реальной действительности. Более необычно его художественное истолкование, рождающее многозначное содержание, выходящее за рамки специфических возможностей бытового жанра.

Двухфигурная композиция построена на контрастном сопоставлении характеров и состояний героев. Значение их молчаливого

диалога подчеркнута крупными, как бы несколько гиперболизированными пропорциями фигур, отчетливо выраженным и также укрупненным рельефом лицевых мышц, материальной лепкой сильных голов. В облике Ленина сосредоточена энергия и воля руководителя, привыкшего действовать смело, быстро, решительно. Он как бы целиком принадлежит данному моменту, озабочен решением конкретных проблем и задач, стоящих перед молодым рабоче-крестьянским государством. Фронтальная поза его собеседника, напротив, дышит постоянством и словно выключена из потока текущих дел и событий. Несмотря на физическую слепоту, этот полный достоинства человек-богатырь не нуждается в сочувствии и мелочной опеке, сам является носителем глубинной Правды своего многострадального народа. Древний церковный портал, служащий фоном, зрительной опорой для его могучего тела, ассоциируется не только с религией, но и как бы со всей православной культурой, во все времена твердо противостоявшей розни, несправедливости, господству сильных над слабыми.

В духовном облике странника художник неумышленно, возможно, того не желая, отразил черты своей внутренней биографии. Высокая степень перевоплощения в образ свидетельствует об особом значении для состоявшегося заочного диалога с личностью, круто изменившей ход истории, предложившей модель человеческого общежития, основанную на естественном сплочении и свободном развитии народов.

Между участниками беседы нет стены непонимания, непримиримого разлада, конфликта мировоззрений. Тем не менее «обмен мнениями» заставил обоих глубоко задуматься, словно оглянуться назад, осознать заново сущность масштабного социального проекта, его преимущества и роковые просчеты. История с присущей ей прямотой вскрыла причины этих изъянов, опровергла несостоятельные, утопичные стороны новой общественной философии. Но она оставила в силе, подтвердила непреходящее значение тех удивительных примеров живого человеческого сплочения, что возникли на основе всенародного освободительного порыва. Всматриваясь в прошедшее, Коржев ясно видит и наглядно показывает эти мгновения торжества исторической и нравственной истины, отвечающей чаяниям миллионов, близкой и понятной разным народам.

В картине «К своим» (1988–1990) простой сюжет, вплотную сближенный с фронтовой



«Античный»
1990
Частное собрание

повседневностью Гражданской войны, выявляет содержание большого внутреннего масштаба. В нем дальнейшее развитие получает идея, заложенная в образном строе правой части триптиха «Коммунисты» с названием «Интернационал». В обоих случаях действие происходит на земле Туркестана в годы борьбы с басмачеством. Возможно, перед нами участники того жестокого боя, один из которых, русский, поддерживает раненого узбека. Изображенные со спины, они уходят от нас в глубь вечных песков к Своим. Образное состояние героев указывает на живой источник подлинного единства народов огромной страны. Он, по мысли автора, заключен в совместных шагах и действиях людей, воодушевленных высоким идеалом, верящих в реальную справедливость, отдающих все силы для ее практического водворения в центр земного, повседневного существования. При всех неизбежных издержках Революция совершила



«К своим». 1988–1990. Собственность Министерства культуры РФ

переворот в сознании наций, разбудила их дремлющие силы, избавила от вековой пассивности и общественного безволия, положила начало всем необходимой, нравственно оправданной человеческой общности. Сегодня многим кажется, что подобный принцип объединения снизу отошел в прошлое, не выдержал испытания временем и напора эгоистических устремлений. Возможно, они и правы. Однако нынешняя историческая ситуация лишней раз свидетельствует о том, что старым вещам и прежним понятиям свойственно возвращаться, получать новое неожиданное развитие.

Рассмотренный выше массив произведений посвящен трагическим коллизиям революционной эпохи. Произведения Корзева, раскрывающие смысл и значение второго акта великой народной драмы, разыгранной в годы фашистской интервенции, сгруппированы во второй части настоящей статьи, намеченной к публикации в следующем номере журнала «Художник». Разобранные произведения дают представление о главных особенностях творческого метода художника, позволяют очертить круг его жизненных привязанностей и художественных интересов. В живописи мастера соединились преимущества двух принципов: один связан с индивидуализацией образа, закреплением его уникальных, единственных в своем роде черт и особенностей, другой – с широкой типизацией и монументализацией портретного облика героя, как бы уполномоченного эпохой на героическое деяние, сознательное и ответственное участие в созидаании подлинной истории человечества.



«Беседа». 1975–1985. ГРМ



«Достоевский на каторге»
1986–1990
Собственность
Министерства
культуры РФ



Г.М. Коржев. «Заложники войны». 2005. Собственность автора



М.А. НЕКРАСОВА
заслуженный
деятель искусств
РФ, член-корреспондент РАХ,
доктор
искусствоведения,
профессор,
заведующая
отделом НИИ РАХ

Перед лицом добра и зла – искусство и реальности жизни

Вопрос к общественной и государственной совести

Искусство ныне утрачивает человека как объект познания — творения и творца Духа — Человека и Творчество в главных предназначениях. Вопрос «Что есть истина?» обернулся вопрошанием, исполненным тоски по оставленному, — «Что есть Человек?». Не исчезнет ли *человеческое в человеке* если общественная, государственная, мировая совесть не защитит и не отстоит человеческую уникальность, как и самую Землю?

Этот вопрос — равноценный самой жизни — озаменовал третье тысячелетие,

поставив XXI век перед необходимостью выбора пути: дальнейшей механизации человечества, культуры — бедственные последствия мы уже переживаем сегодня, расчеловечивания культуры и самого человека ниспровержением социально-культурных норм и духовных императивов или же — формирования в блужданиях современности ценностных ориентиров, борьбы за духовное, жизненное и культурное пространство — за ЧЕЛОВЕКА? Погружение во тьму разрушений, хаоса или же — спасение мира излучающейся красотой?

Возможность последнего как творческого обретения культурами своих корней и духовных основ с очевидностью представало на выставке «РОССИЯ — ИТАЛИЯ». С ясной силой открылся путь к творческому противостоянию современному процессу энтропии, культу уродства и насилия — противостояния, ставшего жизненной необходимостью в условиях надвигающейся глобализации.

Свобода, обернувшаяся вседозволенностью, освободившая от совести, долга, чести, общественных норм и даже закона,

тем не менее не снимает ответственности за фактор человечности нашей жизни ни с общества, ни с государства, ни с мира в целом и творческой личности тем более. Преступно уничтожается культурная память, природа, земля, духовно-нравственные начала жизни — духовное пространство заметно сужается и уплощается.

Нарастающая преступность, власть капитала меньшинства навязывают большинству людей свои уродливые представления, перевернутые ценности и цели жизни, ставят на службу им порабощенные рынком искусство и культуру, через них пытаются внедрить убогое, невежественное понятие смысла жизни, способы жить и даже «любить». Личность потеряла ценность — как факт, вопреки словесам о гуманизме и демократии. Эстетика окончательно разошлась с этикой! Незащищенный человек брошен на произвольное выживание. Искусство затоплено потоками пошлости, садистической жестокостью, плодящимися всеядным рынком и средствами информации.

Как итог и плод всего этого явилась трагедия гибели детей в Беслане — расстрелянных, расстрелянных нелюдь в мужском облике на глазах всего мира. И это произошло в нашей стране не только как следствие национальной политики, но и как очевидный плод политики культурной, социальной.

Просвещение и образование, культура, искусство, всегда имевшие приоритеты во внутренней политике нашей страны, теперь подчинены диктату денег, культивирующему политику поповского сознания, убивающему детство — творчество. Ужасы, убийства, порок пропагандируются с экранов общественных и телеэкранов семейных. Высочайшая культура отечественных мультфильмов оттеснена уродством «мультяшек» иностранных. Их многочастотность звука и мелькающего изображения, неэстетичного и бездуховного, разрушает *природу детского восприятия* — основу творчества, ломает ценностные нравственные ориентиры. Не оставляя места для фантазии и осмысления, такое изображение вдавливается, вонзается в детский мозг. Всей разрушительной, негативной информацией оно подавляет образ мира, заложенный генетической памятью... Конечно, для этого нужны не только хорошо разработанные технологии, но и далеко идущие цели. Результаты всего подобного — сокрушительны: повсеместно закрыты сельские школы, восемь миллионов беспризорных детей, тысячи детей-наркоманов. *Бесланская трагедия явилась кровавым знаком — войны*

против детей! Но не создает ли почву для всякого рода наркомании и сама школа, поддерживающая ради бизнеса индустрию «детских приманок — удовольствий», допускающая сомнительную литературу и изобразительный материал, разрушающие детскую психику?!

Без детства — нет будущего, кончается культура! Подтверждением тому явилась биеннале современного искусства, проведенная в Москве. Когда народ, страна еще не отошли от постигнутого горя, рекламы звали к семейным посещениям выставки — ей были предоставлены все ведущие залы столицы. Но что там могли увидеть дети, в чем могли утвердиться, укрепиться родители, посетившие в воскресный день рекламируемую биеннале? Опять все то же: убийство, кровь, порнография, культ уродства и ужасов, надругательство над идеалами. Почему проведение биеннале такой направленности было допущено в стране, которая еще не отошла от горя, а многие из ее людей — от траура? Не лучше было бы истраченные на биеннале миллионы вложить в культурную акцию, в помощь спасению и защите детей? Увы, этого не случилось!

Государственный орган культуры остался безучастным. Безучастие свое он продемонстрировал и к последующим

событиям года: выставкам «60 лет Победы над фашизмом» Союза художников России и «Они сражались за Родину» Российской академии художеств.

Между тем обе выставки по духу своему и в обстановке развала культуры, духовного обнищания, о чем пойдет речь в дальнейшем, были значительными событиями, на которых следует остановиться.

Международная выставка «Победа», посвященная 60-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг., проходила в Центральном доме художника на Крымской набережной. Она впечатляла своим масштабом — 3000 участников, художников из России и стран СНГ, бывших советских республик, прошедших через фронтовые действия и предательств послевоенных поколений. Выставка явилась объединяющим событием. Покрыла общая воодушевленность, звучавшее то тут, то там «Христос воскрес!» и ответное «Воистину воскрес!» — дни были пасхальные. Не было обычных официальных речей, и после приветственного слова председателя Союза художников России В.М. Сидорова, зачитанного приветствия президента страны В.В. Путина (текст, открывавший каталог выставки) не последовало поздравительных слов ни от Министерства культуры, ни от города



А.В. Васнецов. «Здесь воин похоронен неизвестный... Идущий мимо, голову склони». 1995

Москвы, ни тем более от правительства. А событие, казалось бы, общенародное!

Густой людской поток — художники-ветераны войны и гости — растекался по залам на трех этажах недоуменно, торжественно-молчаливо, с чувством благоговейной памяти о воинском подвиге дедов и отцов, отстоявших Россию от угрозы рабства, давших свободу Европе, государственную целостность родной земле.

Сквозь время сильнее и очевиднее проступает бесценность этого подвига, принесшего свободу народам ценою многомиллионных жертв. Свободу, которую беспутно, цинично разменивают сыны и внуки на погребушки «удовольствий», поработавших волю.

Контрастность подвига во имя высших целей и низменности стремлений, демонстрируемых в настоящем, сильнее подчеркнула то, что война продолжается — война за духовное жизненное пространство, за ЧЕЛОВЕКА.

Из этих реалий действительности есть необходимость взглянуть на нынешнее искусство. Ведь как бы ни утверждало оно свою автономность и независимость, тем не менее в силу природы творчества оно прямо, или косвенно, или подспудно, но связано с жизнью. *Заложники всякой войны — дети и старики.* С реалистической силой высказано это монументальностью образа полотна Г.М. Коржева «Заложники войны». Огромное, похожее на фреску, оно с пронзительной болью вызывает от лица детей, матерей, стариков, инвалидов войны к справедливости, вопрошает правды. Масштабом выделенные фигуры матери с детьми, инвалида, старика, священника, заслоняющего собой подростка, создают ощущение, что из-за высокого горизонта выходит множество людей. Растянутая полукругом, сцена способствует впечатлению, что они надвигаются на зрителя, заполняя собой все картинное пространство. За фигурами по всей линии горизонта зловец выглядывают военные каски, пулеметы и игрушечно — маленькая фигурка командира. Такое знаковое условное обозначение войны, изображение, лишенное временной конкретности, приобретает расширительный смысл, остроту и силу символического содержания. Оно заставляет видеть и слышать: *война продолжается!* Поднялись ее жертвы, исполненные стойкости и твердости перед опасностью для страны, для человека. Образ апеллирует к тем, кто вершит сегодня судьбы Родины. Взывает к будущему и настоящему.

Картина Г.М. Коржева, исполненная



В.М. Сидоров
«Дома»
2005
Собственность
автора



В.М. Сидоров
«Родительский камень»
2000
Собственность
автора

социальной силы замысла, публицистичности и трагичности содержания, несомненно, войдет в историю, станет ее ярким свидетельством. Реалистическое искусство утвердило себя в современности и актуальности образа — ответом на реалии жизни, волнующие человека-гражданина.

Нет в стране **закона, защищающего человека, детство, духовные ценности народа.**

Государственные структуры власти просто уходят от конструктивного решения больших вопросов: социальных, духовно-нравственных; общества, молодежи; искусства и образования, культуры и экономики, экологии земли и человека.

Нет программ, направленных в будущее России! Нет общественных движений, отстаивающих духовные ценности культуры, спасающих ее от потребительства.

Индустрия развлечений развращает нравственную природу человека, усыпляет гражданское чувство в нем, *ломает человека-созидателя, умерщвляя Творчество...*

Образом Матери, олицетворяющим Мать-Землю, в скульптуре «Скорбь» Е.Ф. Белашовой и висящими рядом гравюрами В.А. Фаворского с изображениями великих полководцев, созданными в годы войны, наилучшим образом открывалась главная тема выставки «Победа».



В.М. Сидоров
«Святая Гора»
2002
Собственность
автора

В грозные дни войны художники своим творчеством восславили человечность, высокую жертвенность — это было знаменем отстаиваемой народом победы, утверждением духовной ценности искусства и самой жизни.

На полотне А.В. Васнецова начертаны слова поэта: *«Неизвестный, освободивший Родины святыню, бессмертной славы мужество достойно. Идущий мимо, голову склони».* В присущей художнику черно-белой цветовой гамме выразительно-остро отображена суровость дней далеких и словно вырванное из них мгновение войны, возведенное в значимость общего, непреходящего. На ходу движущегося войска совершается погребение неизвестного солдата... Состояние движения, напряженность ритма, мгновенность происходящего передаются продвинутой сцены к нижнему краю картины, строгостью темного колорита. Изображенное мгновение говорит о множестве подобных, вызывает к потопкам: *«Идущий мимо, голову склони».* Не хватает нам этого сегодня!

Разрыв настоящего и прошлого, разрыв поколений оборачивается порой катастрофой для человека, культуры, искусства, образования, и об этом надо говорить, а не замалчивать, не выжидать, куда кривая выведет, когда страна теряет своих детей.

Другая картина, «Лихолетье» А.П. и С.П. Ткачевых, на той же выставке художников-академиков, участников войны, рассказывает о воинстве тыла в военные дни. По склону огромного российского поля тянут плуг вместо лошадей запряженные в него женщины и подросток. Деревня с оставшимися в ней женщинами и детьми мужественно преодолевала невзгоды

военных дней, их героизм и любовь к родной земле запечатлели художники.

Картины В.М. Сидорова «Родительский камень», «Дома», «Святая гора» воспринимаются как триптих, образ памяти героической и многострадальной русской деревни. Он эпически разворачивает ее судьбы — целостный пласт жизни России. Воспоминанием о тучных полях, о вспаханной нелегким трудом крестьянина земле остался родительский камень, вросший в землю на пересечении дорог, растянувшихся по ней голгофским крестом, — символ крестьянского подвижничества, заветов предков. Эпическим звучанием исполнена картина «Святая гора». В объятиях вечности, под небесной лазурью, на холме, в окружении березо-

вой рощи покоятся могилы предков, словно ввысь вознесенные. Пронзительное чувство боли и любви к утраченному миру, выраженное в двух картинах, довершается центральной, самой большой — «Дома». На ней изображен отец семейства, вернувшийся с войны в родную деревню. Растерянно-недоумевающе, со страдальческой печатью на лице смотрит он на зрителя, сидя возле печи на лавке. Рядом сын, изображенный спиной к зрителю, играет на ней военными орденами и медалями отца. В выразительном подтексте изображения проступает диалог поколений. Сжатость пространства, продвинутость сцены к зрителю, уплощенность фигур и лаконизм цвета передают *состояние безысходности. И в нем говорит наша современность, обрекая на это воинов-отцов — как и трудовая деревня, отброшенных на обочину жизни.*

Глазами ушедшего прошлого смотрят окна старой опустевшей деревенской школы в другой сидоровской картине «Старая школа». И это — тоже боль нашей жизни!

Национальная трагедия гибели русской деревни уже звучала раньше в сцене погребения, изображенной на картине В. Иванова «Похороны в Исадах», похожей на фреску. Созвучные иконописным ликам, ее персонажи предстают как носители вечно ценного, духовно сродными тому, что из веков сохраняла память жителей села Исады. Выстрадавшие народом исторические бедствия, начиная еще с татарского нашествия.



В.И. Иванов. «Похороны в Исадах». Фрагмент. 1962—1983. Картинная галерея «Виктор Иванов и земля Рязанская». Рязань

В образе монументального полотна получила планетарное звучание тема Тьмы и Света — Смерти и Жизни. Замкнутая в сферу сцена погребения, словно с высоты, разворачивается на зрителя, ритмически подчиняясь кругу, выражает человеческую стойкость в единстве перед силами тьмы и разрушения. Белый цвет приобретает символический смысл — Воскресения! Образ погребения получил выражение всеобщности, масштаб мировых судеб Земли. И это современное слово искусства выражено языком реалистического образа, что особенно примечательно и еще раз убеждает в том, что устаревают не реализм искусства, а что и как выговаривается им.

В связи с этим нельзя не заметить и другого: на проблемы социальные, общенациональные, духовно-нравственные и психологические в жизни народа, страны откликаются, отзываются, как правило, художники старшего и среднего поколений, переживших войну и время после нее. Картина «Беженцы» В.Н. Телина, единственного художника, откликнувшегося на бедствие времени: его картина изображает людей, гонимых бедами, вынужденных покинуть родные селения и искать новое пристанище в чужих краях.



П.Ф. Никонов. «Несущий крест». 2000

Поколение молодых эти проблемы мало волнуют. Заметно снижается и профессиональное мастерство, которым делятся на выставках «Россия» и Академии произведения художников, сформировавшихся в 1960—1970-е годы. Каждый из них имеет свой источник творчества, выражает свое понимание отношений человека с миром. Философские раздумья над вопросами жизни выразил художник Д.Д. Жилинский в картинах «Тайная вечеря», «Вечная память художнику». Он создал образ христианского понимания Жизни и Смерти. Пластически — пространственно выстроенной композицией с точкой зрения сверху и локальным цветом — передается состояние, пограничное земному и небесному; возникает ощущение легкости улетающей души. С высоты, обозначенной белым ангелом, видятся родные и близкие, стоящие со свечами вокруг усопшей. Два времени, два пространства.

Свето-воздушная среда пейзажей художника Е.И. Зверькова утверждает непреходящность вечных ценностей природы и человеческой духовности — «Осенние грозы», «Час полуденный». Социальной заостренностью образа с трагедийной нотой проникнуты работы Т.Г. Назаренко.

Ироничность, за которой стоит свое видение действительности, отличает картины Н.И. Нестеровой.

Иносказательно-символические живописные высказывания П.Ф. Никонова. Для него реальность всего лишь повод для выражения созерцательных, порой умозрительных обобщений. Крепкая живописная конструкция в картине «Несущий крест» уравнивает тяжесть креста, распростертого из края в край, соответственно диагоналям полотна. Потоки света исходят из устремленной силы человека, подвижничеству несущего свой крест, идущего полем земного бытия. Светом уничтожается — словно истаявает тяжесть материальной вещественности мира. Образ приобретает вселенский смысл.

Вечные ценности, теперь, однако, почти не трогают душу молодых. И тематическая картина, тем более философского содержания, можно сказать, исчезла. Если встретишь, то только как дипломную работу — например, огромное внушительное полотно «Молебен на Бородинском поле» Е.Н. Зайцева. События же реальности, их драматичность оказались вне переживаний молодых. Кто откликается на нынешнюю трагедию детей? Опять старшие, например, Б.М. Неменский: «Новое детство» из серии «Чужие жизни». Дети перестройки, просящие милостыню. Или матери и дети без будущего — триптих «Мать» П.П. Оссовского.

Молодые художники свое вдохновение чаще черпают не из жизни, не из природы, а из журналов, которые в избытке теперь предлагают нечто модно-современное, освобождая от мук творчества, в лучшем случае учат комбинировать.

Но возможно ли художнику отделить себя от жизни, перестать сопереживать ее событиям, не волноваться за судьбу своего народа, страны — за будущее России? Ведь русская школа искусства всегда активно вторгалась в жизнь, не только бичуя ее пороки, зло, но строя и преображая ее бытие. Для этого было у художника необходимое чувство своей причастности к народному целому, к родной земле, что катастрофически утрачено в нынешнее время, погрузившееся в безвременье...

Какими, например, средствами в искусстве найдет выражение — земля, брошенная, проданная и преданная человеком, забытая его трудом и лаской, — В.И. Иванова, В.М. Сидорова или П.Ф. Никонова, Т.Г. Назаренко или Н.И. Нестеровой или вовсе иными? Суть не в этом, а в том, *есть ли гражданское чувство у художника для сопереживания трагедии, постигшей многомиллионный народ, трагедии*



Д.Д. Жилинский. «Вечная память художнику». 1997
Собственность автора

человека села, разлившейся из края в край просторов России. С ее окончательно разрушенным сельским миром — сломлен человек, оказавшийся без завтрашнего дня. Все ссылки на Европу и попытки в этом случае что-то перенести, повторить оттуда порождают только новые трудности и бедствия.

Ведь Россия — не Европа, где все социальные, экономические, хозяйственные и культурные проблемы давно решаются. Делать нечто похожее не приводит к хорошему, тем более в культуре, образовании — да еще по принципу модной новизны, на которую так падали реформаторы. Россия имеет свою историческую, природную жизнь, и с ней нельзя не считаться. Она требует если не чужья, то знаний, творческого претворения чужого

опыта. Чуждость тому приводит к всякого рода бедам, пожинать которые достается последующим поколениям.

Творческие союзы, в том числе самый крупный из них — Союз художников России, с трудом выстаивают перед трудностями, не имея помощи государства для активной деятельности. Тем не менее Союз художников России и в трудных условиях сохранил свой всероссийский и даже международный статус, о чем свидетельствуют Всероссийская выставка «Россия-Х» и международная — «Победа». Этот Союз не потерял творческую, организационную связь с городами и краями России, с прежними союзными республиками, ныне государствами СНГ. Огромными усилиями Союз сохраняет связь поколений, поддерживает духовную, профессиональную преемственность...

И все же вопросов к искусству, к творческим организациям становится не меньше, а больше и больше. Но, прежде чем перейти к ним, необходимо отметить то положительное, что утвердилось заметно с последними выставками «Россия».

Поруганное и попранное еще недавно церковное искусство возрождается стремительно и быстро как ответ на духовный запрос времени, свидетельство пробудившегося религиозного чувства, веры. Храмовое искусство впервые выступает на выставках равноправно с другими видами искусства. Это подтверждает и последняя выставка «Россия», пресса, а главное — возрастающая художественная деятельность в данной сфере творчества. По всей России *восстанавливаются* традиционные очаги иконописания, что продемонстрировала выставка храмового искусства «Преображение» в Ярославле, организованная Союзом художников и Российской академией художеств, а еще раньше засвидетельствовал восставший из праха храм Христа Спасителя. Как сложится в дальнейшем развитие этого направления, покажет время. Важен сам факт — возрождение храма, восстановление церковного искусства, его образного, идейного содержания, восстановление забытых техник и методов работы с разными материалами. Открытием новой техники эмали и методов работы с ней явились с древней иконографией эмали З.К. Церетели «Вход Господень в Иерусалим», «Успение Божьей Матери» и ряд других. Уникальные работы большого мастера открыли возможность сохранять свежесть красок древних образов. На евангельские сюжеты созданы образы в резьбе по дереву вологодскими художниками — «Николай Чудотворец» В.Б. Шелова, «Распятие» Е.А. Зирина. Выделяется резная икона «Богородица Владимирская с изображением праздников на полях» А.И. Сысолова. Тонирование и золото придают образу проникновенность и величие.

Возродилась ростовская школа живописной эмали и школы иконописные — Сергиевопосадская, Ярославская, Палехская, Мастерская, Воронежская, Тверская и другие. Язык иконы расширяет художественное видение, и многие живописцы, скульпторы обратились к храмовому искусству, создав ряд уникальных церковных ансамблей. Возрождением древних традиций византийской мозаики была отмечена государственной премией работа А.Д. Корноухова с группой художников по созданию церковного интерьера

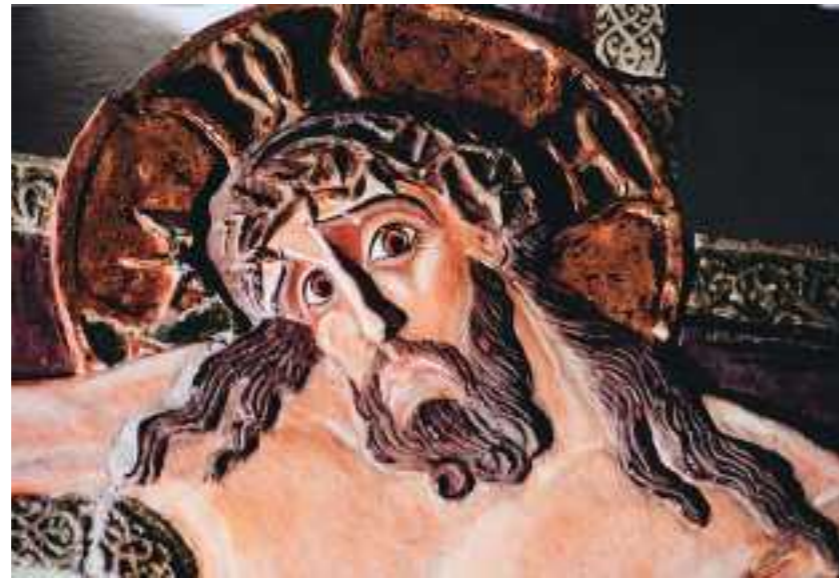
в Тушине. Его же «Оранта» на выставке «60 лет Победы». Оригинальным церковным ансамблем явился иконостас с живописно-керамическими иконами и храмовым убранством, созданные Г.В. Куприяновым в Высоко-Петровском монастыре — церкви Покрова и Толгской Божьей Матери; И.А. Старженецкой расписан храм в Тарусе, И.И. Чашкиным — ряд храмов. Новые перспективы открывает работа Л.С. Солодкова — фарфоровые живописные иконы с иконостасом в Санкт-Петербурге.

Масштаб храмовых художественных работ выходит за пределы страны и становится поистине грандиозным, ставит серьезные художественные задачи, что требует соответствующей организации этой сферы художественной деятельности. Она является ярким свидетельством подъема церковной жизни в России, что предъявляет к храмовому искусству определенные этические и эстетические требования. По дореволюционному опыту **Российская академия художеств** могла бы курировать эту большую и ответственную область художественной деятельности.

Нельзя не заметить, что на выставке «Россия-Х» было немало живописных картин на религиозные сюжеты, и точно так же и в других видах художественного творчества. Это работы на евангельские



З.К. Церетели. «Вход Господень в Иерусалим». 1999. Эмаль



Г.В. Куприянов. «Распятие». Фрагмент. 1997. Керамика. Церковь Покрова Высоко-Петровский монастырь. Москва

сюжеты и на темы православных праздников и обрядов: «Егорьев день. Первый гром» М.Г. Абакумова, «Ночь на Ивана Купалу» Д.К. Фисунова, «Крещение», «Молитва матери» Д.В. Петрова, «Звонят колокола» В.С. Ванюкова, «Рождество» С.М. Коровина. Свободную интерпретацию религиозная тема получила в картинах «Исход» А.А. Тутунова, «Крестный ход» В. Самарина, «Несущий свой крест»

Д.Т. Тутуджан, «Страница Ксения Петербургская» С.А. Афонского, в скульптуре «Святой Николай Чудотворец» Ю.П. Хмелевского; в декоративном искусстве — в керамике: праздничный, живописно-пластический образ вазы «Яблочный Спас» М.В. Фаворской, композиция «Вербное Воскресение» Г.А. Корзиной, ваза «Не в силе Бог, но в правде» Л.С. Солодкова; в стекле: «Молитва» Л.И. Савельевой, ее же «Серафим Саровский». Образ преподобного Серафима любят художники, обращаются к нему и в живописи, и в скульптуре, и в керамике — В.П. Орехова, Э.И. Таратута.

Примечательно, что за последнее время к вечной теме материнства все чаще и чаще обращаются художники. Неповторимо свою линию в ней прочертило творчество А.Г. Пологовой — скульптуры «Матери, спешите колыбельную петь детям», «Успевайте петь колыбельные песни».

Возвращаясь к выставкам в честь народной Победы в Отечественной войне, хочу подчеркнуть их значимость в нынешнем состоянии культуры не тем, что их отличала новизна и высокая художественность, хотя и были выделяющиеся произведения, которые войдут в историю, — о них мы говорили, — но главное — дух этих выставок, объединивший поколения вокруг *памяти великого подвига*. Среди художников младших — сынов и внуков — были также работы искреннего отклика: «Возвращение» Д.В. Петрова, «Письмо с фронта» О.Ю. Путнина, «Мой дед» К.В. Охотина; «Васькины думы» Г.Л. Чайникова; «По старой Смоленской дороге» В.В. Ельчанинова, «Печенга» А.П. Алехина.

Ток высокого чувства, сплотившего поколения, связывающего человека с Родиной, с пережитыми событиями истории, не может не передаться, не отозваться в будущем. И в этом несомненное историческое значение выставок, посвященных памяти победы в Великой Отечественной войне.

Думается, что подобные значимые выставки должны войти в практику **с участием всех Союзов во главе с Академией и с поддержкой государства для их хорошей подготовки**. Ведь выставок, объединяющих поколения художников, независимо от направлений, с общими для всех и значимыми целями и стимулами, — пока нет!

В этой связи и нельзя обойти молчанием вопрос о больших выставках в целом. Таких смотрах, как «Россия», выставка Союза художников или Международная стран СНГ — Арт-Салон, представивший преимущественно абстрактное искусство. И тут и там заметными были полотна лишь известных художников. Одна, другая картина привлекла внимание своим мотивом. А что же остальное? Подражательность, стирающая оригинальность видения, порой граничащая с беспомощностью... Возникает ощущение тягостной пустоты огромного выставочного пространства. Нет *Образа* выставки, нет организующей *идеи*. Случайный, скушающий посетитель Международной выставки быстро оказывался в пространстве керамики В.А. Малолеткова, экспонируемой под девизом «Восток и Запад». Вероятно, организация подобных больших выставок должна быть на принципиально иной основе.

Уход от действительности, отсутствие видения окружающей жизни, природы, человека обедняет, омертвляет искусство, каких бы направлений оно ни было. Живопись, лишенная эмоциональной напряженности, аморфная, бесцветная — оставляет зрителя равнодушным.

Порой грустно смотреть на картины художников, вошедших в искусство со своим оригинальным видением мира, как, например, О.В. Булгакова или А.Г. Ситников, а теперь потерявших эту оригинальность, ставших вторичными. Их картины на тему космоса страдают иллюстративностью, несмотря на абстрактность художественного языка.

В искусстве духовно опустошенном не только блекнут, исчезают краски жизни, но мертвеют формы, теряя способность рождать отзвук.

У художников, тем более начинающих, стало заметно стремление к тому, чтоб прежде всего оказаться на волне ост-

ро-модного, приравненного к понятию «современного», но на самом деле исчезающего, как пыль, из времени жизни. Не случайно неумение рисовать, о чем все чаще теперь говорят, стало заметным явлением. В такой ситуации угрозы утраты *профессионализма*, личность творческая, незащищенная, униженная, поставлена в тяжелейшие условия. Массовые спекуляции на историческом авангарде, поток подделок, стимулируемый криминалом, приводят к тупиковому положению, дискредитируют само понятие «авангард». И это почему-то замалчивается, **не подвергается критике**. Критика вообще как-то умолкла,

потеряв былую остроту и боевитость, словно все стало равноценным или вовсе потеряло ценность. Характерно, что и сатирический жанр угас в изобразительном искусстве.

Самодетельность оттесняет профессионализм не только в искусстве, но и в науке, в медицине, в образовании, давая плачевные результаты в жизненно важных сферах человеческой деятельности, сказываясь пагубно на человеке.

Самовыражение, стремление само по себе естественное, приняло неестественный, маниакальный характер. Отсутствие же нужных для этого качеств личности,



А.Д. Корноуев. «Оранта». 2005. Мозаика



А.Г. Пологова. «Иди и свет мой сохрани». 1987. Дерево, позолота. ГТГ

таланта заставляет служить чужому заказу, стать его проводником в жизнь, что и обернулось цинизмом массовых спекуляций, расплывшихся, как мы говорили, прежде всего на историческом авангарде 1920—1930-х. Диктат денег открывает дорогу *попсовому творчеству, которое искусством не может называться*. Между тем его стимулирует диктат криминала, перед которым государственные органы культуры оказываются обезволенными.

Пришедший в искусство циничный потребитель заметно теснит человека «играющего», в свое время сменившего человека молящегося, ищущего и страждущего, для которых искусство было служением — КРАСОТЕ, ИСТИНЕ, ИДЕАЛУ, самому искусству, требующему также *служения*. Даже рационалист-комбинатор теперь не всегда устоит перед новым пришельцем. Перезживания мирозерцательного характера, *совестливость* — уходят из искусства.

Рукоделие, которое пропагандировалось, поддерживалось и насаждалось в искусстве 1970-х, было в большой мере реакцией на идеологический диктат «содержания» и «идеи» в советское время, что в искусстве напрочь атрофировало язык формы, пространства, пластики. Содержание отрывали от формы, подменяя ее иллюстративностью сюжета. Понадобились десятилетия, чтобы вернуть в искусство *язык формы*. Постигание ее законов, взаимодействий с пространством выдвинуло на первый план само делание произведения, и «как это сделано» стало определять и восприятие художественного — «как» подменило «что». Утрачивалось эмоциональное воздействие произведения. *Образ в искусстве подвергся отрицанию и изгнанию*.

Между тем ремесло и искусство неразрывно связаны — и прежде всего в народном искусстве. К нему обращались

не только в искусстве XIX столетия, но и художники века двадцатого. Оно сохраняет свою жизненную силу и теперь, благодаря *наличному началу*, вечным ценностям.

В своих открытиях космических сил абстракционист К.С. Малевич опирался на архетип Мандалы, присутствующей в народном искусстве. Оно остается и теперь фундаментальной частью культуры, к тому же актуальность его в проблемах нынешних возрастает. Показательно, что большие выставки последних лет экспонируют народное искусство в зале живописи, как бы в ее подножии, что очень удачно.

Народное искусство продолжает обогащать творчество художника пластическими идеями, чистотой своей нравственной природы, памятью истории, той музыкальностью, общностью художественного языка, проистекающей из духовности и природности, для него органичной.

Однако, как и вся культура, народное искусство терпит сокрушительные удары в силу отсутствия государственной стратегии в сфере культуры, художественной деятельности в целом. **Оно не защищено законом!** На глазах исчезает уникальный для России культурный пласт, связанный с сущностными качествами культуры — *духовностью и природностью*. Культурная среда традиционных очагов народного искусства — разрушается! Утрачиваются уникальные национальные художественные техники, профессиональное мастерство.

Для русского искусства, формировавшегося 17 веков творчеством исключительно



Э.И. Таратута. «Грустный мальчик» 2002. Фаянс



М.П. Митурич. «Георгий Победоносец». 1995. ГТГ

религиозного содержания и всего лишь два века светским, — *слово — образ* — было определяющим качеством *духовности*.

«**В начале было Слово и Слово было у Бога и Слово было Бог**» (Евангелие от Ин. I, I). Эта вечная истина определяет природу древа творчества, где «что» и «как» нераздельны. Все богатство взаимодействий формы и пространства их движения открывается в истинном искусстве не рациональным умением, а самим *актом творения*. Потому и столь *значима личность творца*, подсознательно или сознательно живущая в ней цель творчества: «...чувства добрые я лирой пробуждал...» или «...милость к падшим призывал». Или — «...привлечь к себе любовь пространства, услышать будущего зов». Художник А.Г. Пологова выразила это в сияющей устремленности образа скульптуры «Иди и свет мой сохрани». Человек, отдающий свое творение в образе матери, несущей в мир своего ребенка. Связь —

продолжение в *Будущем*. Многие ли теперь художники об этом задумываются, чувствуют нечто близкое к этому?

Между тем именно так рождалось все великое, переживающее свое время. Рождались высокие цели и задачи искусства.

Духовностью русская школа всегда противостояла агрессии пошлости и зла. Для русского художника творчество было *служением*, а искусство — священнодействием. Горение духа передавалось от учителя к ученику. Опыт мирового искусства воспринимался творчески, претворялся в новые открытия согласно своим ценностям. Теперь порой неловко видеть, как чуть ли не один к одному повторяется западный образец, выдаваемый за свой «замысел», свое видение.

Иконосфера русской культуры создавалась вечными ценностями, что почти забыто и мало изучается. Между тем в постижениях прошлого можно открыть путь в будущее. И в свете этого *связь, взаимодействие*

учителя и ученика не теряет актуальности и силы. В системе образования этот вопрос стоит в настоящее время достаточно остро. Проблема преемственности, традиции и современности проявляется уже на этом уровне. Те, кто учится сегодня, чему смогут учить завтра сами? *Отсутствие ценностных ориентиров, идеалов лишает творческого огня, усушает суть преемственности*.

Школа роскоши — ее преподают каждый день с экранов телевизоров — реальная для меньшинства и обман, абсурд для большинства молодых людей, не имеющих возможности оплатить свой завтрак или обед в школе или вузе, порождает раздвоенное сознание и, конечно, прежде всего *у детей*.

Вопиющие социальные контрасты, власть, лишенная доверия, не считающаяся с народом, не подчиняющаяся закону, — все вместе **разрушает человека**, лишает его созидательной устремленности. Порождает агрессию и депрессию...

Россия, истрадавшаяся, понесшая огромные людские потери на всех переломах нашей истории, каждое десятилетие не переставала терять своих детей. Они истреблялись голодом, оставленностью раскулаченными, расстрелянными или заключенными в лагеря родителями; теперь **бездомные дети** снова



Л.И. Савельева. «Молитва». 1998. Стекло

выброшены десятками тысяч из разрушенных, уничтоженных деревень на городские улицы и вокзалы.

Россия, переживающая кризис по всем направлениям, встала перед угрозой — быть или не быть! Угроза фашизма не отступила — война продолжается, духовная война.

В такие години народных испытаний искусство России обновлялось высоким духом гражданского чувства. Не разрушение, а *созидание* становилось его целью.

Не пора ли опомниться нынешним разрушителям, расчеловечивающим человека?

Все очевиднее становится замкнутый круг, знакомый в искусстве: прежде — «соцреализма», ныне — «авангардизма», за которым прячутся претенциозность, творческое бессилие, бесстыдные подделки. И то и другое профанирует: тогда — реализм, теперь — авангард и есть плод силы власти: в прошлом — идеология большевизма, в настоящем — власть денег!.. Диктат криминала, насаждающий поповское искусство, манипулирует сознанием масс. Чего, например, стоит «потеряться в узоре калейдоскопа из человеческих тел»! Все эти развлекательные аттракционы, перформансы, массмедийные механизмы воздействий на человека, психологической обработки населения — вся эта агрессия, направленная на разрушение человека, деятельность, уничтожающая искусство, приводящая к культурной шизофрении, не может называться искусством! Например, одним из следствий

ее становится мода модификации собственного человеческого образа, доходящая до изуверства. Мне выдалось видеть молодых людей в поезде, лица их были разукрашены булавками и заклепками, проткнутыми в губы и над глазами. Пассажиры старались не смотреть на них. В вагон вошла молодая женщина и, встав против них, с ужасом воскликнула: «Ребята, очнитесь, что вы творите — за Отчизну стыдно!» Ее возглас искреннего ужаса и боли с резонирующей силой понесся по вагону. Все оживилось. За Отчизну стыдно! — Значит, не угасло чувство, помогшее отцам и дедам одержать Победу в Великой Отечественной войне. — Живое оно!

Разве это не вопрос к художнику, ко всем нам, к деятелям культуры, так или иначе связанным с ней и с образованием?

С личности начинается сущностное противостояние Добра и Зла. **Роль искусства в формировании, излечении народного сознания велика.** Свобода предьявляет свои высокие требования нравственных императивов, без этого ее просто нет, а лишь поглощающая жизнь пропасть безвременья, куда влечет произвол, подменяющий истинную свободу, ответственность, ей сопутствующую.

Каждая эпоха запечатлевалась художественно ритмами самой жизни, ее событиями, духовно-психическим состоянием человека. *Но состояние искусства как феномена духовного* определялось отношением человека с Богом — с Миром, с Природой, с Землей, с прошлым народа.

Творческой личности не может быть безразлично, чем наполняет жизненное пространство искусство — *Духом жизни* или тлением смерти? Что создает художник — *пространство любви* или ненависти, жестокости? Лишь в этой плоскости можно говорить о противостоянии в искусстве. **Культура создается свободой Духа, а не разнузданностью низших инстинктов, уничтожающих память, порождающих животного человека — потребителя,** превращающих народ в биомассу, которой легко манипулировать. С ученых, художников, деятелей культуры не снимается социально-нравственная ответственность перед будущим. И в условиях России сегодня это стало *неумолимым вопросом к совести общественной и государственной, к созидательным силам искусства, к творческой личности.*

Перед лицом Добра и Зла, Света и Тьмы, Жизни и Смерти, к которой влечет разрушение духовных, нравственных жизненных основ, в особо тяжелых условиях России — путь в будущее не выжидается, а выбирается и создается. Шаг к этому я вижу **в объединении действий** творческих союзов и Академии художеств для выполнения **масштабных творческих программ,** направленных на формирование духовного жизненного пространства, оздоровление культуры, развитие образования и просвещения. Большие ответственные задачи должны объединять в достижениях общих высоких целей разные художественные позиции, творческие методы.

Пора перестать делить искусство на враждующие два полюса — беспредметно-абстрактное и реалистическое изобразительное. И в том, и в другом направлении рождаются и в настоящем значительные произведения: абстрактное и реалистическое не только разведены, но и переплетены, начиная с истоков. Ведь в древности чувственно-наглядная абстрактно-геометрическая форма заключала представление о вечных, божественных силах в мире вселенной. По этим представлениям человек жил, организовывал свою жизнь согласно им, преодолевая время и пространство. И в настоящем в формах абстрактных, как и в формах реалистических, где степень условности образа очень раздвинута, создаются произведения высоких художественных качеств, например «Георгий Победоносец» М.П. Митурича. Его всадник — свет излучается солнечным пространством, *вечный воин животворящей любви,* сокрушитель зла, восстанавливает вселенскую гармонию и целостность мира. Вспоминается и выставка в залах на Крымской



Е.И. Зверев. «Осенние грозы». 2003

скульптора Д.М. Шаховского, поразившая светом и чистотой формы, — «Голгофа» (дерево) и вся выставка в целом, исполненная духовной атмосферой. Незабываемым стал образ «Дон Кихота» (керамика, металл) Л.А. Сошинской и ряд других. Искусство богато тончайшими градациями художественного языка между полюсами реализма и абстракционизма. Но искусство кончается там, где оно теряет живительную связь с живым миром, с вечными его началами и если не откликается на всенародную боль и чаяния. Необходимо искать и находить пути к *новой целостности,* обретая небесную и земную твердь, формировать духовное пространство в настоящем и для будущего, помогать выстаивать человеку перед Злом, уничтожением жизни, расчеловечиванием человека. На эти задачи искусства должно быть нацелено образование, читаемые в вузах курсы. Имеет смысл в художественных вузах ввести философско-богословский предмет: «Ветхий и Новый Завет». Тогда художник, берущийся за евангельский сюжет, сможет его глубже видеть и переживать.

Необходимо деятельностью в разных сферах культуры программно помогать искусству размежеваться с тем, что плодится вокруг него со скоростью низменного и низшего, вернуть художнику профессиональное достоинство, утраченное

и униженное. Роль Российской академии художеств как хранительницы традиций классического искусства — велика. Можно ожидать, что Академия, сделавшая в свое время нужный шаг к примирению разных направлений искусства, сделает и ныне



Г.Л. Чайников. «Васькины думы». 2004
Собственность автора

новый шаг: *защитит профессионализм в искусстве,* отделит от него то, что не может считаться искусством, что разрушает человека, лишает его будущего.

ЧЕЛОВЕК — фундаментальная проблема современности. Еще в середине XX века Антуан де Сент-Экзюпери писал: «Есть только одна проблема, одна-единственная во всем мире: вернуть людям **их духовное значение, их духовные заботы...**» (подчеркнуто мною — М.Н.). «Нельзя, — продолжал он, — понимать ли, нельзя больше жить холодильниками, политикой, балансами и кроссвордами». Добавим — удовольствиями и развлечениями. Культ потребления истребляет *человеческое в человеке,* поднимает, культивирует животное состояние, уничтожает духовное значение.

Вектор духовных ценностей в развитии культуры, искусства — в условиях осуществляемой глобализации — поможет каждому народу найти свое место не растеряться в стандартах машинизированного, животного человека, обезличенных людских масс, оказавшихся перед угрозой техногенных, экологических катастроф.

Только сохранением собственного лика народ узнаваем и слышим другими народами. И важен в этом не только язык в его значениях, но и в звучании мелодической интонации, отличающей также искусство разных народов, неповторимость духовной ауры их культур — вот что важно!

Духовность русской культуры с особенностями культур малых народов — и есть то ценное, что может принести Россия в мировое сообщество. Спасение **Человека,** защита его, защита **Детства,** защита **Материнства** — вот общая цель и всемирное дело! *Путь к Храму* — определит будущее: не путающимися тропами и дорогами заблудившегося человека современности, но через духовные постижения и открытия глубин Духа культур прошлого, воспитание, формирование государственно-свободного правосознания.

Хочется верить, что в конце концов появится государственная **ЭКОЭТНО-КУЛЬТУРНАЯ** стратегия, отвечающая коренным вопросам общества. А им услышан будет из глубин веков *призыв апостола Павла,* повторенный в свое время для деятелей современного искусства В.А. Фаворским: **«ДУХА НЕ УГАШАЙТЕ!»**



Т.Г. Назаренко. «Семейство». 2002

Владимиру Щербакову – 70 лет



Народный художник РФ, первый секретарь СХР В.В. Щербаков с президентом России В.В. Путиным на торжественной церемонии вручения правительственных наград в Кремле 28 октября 2005 г.

19 июля 2005 г. свой юбилей отметил первый секретарь СХР, народный художник России, член-корреспондент РАХ В. Щербаков.

Некоторым послесловием к этому торжественному событию стала персональная выставка известного живописца, открывшаяся осенью в залах Союза художников России (Покровка, 37). На вернисаже друзья и соратники художника поздравили его со знаменательной датой, обратив в адрес юбиляра самые теплые пожелания. Вел торжество первый секретарь СХР А. Ковальчук. С поздравлениями художнику выступили председатель СХР В. Сидоров, секретари СХР В. Сысоев, В. Телин, живописцы А. Суровцев, Э. Брагровский, искусствовед В. Манин.

На выставке были представлены произведения пейзажной и портретной живописи, характеризующие творческий путь художника, среди которых особое внимание присутствующих было обращено к эпическим панорамам русской природы, семейным портретам В. Щербакова.

В ознаменование юбилея художника и общественного деятеля президент России В.В. Путин своим указом наградил В. Щербакова орденом Дружбы, торжественная церемония вручения которого состоялась 28 октября 2005 г. в Екатерининском зале Кремля.

Редакция журнала «Художник» поздравляет народного художника России В.В. Щербакова с юбилейной датой и заслуженной правительственной наградой. Желаем Вам, уважаемый Владимир Вячеславович, здоровья и новых художественных открытий!



Торжественное открытие персональной выставки произведений В.В. Щербакова в залах СХР 30 ноября 2005 г.

Юбилей Алексея Ткачева

Торжественно и сердечно прошло в погожие дни середины сентября 2005 г. celebration юбилея на его родине в Брянске. В «Хрустальном» зале главного административного здания области за большим круглым столом собрались участники научной конференции — представители творческой интеллигенции, гости, приехавшие сюда из стран ближнего зарубежья и различных регионов России. На фоне кадров старой кинохроники и чистых голосов хора отчетливо прозвучало как подтверждение высокого долга служения Отечеству и делу всей его жизни.

Впервые на суд зрителей были представлены копииные работы учащихся Брянского художественного училища, выполненные в залах музея братьев Ткачевых. В обращении молодых художников к своим учителям прозвучали признательность и благодарность: «Подвижнический труд наших великих земляков служит нам примером любви к отчужденному краю, прокладывает путь к овладению мастерством художника, глубокому проникновению в кладезь народной мудрости».

Тесно было в залах музея Ткачевых от желающих увидеть юбилейную выставку. Новые поступления привлекают и новых посетителей. В честь годовщины освобождения Брянска от немецко-фашистских захватчиков в годы Великой Отечественной войны и 80-летия А. Ткачева областному музейно-выставочному центру была передана часть картин нового цикла полотен Ткачевых «Они сражались за Родину», в том числе и картина «Высота безымянная» (2004).

После экскурсии, которую провел Алексей Петрович для присутствующих гостей, начала свою работу научная конференция. Прозвучавшие в этот день выступления складывались в яркую картину глубокого проникновения в проблемы творчества братьев Ткачевых.

Начальник Управления культуры Брянской области Н. Сомова поздравила Ткачевых и поблагодарила их за их очередной дар Брянщине, за то, что они не отвернулись от народа, из глубины которого вышли, за то, что не забыли Вщижские дали, помнят землю своих предков. Новые тенденции в музейной практике



А.П. Ткачев и начальник Управления культуры Брянской области Н.А. Сомова на юбилейных торжествах, посвященных 80-летию художника. Брянск, 16 сентября 2005 г.

были отмечены в докладах известных искусствоведов: секретаря СХР, действительного члена РАХ В. Сысоева и заслуженного деятеля искусств РФ В. Манина. И. Круглый предложил почтить минутой молчания память друга и соратника, известного знатока творчества Тютчева В. Гамалина. Научная конференция вызвала широкий резонанс в кругах брянской интеллигенции.

Эти события, ставшие знаменательными для культуры Брянщины, нашли широкое отражение в прессе и на телевидении.

А.В. Закатова, заведующая отделом Брянского областного музейно-выставочного центра «Музей братьев Ткачевых»

В конце декабря пришло радостное известие о том, что братьям А. и С. Ткачевым была присуждена премия правительства РФ «За творческие и профессиональные достижения в области культуры».

Редакция журнала «Художник» сердечно поздравляет Алексея Петровича Ткачева с юбилеем, а братьев Ткачевых — с 10-летней годовщиной их музея на родной Брянщине и присуждением им высокой правительственной награды и желает крепкого здоровья и новых творческих успехов!



А.П. Ткачев в селе Овстуг у могилы деда. Сентябрь 2005 г.





А.С. Пушкин. 2001. Мрамор. РАХ



Т.Л. АСТРАХАНЦЕВА
кандидат
искусствоведения,
ведущий научный
сотрудник
НИИ РАХ

Классика Анатолия Бичукова: от метода к стилю

Классическая традиция, не очень популярная и используемая в поздней советской скульптуре, вновь становится актуальной в постперестроечной России.

Востребованы имперские амбиции, возводятся памятники историческим деятелям, активно оживает церковная жизнь с новыми храмами и монастырями. Классичность традиции проявляется не столько в том, что должны быть обязательными все «элементы» монументального искусства, выраженные в солидности тяжелых масс камня,

в величественности идеи, сколько в том, что искусство перестало носить отвлеченный, слишком обобщенный, даже безликий характер «плана монументальной пропаганды», когда сериями выпускались образы вождей и прочих номенклатурных персонажей, приуроченные к определенным датам и юбилеям.

Анатолий Андреевич Бичуков этой традиции был верен всегда. Его по праву можно назвать одним из ведущих скульпторов современной России. Свой творческий путь он начал в конце 1950-х годов, в тот период, когда русская классическая традиция стала восприниматься его поколением особенно остро, преломляясь через героическое начало недавнего военного прошлого. Именно Великая Отечественная война, ее значение сформирует идейно-авторское мышление художника, во многом определит вектор развития и стиль его будущего творчества, а также образный строй произведений и мир главных пластических тем и героев, придаст устремлениям определенную суровую классичность и академическую программность. В искусство Бичуков войдет с большой монументальной формой, с запоминающимися мужественными образами видных государственных и политических деятелей, портретами выдающихся военачальников и людей науки и искусства. Его разностороннее художественное дарование раскроется в тонких лиричных памятниках русским поэтам и в строгих, возвышенно-патетических, пронизанных великой скорбью мемориалах.

А.А. Бичуков родился 24 мая 1934 года в Донецке, в семье горного инженера. Когда Анатолию было 14 лет, в 1948 году при аварии на шахте погиб его отец, и домашнее воспитание и образование во многом легло на плечи матери и тетушек-учительниц. Они дали ему бесценные знания классической и современной русской литературы, открыли удивительный мир поэзии Сергея Есенина, в то время не входившей в обязательную школьную программу. Любовь к поэзии станет особой страстью творческой натуры будущего скульптора, а есенинская тема – главным ее нервом.

Получив образование сначала в Донецком декоративно-прикладном училище по специальности «скульптор-лепщик», став мастером декоративной скульптуры и орнаментальной архитектурной лепнины, он продолжит свое профессиональную учебу в Московском



Екатерина II. 2002. Бронза
Резиденция президента России
в Московском Кремле



Георгий Победоносец, 1994
Бронза



«Пьета». Барельеф к памятнику
«Благодарная Россия – солдатам
правопорядка, погибшим
при исполнении служебного долга»
1994. Бронза, гранит
(Архитекторы – А. Кузьмин,
И. Воскресенский). Москва

академическом художественном институте им. В.И. Сурикова на скульптурном отделении. Но до этого были служба в армии, работа, причем очень интересная и творческая, в московских газетах «Советский патриот», «Литература и жизнь», «Красная звезда», «Литературная газета» в качестве графика-иллюстратора и художника-репортера. По окончании в 1964 году института он почти сразу же вступает в Союз художников и становится участником многих престижных выставок. В тот момент Бичуков – один из заметных и творчески активных художников из плеяды молодых шестидесятников. В поисках своего стиля в искусстве и обладая огромной работоспособностью, он в итоге выбирает дорогу не «свободного» художника, а трудный путь скульптора-монументалиста, практически с самого начала совмеща его с общественной деятельностью и государственной службой. Уже в 1974 году А. Бичуков становится художественным руководителем Студии художников им. В.В. Верещагина.

Но вернемся к началу творчества. Еще в Донецком училище он овладевает настоящей школой академического рисунка и академической и декоративной скульптуры под руководством своих учителей – В.И. Пухальского, выпускника Петербургской Императорской академии художеств, и Т. Тодорова, окончившего Парижскую академию художеств, учится у них видеть масштаб большой формы. В освоении классического метода, ставшего главным в искусстве А. Бичукова, способствовала и институтская суриковская школа – мастерская М.Г. Манизера и его молодого тогда ассистента Л.Е. Кербеля, творчества Н.В. Томского – выдающихся советских скульпторов, которые прививали своим ученикам умение мыслить монументальными образами, придавать масштаб, свободу и размах любой пластической идее. Пластические характеристики неизбежно проецировались на реальную жизнь – отсюда интерес к значительным людям и событиям, острое ощущение времени, требовательность к мастерству и к выбору материалов. Особенности жанра

объясняют тяготение к портрету, мемориальному жанру, к уместной и емкой аллегории. И в то же время педагоги института разносторонне развивали творческое начало и индивидуальные способности каждого студента. Уже на 2-м курсе Анатолий Бичуков – лауреат закрытого скульптурного конкурса, возглавляемого Кибальниковым, за настольную скульптуру-бюст Сергея Есенина, которую рекомендовали для тиражирования на Мытищинском заводе художественного литья. Уже в этом строгом сосредоточенном образе было видно, что ученический период с абстрактным пафосом и неопределенностью художественных целей прошел. «Есенин» привлек внимание строгого жюри своей зрелостью и высоким профессионализмом, индивидуальной манерой лепки. На 3-м курсе студент Бичуков с произведением «Солдат» заявляет о себе на Всесоюзной молодежной выставке. В 1967 году он член Союза художников СССР. В 1968-м – руководитель скульптурного потока в Доме творчества им. Д. Кардовского в Переславле-Залесском, где он реализовался не только как хороший организатор творческого процесса и работы большого коллектива, но и как талантливый художник, сумевший сам за короткий срок выполнить не менее трех десятков разнообразных скульптурных композиций, интересных портретов, произведений мелкой пластики.

В ранний (1960-е) период Бичуков работает в самых различных материалах – алюминии, ковanej меди, гипсе, камне; на III Республиканской выставке «Советская Россия» в 1967 году он выставляет мраморную полуфигуру С. Есенина.

Из этого времени можно особенно выделить два произведения. Это гранитный памятник поэту Борису Корнилову (1968, г. Семенов Нижегородской области), чей гордый облик с заломленными за спину руками поражает непокорностью судьбе и богатырской силой, и очень типическую, запоминающуюся бронзовую фигуру «Геодезистка» (1965). Своей цельностью она настолько отражает характерный для того времени типаж, что граница

между материалом и стремящейся к воплощению мыслью автора перестает ощущаться. Поставленная на одну ногу фигура лепится крупными массами, контрапост классический, создает чувство непоколебимой устойчивости. Такая сбалансированность станет художественной особенностью и будет присуща многим произведениям Бичукова.

В 1970-е годы и позже «станково-лирические» и «монументально-героические» компоненты в творчестве скульптора развиваются параллельно. С одной стороны, он создает множество психологически углубленных, камерных, в основном женских портретов, с другой – выполняет большие государственные и общественные заказы. К ним относятся и галерея выдающихся личностей – писателей, художников (И.С. Глазунов, Т.И. Широкова), врачей (С.П. Боткин, А. Павлов, Ф.И. Комаров, академик А.И. Нестеров, Е.М. Тареев), конструкторов (В.Ф. Уткин, В.П. Глушко), спортсменов (Н.П. Старостин), министров (Н.А. Щелоков, В.Ф. Гарбузов, К.И. Никитин), и целая серия мемориальных композиций, бюстов и памятников, посвященная крупнейшим советским военачальникам, героям Великой Отечественной войны – И.С. Коневу, Г.К. Жукову, М.Е. Катукову, А.А. Новикову, И.Н. Кожедубу и другим. Одной из таких является мемориально-художественная композиция с бюстом маршала бронетанковых войск, дважды Героя Советского Союза Михаила Ефимовича Катукова. Как из бойницы танка на зрителя смотрит крупное суровое лицо маршала. На фоне рустованной стены дома, где установлен этот рельеф, оно выглядит особенно выразительно и мощно, что подчеркнуто не только формой объемной головы, но и широким прямоугольным обрамлением и надписью – шрифтом. Но больше всего поражает здесь другое – необыкновенная человечность образа; легким и тонким движением художник так прорезает глаза героя, что тот смотрит на нас на удивление добрым, теплым взглядом. Кстати, в более позднем памятнике маршалу Г.К. Жукову (г. Одинцово Московской области) создан тот же убедительный человеческий

образ героя, выигравшего страшную войну.

Творчество Бичукова многогранно, он мастер и большой многофигурной сложной композиции, и небольших камерных скульптур, скорее относящихся к жанру мелкой пластики. В этом ряду особое место занимает бронзовая группа «А. Блок и С. Есенин» (1980). Трудность задачи заключалась в том, что нужно было сопоставить двух совершенно разных поэтов и найти между ними психологическую связь. Ведь, как известно, Блок одним из первых открыл талант Есенина, первым услышал «песни души» рязанского поэта, а главное, ввел в большую литературу. И пусть их пути в искусстве вскоре разошлись – тонкая внутренняя связь, нерасторжимое единство поэтического пространства остались. Передать эту формально опосредованную, но очень зримую ассоциацию взялся скульптор. Спустившийся чуть ниже на ступеньку Есенин изображен не как носитель патриархальной «святой Руси», хрестоматийный «златокудрый Лель», а как живой сложный человек, чем-то обеспокоенный, возможно, утомленный травлей – такая трактовка делает его традиционно легкий образ трагичным и парадоксально монументальным. Блок же, напротив, несколько идеализирован, изящно-романтичен, но за этой легкостью проглядывается запретное нервное напряжение.

1980-й – начало 2000-х – самые плодотворные и насыщенные годы в творческой и педагогической карьере Анатолия Андреевича. С 1978-го до 2001 года он возглавляет кафедру скульптуры и с 1989 года руководит творческой мастерской во Всероссийской академии живописи, ваяния и зодчества. С 2001 года народный художник России, действительный член Российской академии художеств А.А. Бичуков – ректор своего родного Суриковского института. Кроме преподавательской работы он выполняет множество общественных заказов, участвует в отечественных и международных конкурсах, выставках в Швеции, Италии, Германии, на Кубе, во Вьетнаме, Польше, Чехии, ЮАР. Его памятники (есть и архитектурные – храм



А. Блок и С. Есенин. 1984. Бронза
Собственность художника



Памятник С.А. Есенину. 1995
Бронза, гранит
(Архитектор А. Климовичин)
Москва



Памятник С. А. Есенину. 1986
Мрамор, гранит
(Архитекторы – К. Мурашов,
Н. Ковальчук). Москва



Памятник А. А. Пластову. 2002
Бронза. Ульяновск

Казанской Богородицы в честь погибших защитников правопорядка на Житной улице в Москве) украшают многие города России, а также столицы других государств. Так, в Мехико и Сантьяго установлены монументы А.С. Пушкину, в Сербии – памятник С.А. Есенину. Его произведения находятся в лучших музеях страны, в зарубежных коллекциях: в Гамбурге (галерея Винтор), в Миланской академии художеств.

Самыми заметными и выделяющимися в творчестве А. Бичукова в это время стали две линии – продолжение излюбленной «есенианы» (этой теме скульптор посвятил более 30 работ – этюдов, эскизов, портретов, фигур, композиций, моделей памятников, установленных в Туле, Калининграде и др.) и создание больших мемориальных комплексов. Причем развитие есенинской темы было доведено в 1995 году до кульминации – установления памятнику великому поэту в центре Москвы после победы в сложнейшем конкурсе. Но до этого была еще одна творческая удача – установление на Ваганьковском кладбище в 1986 году мемориального есенинского памятника, в котором особенно восхищает виртуозная работа скульптора с материалом, с планами, глубиной пространства и образа, решение деталей. В мраморной глыбе камня буквально вырезана круглая скульптура, хотя это можно назвать и горельефом. Этот остранный-красивый, как будто лишенный внутреннего конфликта образ – точнейшее отражение внутреннего драматического напряжения поэта, еще сильнее подчеркивающее боль нашей невыразимой утраты.

В монументе на Тверском бульваре памятник возникает неожиданно, но закономерно. «Я долго рос до моего Есенина, – говорит скульптор, – мне хотелось найти нетрадиционную композицию, которая бы выразила и грани его лирического дарования, и мятущуюся душу, и накал философских размышлений». Есенин стоит на наклонной плоскости, как бы соскальзывая, что придает композиции некую зыбкость, подчеркивающую противоречивость и двойственность

образа, и создает для скульптора определенную сложность. Но, несмотря на это, фигура устойчива, а венок-дерево, закручивающийся сзади спиралью – важная выразительная деталь в создании динамичного равновесия. Произведение отличает прекрасное чувство материала и сложность в разработке психологического образа, его исключительное портретное сходство. Поистине, как сказал Г.В. Свиридов, высоко оценивший этот памятник, этот образ передает характер как специфической русской «крестьянской» поэзии, так и утонченность Серебряного века.

Второе равноправное направление в творчестве А. Бичукова, в котором четко прослеживается укорененность в классической традиции русской реалистической скульптуры, – многофигурные мемориальные и исторические ансамбли. Пластически и идейно значительные из них: в Москве – на Поклонной горе («Защитникам земли Российской». Бронза, гранит. 1995), на Трубной площади («Благодарная Россия – солдатам правопорядка, погибшим при исполнении служебного долга». 1994), в Лефортове («Героям – воинам внутренних войск, погибшим при исполнении служебного долга». Бронза, гранит. 2000) и в Кисловодске («Героям-медикам». Бронза, гранит. 2002).

Пластическая группа «Защитникам земли Российской» решена в классическом жанре преемственности героических типажей – от былинного богатыря, гренадера войны 1812 года, к советскому солдату времен Великой Отечественной. Масштабность решения, ясность замысла и тектоники делают композицию торжественной, осозательно реалистичной и образно убедительной.

Как своеобразный «реквием» погибшим в Чечне воинам воспринимается ансамбль в Лефортове. Бронзовая скульптура в сочетании с архитектурой, выполненной из камня, дают интересный колористический и фактурный эффект. На фоне вертикальной стелы-стены стоит скорбно-спокойная женская фигура матери. Ее статуарность

и некая «умиротворенность» особенно контрастно оттеняются многоплановым, по-донателловски решенным рельефом, своеобразным «кипящим котлом» с изображением погибших воинов, что создает эмоциональную атмосферу глубокой печали и трагичности бытия.

Тот же принцип перспективного многопланового рельефа использован в композиции «Пьета» – подиуме на Трубной площади, при этом скульптор более скуп в изображении деталей, используя принцип «недоговаривания», характерный для древнерусских икон и рельефов, – когда небольшие группы людей дают представление о целом войске. Верно найден масштаб фигуры Георгия Победоносца, колонны и постамента, большие размеры не вызывают впечатления громоздкости. Георгий находится на большой высоте, но хорошо читается силуэтом. Его постанка одновременно динамична и композиционно уравновешенна; в этом опять же прослеживается особенность индивидуального почерка скульптора, posturaнство в выборе приемов. Безусловно, с этой работой А. Бичуков выходит на новый уровень творческой свободы в понимании классической монументальной традиции.

Из последних произведений следует отметить заказную кремлевскую серию русских императоров и три художественно значимых памятника: художнику А.А. Пластову, дипломату и лицейскому другу А.С. Пушкина А.М. Горчакову и известному московскому градоначальнику начала XX века Н.А. Алексею (брат К.С. Станиславского).

Резиденцию президента РФ, Екатерининский и Овальный залы торжественно украшают шесть репрезентативных статуй: Петр I, Екатерина II, Николай I и Александр II, а также фигуры «Правосудие» и «Россия православная». Историческая преемственность жанра для главных государственных учреждений традиционна. В образах императоров традиция воспринимается широко и как чисто классицистическая, и как барочно-растреллиевская,

в которой отразилась и суровая героика, и жизненная правдивость образов, а главное – эпоха, в которую они жили. Особенно соответствует своему времени и стилистическим требованиям «галантного века» величественный барочный образ Екатерины II.

Памятник художнику А.А. Пластову, установленный в 2003 году в Ульяновске, – зрелая и на редкость нетипичная и новаторская для портретной галереи художников в монументах работа. Она выделяется не только пластической цельностью и собранностью, высокой реалистичностью образа, абсолютным попаданием в эпоху, вплоть до характерной одежды советского послевоенного времени, намеренным выбором минимума атрибутов для подчеркивания профессии художника: только кисти и палитра, но тем, что сам скульптурный образ соответствует яркой живописи великого Пластова, далекого от ложно понимаемого артистизма.

Сам Бичуков – в чем-то Пластов, только в скульптуре: классичен, но не вычурно-академичен, прост, но не нарочито «народен», чуток к контексту, но не конъюнктурен, монументален, но не громоздок. Возможно, эти определения и отражают сегодня такое сложно формулируемое понятие, как классика. Поэтому его творчество остается востребованным и актуальным столько лет – несмотря на смену стилей, эпох и идеологий.



Мемориальная доска дважды Герою Советского Союза маршалу бронетанковых войск М. Е. Катюкову. 1979
Бронза. Москва



Мемориал «Воинам внутренних войск». 2000
Гранит, бронза. Москва

«Возрождение» - от Костромы до Белгорода



Гости и участники торжества перед открытием выставки

С 17 сентября по 7 октября 2005 г. в Белгороде прошла Вторая Всероссийская художественная выставка «Возрождение». Приуроченная к 300-летию со дня рождения святителя Иоасафа, епископа Белгородского, она в течение 20 дней привлекала внимание жителей Белгородчины и гостей области, знакомя их с современным уровнем российского искусства. Представленные в экспозиции произведения были объединены общей темой, вынесенной в заглавие этой масштабной экспозиции, разместившейся на 1500 кв. м Белгородского экспозиционного центра и вместившей в себя около 1500 работ 800 художников России.



А.В. Орехов. «Иоасаф Белгородский»
Эскиз росписи. 2005. Пенопласт, темпера

Со времени первой выставки этого цикла, состоявшейся в Костроме в 1999 г., прошло немало лет. За это время многое изменилось в России в отношении к собственным истокам и корням. Первые робкие шаги на пути восстановления исторической справедливости сменились уверенной поступью. Единение светского и церковного искусства приобрело вполне законченные художественные формы, в которых воплотилось изменившееся мировоззрение деятелей искусства. Секретариат Союза художников России благодарен Администрации Белгородской области, губернатору области Евгению Степановичу Савченко за возможность проведения столь ответственного художественного смотря в городе Белгороде.

В выставке приняли участие художники 29 отделений Союза: Белгородского, Брянского, Владимирского, Вологодского, Воронежского, Екатеринбургского, Ивановского, Калужского, Коломенского, Костромского, Курского, Липецкого, Московского, Московского областного, Новосибирского, Ногинского, Орехово-Зуевского, Орловского, Палехского, Рязанского, Сергиево-Посадского, Смоленского, Тверского, Тольяттинского, Тульского, Ульяновского, Уфимского, Челябинского, Ярославского.

Всего на выставку оказались принятыми почти 1500 произведений, из них около 1000 вошли в экспозицию, на которой были показаны работы художников нескольких поколений, от самых молодых до ветеранов изобразительного искусства. Произведения народных и заслуженных

художников России, лауреатов Государственных премий, действительных членов и членов-корреспондентов Российской академии художеств — достойное украшение настоящей выставки.

Довольно значительная часть участников выставки — творческая молодежь. Это говорит о том, что Секретариат Союза художников России, правления отделений Союза в регионах придают большое значение воспитанию молодых талантливых художников.

Благодаря произведениям мастеров изобразительного искусства, их высокому профессионализму выставка стала заметным явлением в художественной жизни не только Белгородской области, но и всей страны.

Отрадно отметить видовое и жанровое многообразие выставки.

Последнее десятилетие ознаменовалось для нашего искусства возрождением исконного для Руси иконописания. Союз художников России, отвечая насущным чаяниям соотечественников, начиная с 1999 г. постоянно представляет в составе своих экспозиций лучшие произведения иконописи, выполненные художниками



Пресс-конференция перед открытием выставки



Церемония открытия выставки
Выступает секретарь СХР
Г.И. Правоторов



Монахиня Херувима (Мукгулдинова)
«Святые царственные мученики». Икона
2005. Дерево, левкас, темпера, золочение

его отделений из Воронежа и Курска, Смоленска и Палеха, Владимира, Москвы, Сергиева Посада, Екатеринбургa и других творческих центров. Здесь же произведения иконописных школ и мастерских, возрожденных и вновь открытых при монастырях, учебные работы студентов Иконописной школы при Московской духовной академии. Также в экспозиции представлены и другие направления храмового искусства, в том числе работы художников-монументалистов.

Именно этот раздел, открывающий настоящую выставку, стал ее главным идейным и художественным стержнем, как камертон настроил ее звучание на мажорный и возвышенный лад, придал ей качества единения церковного и светского направлений художественного творчества.

Традиционно в экспозиции доминирует живопись, представляющая все жанры —



В.М. Сидоров. «Спас на Ильинке». 1972

от пейзажей среднерусской природы, архитектурных мотивов до портретов современников и жанровых полотен.

Закономерно для этой выставки большое количество произведений, посвященных историческому и культурному наследию Руси, воплощенному в образах древнерусской архитектуры, натюрмортов с предметами русской старины.

Жанр портрета на выставке отличается стремлением мастеров передать облик нашего современника, человека начала новой эпохи со всеми его проблемами, смятением души и поисками жизненной и духовной гармонии. Образ человека духовно цельного, нравственно чистого — вот идеал современной живописи. Не случайно художники ищут его в облике представителей современного духовенства. Исторический портрет — еще одна область творчества живописцев.

Наряду с портретом представлен на выставке и натюрморт, в котором преобладает стремление мастеров не только



Н.Н. Соломин. «Портрет настоятеля
Великорецкого монастыря отца
Александра». 2005

передать «тихую жизнь» вещей, но и через утилитарные предметы рассказать о человеке, вступающем с ними в диалог, о времени, приметами которого они становятся.

Отрадным явлением экспозиции стал показ на ней целого ряда интерьеров, зачастую церковных, которые дают возможность представить такие близкие авторам и дорогие их сердцу предметы в повседневной обстановке.

Наиболее мобильный вид искусства, графика, способна оперативно откликаться



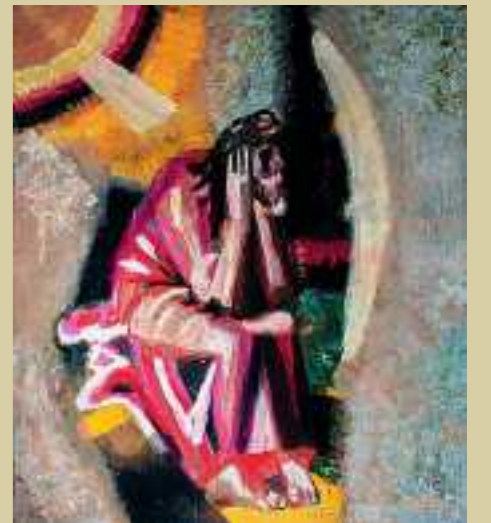
В.В. и Н.П. Родионовы. «Под образами». 1999

на явления жизни. Отличительной особенностью этой выставки стало обращение художников к графическим циклам и сериям, раскрывающим наиболее характерные черты современной действительности. В экспозиции выставки перед зрителем возникает целая панорама городов срединной России, памятников истории и культуры, возрожденных национальных святынь — храмов и монастырей.

Важно, что и в этом разделе выставки большое внимание уделяется портрету, выполненному в различных графических техниках.

Небольшой раздел книжной графики органично дополняет графический отдел.

Скульптура в России сделала в последние годы еще один значительный шаг в своем развитии. Композиционные работы, портретный жанр представлены



И.В. Пчельников. «Сидящий». 2004



В.Е. Нестерков. «Белгородский старец
Архимандрит Серафим (Тяпочкин)». 2005

в экспозиции большим количеством произведений опытных мастеров, способных решать серьезные творческие задачи. Скульпторы Москвы, Липецка, Смоленска, Московской области, Воронежа, Белгорода, как и раньше, широко представлены в экспозиции своими яркими тематическими композициями и портретной скульптурой.

Вошедшие в экспозицию произведения декоративно-прикладного искусства последних лет в основном связаны с авторским началом.

Гобелены, батики, изделия из керамики и стекла, металла — как и прежде, привлекают зрителя образностью решений и глубоким проникновением мастеров в технологию изготовления работ.



Н.В. Колобова. «Старая банька». 1992

Одной из наиболее ярких черт отделений СХР является существование и развитие здесь традиционных центров русского народного искусства. Здесь сконцентрировано, пожалуй, все то, что является главным национальным художественным достоянием России. Лаковые промыслы Федоскина, Палеха, скопинская керамика, романовская, чернышинская, богородская,

суджанская, филимоновская, старооскольская игрушка — вот далеко не полный перечень того, что увидит на выставке зритель, не безразличный к судьбам российского фольклора.

Произведения монументального искусства, показанные на выставке, свидетельствуют о сохранении этого вида творчества в арсенале мастеров России, развитии его в направлении украшения церковных интерьеров в техниках росписи, мозаики, витража.

На выставке также представлены работы искусствоведов, творчество которых связано с отделениями Союза художников России. Это монографии, каталоги, посвященные мастерам изобразительного искусства и современному художественному процессу.

Символической чертой настоящей экспозиции является показ в ее рамках коллекции детского рисунка из выставочного фонда Патриаршего центра духовного



С.М. Харламов. «Преподобный Серафим Саровский». 1996. Кинография

развития детей и молодежи при Даниловом Ставропигиальном мужском монастыре Москвы. Более 50 работ детей, собранных со всей России, выявляют живую нить преемственности художественного творчества,



Ю.П. Хмелевской. «Кирилл и Мария с отроком Варфоломеем». 2003
Дерево, кость, резьба

продолжают эстафету мастерства, любви к Родине, следования духовным заветам предков.

Вторая художественная выставка «Возрождение» ярко демонстрирует вклад мастеров изобразительного искусства 29 отделений Союза художников России в современную художественную культуру,



В.К. Никулина. «Золотые купола». 2000
Гобелен

их служение делу поддержания и развития отечественного реалистического искусства.

Вторая Всероссийская выставка «Возрождение» вызвала огромный общественный резонанс в городе — за 20 дней работы ее посетило более 20 000 человек. Высокий художественный уровень работ привлек внимание специалистов Белгородского государственного художественного музея, выразивших пожелание приобрести произведения с выставки в свои фонды. И благодаря финансовой поддержке губернатора области Евгения Степановича Савченко это пожелание стало реальным: многие произведения со Второй Всероссийской выставки «Возрождение» останутся на Белгородской земле, пополнив собрание местного художественного музея.

А. Греков



ЧЕЛЯБИНСК

В мае—июне в Челябинске прошла 1-я региональная выставка «Молодые художники Урала», представившая зрителям искусство художников Башкортостана, Екатеринбург, Златоуста, Кургана, Магнитогорска, Нижнего Тагила, Орска, Тюмени, Ханты-Мансийска, Челябинска.

Выставка собрала в своих залах более 200 авторов из 10 городов Урала и Сибири и представила свыше 300 произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства.

Издан иллюстрированный каталог «Молодые художники Урала», снабженный вступительными статьями ряда художников и искусствоведов.

МОСКВА



П.П. Оссовский. «Небесный бой». 1998
Собрание В.В. Воронина. Москва

18 мая 2005 года в залах Российской академии художеств (ул. Пречистенка, 21) открылась выставка народного художника России, действительного члена Российской академии художеств П.П. Оссовского «Моя художественная жизнь», приуроченная к 80-летию юбилею известного живописца.

СТАМБУЛ, ТУРЦИЯ

15—19 июня здесь прошло заседание 3-й Генеральной ассамблеи международной ассоциации пластических искусств (IAA/EUROPE) ЮНЕСКО, в которой принял участие Национальный комитет России во главе с председателем ВОО «СХР» В.М. Сидоровым. IAA/Европа ЮНЕСКО в настоящее время объединяет союзы художников 28 европейских стран. На конгрессе присутствовали представители 24 государств. Участники симпозиума провели перевыборы исполкома организации и других ее руководящих органов. В рамках ассамблеи прошло обсуждение ряда совместных проектов национальных комитетов разных стран, стратегии пред-

стоящего конгресса IAAA/Весь мир, проводящегося раз в три года. Участниками форума были приняты декларация к правительствам стран Европы — об ускорении принятия законов по использованию произведений искусства в общественных зданиях, о социальной защите профессиональных художников, о необходимости согласованных действий в области культурной политики.

ЕКАТЕРИНБУРГ



Архиепископ Екатеринбургский и Верхотурский Викентий на открытии выставки

14 июля — 2 августа в помещении Екатеринбургского отделения ВОО «СХР» состоялась выставка произведений иконописной мастерской Ново-Тихвинского женского монастыря «Умозрение в красках. Писаные иконы, вышитые облачения». Выставка была организована Ново-Тихвинским женским монастырем совместно с Екатеринбургским отделением ВОО «СХР». В церемонии открытия приняли участие архиепископ Екатеринбургский и Верхотурский Викентий (Морарь), главный редактор журнала «Художник» заслуженный деятель искусств России, кандидат искусствоведения А.У. Греков, представители местных художественных кругов и общественности.

КОСТРОМА



Н.А. Белых. «Зимний день». 2004
Собственность автора

16 сентября — 23 октября в залах

Костромского государственного объединенного художественного музея (пр-т Ми-ра, 5) состоялась выставка произведений Н.А. Белых, приуроченная к 70-летию художницы. На выставке было представлено более 200 живописных произведений.

Все картины Н.А. Белых проникнуты большой любовью к родной земле, ее быту и культуре и продолжают традиции русской реалистической школы живописи.

ЗВЕНИГОРД, МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ



17 сентября здесь в день 853-й годовщины основания города Звенигорода напротив храма во имя преподобного великого князя Александра Невского был торжественно открыт величественный монумент выдающимся русским подвижникам преподобному Савве Сторожевскому и князю Юрию Дмитриевичу Звенигородскому, ставший еще одним заметным вкладом в российское искусство известного скульптора, народного художника России А.Н. Ковальчука (архитекторы Н.А. Ковальчук и В.А. Семочкин). Памятник освятил настоятель храма священник Александр Карлюк.

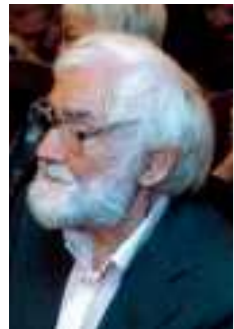
МОСКВА

6 сентября — 30 октября во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства состоялась Всероссийская выставка декоративно-прикладного искусства «На радость вам», представившая на суд зрителей произведения практически всех видов этого творчества, предоставленные художниками разных регионов России.



«Дети Архипова». 1971. Коллекция ВТОО «СХР»

«Светлое чувство Родины»



А.П. ГОРСКИЙ
народный
художник РФ,
действительный
член Петровской
академии наук
и искусств

Картины народного художника России Е.Н. Чернышевой воспринимаются как песня, в которой слились воедино детское восприятие жизни и щедрая красота родной земли. Вот что сказал о ее творчестве митрополит Волоколамский и Юрьевский Питирим: «В столь жестокий век из рам на нас смотрит тот глубокий духовный реализм, который, по-видимому, в душе каждого из нас...»

Екатерина Николаевна Чернышева, народный художник России, еще в период учебы в МСХШ и в МГХИ им. Сурикова (с 1955 по 1961 г.) и во время вступления в СХ СССР (1961) полностью сформировалась как мастер композиции, портрета, пейзажа и натюрморта («После заплыва», 1962; «Портрет отца», «Автопортрет», 1959; «Полнолуние», 1954; «Бабье лето», 1962).

В период с 1962 по 1995 г. художником были созданы такие произведения, как «Восемь девок, один я», «Верба цветет», а также ряд работ на спортивные темы: «На Ленинские горы» (1961), «Портрет спортсменки» (1961) и другие.

Но главным в творчестве Чернышевой стали картины, воспевающие красоту человека села, в которых доминируют образы крестьян, их повседневный труд, скромные устои деревенского быта, поэзия юности. А вокруг этого мира радуется жизни тронутая солнечным загаром светловолосая детвора, связанная тесной дружбой с нашими «меньшими братьями»: телятами и котятами, петухами и щенятами и ласточками, со свистом пронзающими небо...

В это время, с 1961 по 1995 гг., исключительно плодотворное, Чернышева исполнила целый ряд фундаментальных полотен: «Летний вечер» (1972), «Девчата в поле» («Песня жаворонка»; 1969), «Толя, Слава и Вова из деревни Кишарино» (1972), «Первые цветы», «Укатался» (1970), «Дети Архипова» (1969), «Ландыши» (1976), «Мирная жизнь» («Два поколения», 1975), «Русское поле» (1978–1980) и другие. Этот список далеко не полный, особенно если учесть большое количество глубоких по образному решению портретов, таких как «Уля» (1971), «Ольга Туткина» (1972), «Мальчик с курицей» (1963), «Толя Иванов» (1964), «Аринка» (1980), «Таня из Боровно» (1975), или картин-пейзажей «Летят журавли» (1963), «Белые ночи» (1989), «Пора одуванчиков» (1972). И среди них «Натюрморт с рябиной» (1972), а также множество этюдов малых размеров, драгоценных по своим качествам.

В 1981 году, в период завершения триптиха «С чего начинается Родина», Чернышевой было присвоено почетное звание «заслуженный художник России». С 1970 по 1992 год, при одновременной работе над вышеназванными

картинами, Чернышевой были созданы два монументальных триптиха: «С чего начинается Родина» (1981) [левая часть – «Первый дождь», центральная – «Лето в деревне» («Настенька приехала»), правая – «Июнь» («Начало лета»)] и «Русские женщины» (1992) [левая часть – «Светлая память земли», центральная – «В банный день», правая – «Баба Дуня»].

Эти духовно насыщенные произведения, а также каждая новая последующая работа Чернышевой построены на глубинных образах истинно русской красоты, чистоты юности, человеческой доброты и возрастной мудрости, а все создаваемое автором наполнено любовью к России и русскому народу, среди которого она живет, к родной земле, которая питает ее творчество.

Всем трудам Чернышевой этого периода подвела итог ее первая персональная выставка, открытая в 1995 году в семи лучших залах ЦДХ на Крымском Валу и прошедшая с большим успехом. В эти же годы ей было присвоено высокое звание «народный художник России».

Не снижая творческого накала, художник, наряду с новыми работами, возвращается к ряду тем, исполненных ранее. Возникают варианты, в которых автор по-своему обогащает прошлые решения: «Белые фиалки» («Девочка с собачкой»), «Апрель», «Таня из Боровно». И все они отмечены высоким уровнем исполнения.

Ее новый цикл посвящен цветам в красивых деревенских горшках-крынках для топленого молока, и каждый холст, будь то «Лютики» или «Розы», «Одуванчики» или «Цветы горца змеиного», или, наконец, «Лесные фиалки», – это как бы портрет цветка, который, подобно скульптуре, так крепко вылеплен и тонко взят в цвете, что по силе исполнения его можно сравнить с образами драгоценной равенской мозаики. В этом сказалась монументальная закладка, полученная Чернышевой от отца и приобретенная в мастерской ее учителя А. Дейнеки.

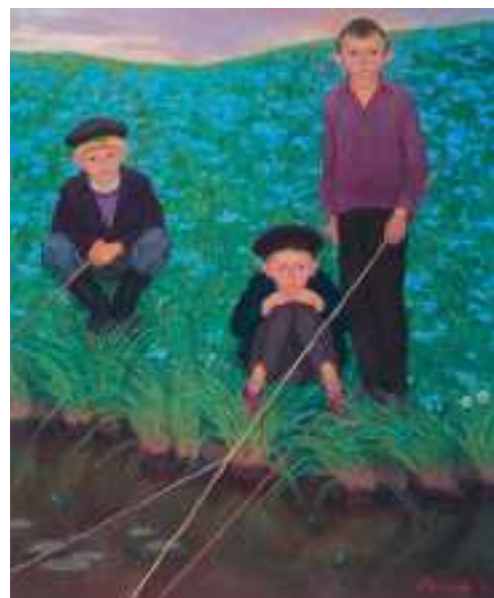
В продолжение обзора творчества Чернышевой хотелось бы сказать о ряде моментов, которые во многом содействовали ее творческой жизни. Это возникавшая в доме Чернышевых по вечерам за чашкой

чая постоянная среда общения между большими мастерами искусства, а также высочайшее, по поэтическому воплощению, творчество отца. Это восторг от мироздания и сама, в чем-то суровая, жизнь: война, эвакуация, Грузия, Самарканд, постоянные поездки с отцом по городам России: Переславль-Залесский, Владимир, Псков, Новгород, Сенеж, «Академическая дача» на земле Вышневолоцкой, Парамоново, Истра, а в 1962 году поездка в Вологду, Кириллов, Белозерск и в Ферапонтово к фрескам Дионисия. Из каждой поездки художница привозит массу работ: композиций, портретов, пейзажей и знаменательно, что ряд ее картин и портретов после окончания института, уже на первых выставках с ее участием, получает широкое признание у художников и широкого круга зрителей. Этот успех, качество работ сразу же поставили Чернышеву в число ведущих мастеров, посвятивших свое творчество станковой картине и портрету. А затем, уже являясь членом МОСХа (СХ СССР), подчиняя все

«Бабье лето». 1962
Собственность
автора«Уля». 1971
Собственность
автора



«Баба Дуня»
Правая часть
триптиха
«Русские
женщины». 1992
Собственность
автора



«Толя, Слава
и Вова из деревни
Кишарино». 1972
Калужский
областной
художественный
музей

своим творческим замыслом, она работает в Подмоскowie, в деревне Свистуха, в домах творчества «Таруса», «Академическая дача». Накапливая огромный натуральный материал, в одной только Свистухе она написала более 20 портретов для трех осуществленных картин, приобретенных музеями России, например «Девчата в поле» («Песня жаворонка») – музей г. Петрозаводска.

В 1953–1954 гг. продолжалось постепенное послевоенное становление Дома творчества Союза художников «Академическая дача» им. И.Е. Репина. Там семья Н.М. Чернышева в весьма стесненных условиях оказалась в числе пионеров по обживанию «Академички», на которой Николай Михайлович создал ряд своих шедевров, а постоянно сопровождавшая его дочь Екатерина – ряд качественных по живописи этюдов.

Начиная с 1961 года, после замужества, попеременно работая в творческих группах разных лет, в коллективах мастеров со всей России, Чернышева настолько горячо включилась в художественный процесс, что за короткий срок создала великолепные полотна из жизни деревень Городок, Кишарино, Желниха, Алексеевское, портреты членов семей Ивановых, Стоговых, Белозеровых, Ратик, Табельковых, Пантюшкиных.

После приобретения небольшого дома в деревне Мартус на берегу реки Мсты вереницы ребятни, как и ранее, осаждали ее, создавая непринужденную творческую атмосферу. Диапазон деревень расширился: Боровно и Дуброво, Вели и Липовец, Болдырево и Лядины, Норфино и Котчище, а в результате – «Вышневолоцкие невесты», «Таня из Боровно», «Встреча стада», «Портрет сына» (1963), «Под крышей дома своего» (1987), «Пора сенокосная» (1993), «Теплый вечер» (Ласточки). А также серия портретных образов семей Некрасовых, Молотковых, Голубевых, Карасевых, Осиповых и других жителей земли Тверской.

На всех крупнейших всесоюзных, российских, московских и других выставках в ЦВЗ, ЦДХ, на Кузнецком Мосту ее полотнам сопутствовал неперенный успех. Так, например, было на выставках «По родной стране» (ЦДХ, 1981, 1993), где был экспонирован триптих «С чего начинается Родина»,



«Полнолуние».
1954
Собственность
автора



«Девчата в поле»
(«Песня
жаворонка»). 1969
Музей
изобразительных
искусств
Республики
Карелия



«Таня из Боровно»
1975
Собственность
автора



«Первый дождь»
Левая часть
триптиха
«С чего начина-
ется Родина».
1978. Брянский
художественный
музей



«Рождественская
ночь». 2004
Собственность
автора

и на выставке «Моя Россия» (ЦВЗ), где был представлен триптих «Русские женщины».

Библиографический материал о творчестве Чернышевой довольно обилён. Это статьи в специальной и периодической печати, отдельные издания, теле- и радиопередачи, фильмы, зарубежные публикации и выставки, аннотация на выставку «Семейное мастерство» под эгидой МК России и МК Италии, в зале Палатцо дель Подеста Ариостола Ферарованти в Болонье, с участием Н. Чернышева, А. Горского, Е. Чернышевой, Н. Горского-Чернышева, имевшую большой успех у итальянского зрителя.

Зарубежные поездки Чернышевой, по ее словам, были целиком посвящены познанию ее любимых мастеров – Боттичелли, Леонардо да Винчи и многих других, чьи шедевры живут в музеях городов Италии, Англии, Австрии, Франции, Греции и Египта, где она была.

Большой художник от красоты увиденного, от волшебного состояния природы может «чуть-чуть сойти с ума», и именно в эти моменты создаются шедевры в искусстве.

Работы Чернышевой последнего времени отмечены густотой эмоционального напряжения. Это полотна «Последние лучи солнца», «Ночь на Ивана Купалу», «Листопад», «Первые заморозки», «Утки летят», «Звездодопад», «Совы», «Журавли на берегу реки Мсты». В ее осенних пейзажах один месяц уходит за горизонт, а другой, убывающий, серебрится дорожкой в реке; росы, осенние и весенние туманы, и как бы слышится голос перепелки: «спать пора, спать пора». А в холстах, посвященных весеннему полнолуннию – голос кукушки, отдаленный лай собак, болотный хор лягушатника и пение соловья. И все вместе – в едином порыве, перекрывая все шумы, встречают торжество весны!

Божественная природа и сама жизнь дарят художнику образы, и по-прежнему волнующий трепет искусства продолжает жить во все новых и новых работах Екатерины Чернышевой.



«Аринка». 1980
Собственность
автора



«Первые цветы»
1963. Частное
соборание



В.В. ВОРОНИН
коллекционер



«Сосны на Академической даче». 1967. Собрание В.В. Воронина

Художник Федор Глебов

Еще совсем недавно я и помыслить не мог, что могу начать писать подобные заметки. Коллекционером я себя не считаю. Приобретение по случаю нескольких картин — ну какое это коллекционирование... Хотя жизнь — странная штука. Она течет по своим, неведомым нам законам, и то, что вчера казалось абсолютно невозможным, сегодня представляется не только возможным, но действительно необходимым.

Осознание потребности в написании этой статьи, первой в моей практике, возникло у меня после знакомства с чудесной женщиной, художницей Екатериной Васильевной Сыромятниковой — вдовой замечательного русского художника Федора Петровича Глебова.

Знакомство это состоялось в декабре 2004 г., накануне юбилея Екатерины Васильевны. Мне, как любителю и почитателю отечественной пейзажной живописи, было интересно ближе познакомиться с творчеством Федора Петровича, так как, несмотря на весьма скудную информацию о нем, меня не оставляло чувство, что Федор Петрович является незаурядным живописцем. Встреча с Екатериной Васильевной в мастерской Федора Петровича превзошла все мои ожидания. То, что я увидел и услышал, глубоко тронуло меня. Мне посчастливилось встретить настоящие произведения искусства, притом не только станковой живописи, но и графики. Я узнал о подробностях жизни Федора Петровича, которые никогда и нигде не упоминались, ввиду того, что в советское время, а все публикации о художнике относятся именно к той эпохе, не могли быть обнародованы. Мне по-новому открылось творческое наследие

замечательного русского художника — Федора Глебова. По мере знакомства с его искусством становились понятными истоки и значение этой личности в развитии русского пейзажа второй половины XX в. Возникло огромное желание написать о Федоре Петровиче, чтобы можно было поделиться своими впечатлениями с максимально возможным количеством людей влюбленных в нашу природу и натурное ее отображение, почитающих исконные культурно-национальные традиции. Выбранная форма краткого очерка в виде субъективных записок дает возможность высказать собственные взгляды на отечественную живопись, не связанные какими-то профессиональными искусствоведческими ограничениями и штампами.

В ноябре 2005 г. исполняется ровно четверть века со дня смерти Федора Петровича. Более 20 лет прошло со времени проведения последней персональной выставки художника, организованной и проведенной Екатериной Васильевной. Время — быстротечно и безжалостно. Остается все меньше людей, которые лично знали Федора Петровича, знали обстоятельства его жизни и творчества. В искусство пришло молодое поколение, которое просто

не слышало фамилии художника и не видело его картин. Да и посмотреть их в Москве, признаться, негде. Из тех картин, которые находятся в собрании Государственной Третьяковской галереи, большинство «томится в неволе» в ее обширных запасниках, и лишь единичные полотна доступны для любителей. Изредка выпускаются искусствоведческие издания, где приводятся иллюстрации одной-двух работ художника, цитируются добрые слова о его таланте. Правда, при этом путают отчество автора и год его смерти, что искажает даже такую скудную информацию о художнике.

Между тем живописец Федор Глебов при жизни был известен и любим зрителями, ценим и уважаем коллегами по призванию. В 1973 г. в Москве прошла персональная выставка работ художника, которая получила широкую и благожелательную прессу. Был издан каталог выставки. В 1974 г. Федору Петровичу Глебову было присвоено звание заслуженного художника РСФСР. В 1975 г. прошли персональные выставки мастера во Владимире, Рязани, Кирове, Сыктывкаре. Издательство «Советский художник» выпустило подборку из 16 репродукций его картин. Произведения

Федора Глебова были приобретены областными и республиканскими музеями, муниципальными галереями. В 1985 г. вышла в свет монография А. Ягодковской, посвященная художнику, основанная на итогах его персональной выставки. Однако в дальнейшем наступили годы забвения. Этому способствовали сложные социально-политические перемены, которые происходили в нашей стране и привели к развалу СССР, крушению существовавшей системы власти. Изменилась страна, изменилась жизнь людей — к сожалению, не во всем в лучшую сторону. Изменилось наше искусство и, в частности, живопись. Социалистический реализм как творческий метод был осужден за идеологизацию искусства, и с этим трудно не согласиться. Но «идеологи от искусства» (к сожалению, в их число вошли и весьма известные искусствоведы) постарались опорочить и собственно реализм как направление изобразительного искусства. Оно стало считаться неактуальным. Все средства массовой информации, особенно телевидение, не устают рекламировать то, что теперь стало называться «актуальным» искусством». У обывателя, не искусственного в художественных коллизиях, активно формируется мнение о модности подобного самовыражения. А как же, надо равняться на «передовой» Запад! При этом никто не задумывается над тем, что, когда появляется мода, умирает настоящее искусство. В этом, видимо, и состоит цель тех, кто трактует огромные средства на проведение бесконечных конкурсных биеннале, «арт-манежей» и других выставок современного искусства. Для утверждения этой неправедной цели творчество такого мастера, каким был Федор Петрович Глебов, никак не подходит, что и является основной причиной забвения его имени.

Двадцать пять лет — это достаточная дистанция, с которой человек, лично не знавший художника и не испытывавший на себе его обаяние, мог бы, по возможности объективно, оценить его творчество и осознать его вклад в историю русской живописи. Чтобы попытаться это сделать, прежде всего потребовалось ознакомиться с публикациями о творчестве художника. Федору Петровичу повезло. Его окружали высокопрофессиональные талантливые люди, которые хорошо знали и высоко ценили мастера. Речь идет об Анне Тимофеевне Ягодковской, Иване Борисовиче Порто, Нине Николаевне Ватолиной, которые в разное время выпустили статьи о художнике, где исключительно тонко и искусствоведчески точно проанализировано его творчество. Из этих статей выкристаллизовался

образ не только художника, но и человека. Становилось понятным, что для художника самой большой страстью в жизни была любовь к родной природе. Именно этим продиктованы все его жизненные шаги по выбору профессии.

Нина Николаевна Ватолина писала: «Те, кто знал Федора Петровича Глебова, не могли не попасть под его обаяние — естественность, искренность, ненавязчивая веселость, живой ум заставляли дорожить даже кратким общением с ним. Само воздействие его на окружающих обладало особым свойством: трудно представить себе, чтобы в его присутствии можно было допустить бестактность, резкость, запальчивость, словно внутренняя доброжелательность и безусловное доверие к собеседнику снимали необходимость как-то заявлять о себе, естественно вызывали в нем ответную симпатию и дружелюбие. Чувство равенства, готовность понять высказанную мысль, стать на точку зрения другого человека рождались из природного достоинства, хочется сказать — благородства природы Глебова и были, по-видимому, связаны с его разносторонней одаренностью.

Федор Петрович любил музыку, прекрасно пел под аккомпанемент гитары, помнил тексты и мелодии множества народных песен. Можно предположить, что музыкальное чутье, чувство ритма распространялись и на его восприятие природы, как бы озвучивая и гармонизируя зрительный образ, придавая ему порой плавный, распевный, песенный размах».

Глебов любил с детства и хорошо знал русскую и западноевропейскую поэзию. Он сам писал стихи, изучал облик и повадки животных и особенно птиц. В середине 1930-х годов им были запечатлены на иллюстрациях птицы, обитающие в наших широтах, для издания «Полного определителя птиц СССР» профессора-орнитолога С.А. Бутурлина. Бутурлин считал молодого Глебова соавтором своего научного труда. Федор Петрович писал рассказы об охоте, которые публиковались в журнале «Охота и охотничье хозяйство», мастерил удивительные механические игрушки из дерева — фигурки зверей, птиц, фольклорных персонажей. Но, конечно, главным делом его жизни была пейзажная живопись.

Во всех статьях о Глеbove, опубликованных в советское время, чувствуется какая-то недосказанность. В них отсутствует какое-либо упоминание о родителях художника, о его детских годах. Описываемый образ высококультурного, интеллигентного человека плохо увязывался с его конкретными биографическими данными.

После общения с Екатериной Васильевной мне все стало понятно. Все дело было в происхождении художника. Оно у него оказалось «подозрительным» в классовом отношении и потому опасным для самого мастера. В своей автобиографии Глебов писал: «Я родился в 1914 году в Москве в семье научного работника — зоолога. Отец умер в 1922 году, будучи научным сотрудником отдела животноводства Всероссийского союза сельскохозяйственной кооперации. Мать домохозяйка, жила в Москве и умерла в 1966 году». Все написанное здесь правда, но это всего лишь ее часть. Об остальном в советское время лучше было не писать и не упоминать.

Федор Петрович Глебов являлся потомком известного дворянского рода. Глебовы состояли в близком родстве с князьями Голицыными, Трубецкими, с графом Орловым-Денисовым, с Толстыми. Среди предков Глебова со стороны отца были такие известные люди, как казачий генерал, герой Отечественной войны 1812 года, друг Дениса Давыдова граф Василий Васильевич Орлов-Денисов, старший офицер Михаил Павлович Глебов — близкий друг Михаила Юрьевича Лермонтова, бывший секундantom поэта на роковой дуэли. За бабушкой будущего художника красавицей Софьей Николаевной Трубецкой ухаживал молодой офицер граф Лев Николаевич Толстой. В дальнейшем, в романе «Война и мир», черты и характер Софьи Николаевны нашли отражение в образе Наташи Ростовой.

Отцом будущего художника был состоятельный коннозаводчик Петр Владимирович Глебов. В большом имении Глебовых сельце Барыковке, что под Москвой, разводились чистокровные породы лошадей и русских гончих. Глебовские рысаки и гончие считались лучшими в России. Охота и верховая езда были любимыми занятиями Глебовых.

Матерью художника стала потомственная дворянка Мария Александровна Михалкова — родная тетя поэта Сергея Михалкова и двоюродная бабушка Андрона Михалкова-Кончаловского, а также Никиты Михалкова. Рано потеряв родителей, Марица, так ее называли домашние, воспитывалась опекуном генерал-лейтенантом Владимиром Федоровичем Джунковским — известной исторической личностью (Джунковский был губернатором Москвы в 1902–1906 гг., царским заместителем министром внутренних дел, другом Николая II). Воспитание Мария Александровна получила в известной в Москве классической гимназии Фишера, где девочек обучали

согласно мужской программе. Первым мужем Марии Александровны стал красавец Владимир Кристи, сын московского генерал-губернатора Григория Ивановича Кристи и княгини Марии Николаевны Трубецкой. От этого брака у Марии Александровны родились три сына: Владимир, Сергей и Григорий. Однако брак оказался несчастлив. Владимир Григорьевич Кристи оказался страшным ревнивцем, человеком с неуравновешенным, необузданным характером. Летом 1911 г. разразился грандиознейший скандал. Кристи, обезумев от ничем не обоснованной ревности, в вагоне царского поезда застрелил князя Петра Трубецкого — своего родного дядю. Совместная жизнь супругов стала невозможной. Марией Александровной был получен развод. Кристи волею Николая II высланы в Бессарабию.

Петр Владимирович Глебов — двоюродный брат Владимира Григорьевича Кристи — хорошо знал Марию Александровну и был в нее влюблен. Мария Александровна тоже любила изящного, стройного, всегда элегантно одетого молодого человека, имеющего хорошее воспитание и образование. В 1913 г. она вышла за него замуж. Петр Владимирович стал отцом для сыновей Марии Александровны. Пятого января 1914 г. в Москве в доме на улице Грановского у Марии Александровны родился четвертый сын, названный Федором, который в последствии и стал замечательным русским художником, одним из лучших пейзажистов второй половины XX века.



«Калитка. Молоденово». 1973. Собрание В.В. Воронина

Самым замечательным в истории жизни семьи Глебовых является то обстоятельство, что рождением сына Федора вклад семьи Глебовых в будущую отечественную культуру не ограничился. Через год у Глебовых родился еще один сын, названный Петром. Петр Петрович Глебов вошел в историю нашей культуры XX столетия как замечательный, всенародно любимый актер, сумевший в своих ролях выразить наиболее характерные черты русского человека. В памяти народной Петр Глебов останется в кинообразе Григория Мелехова. Роль Мелехова, сыгранная Глебовым в экранизации романа Михаила Александровича Шолохова «Тихий Дон», является одной из вершин актерского мастерства.

Братьям Глебовым был дарован большой талант свыше. Они избрали разные области искусства, но каждый из них упорной работой добился замечательных результатов в избранной ими профессии. Творчество обоих братьев глубоко национально. Каждый из братьев проявил себя как настоящий русский патриот, влюбленный в родную природу и русского человека. Этому способствовало их воспитание, полученное в детстве. С ранних лет братья росли в единении с природой. До революции Глебовы жили в Москве и в богатом имении Назарьево, что под Москвой. Федор Петрович вспоминал, что в московском доме на первом этаже была комната, где находился вольер, в котором свободно резвились различные птицы: снегирь, щеглы, синицы, сойки. После Октябрьской

революции 1917 г., когда в Москве стало небезопасно, Мария Александровна с детьми переехала жить в Назарьево. Петр Владимирович не мог покинуть Москву по долгу службы, поэтому приезжал в Назарьево только по праздничным и выходным дням. Как самые дорогие воспоминания детства у Федора Петровича оставались совместные походы братьев с отцом на охоту. Петр Владимирович был страстным охотником, и любовь к охоте передавалась его сыновьям. Петр Владимирович умер летом 1922 г., заразившись тифом в командировке в Поволжье, где он отбирал коней для Красной Армии. Вся забота о воспитании детей, а в это время с Марией Александровной проживали младшие сыновья Федор и Петр, легла на ее плечи. Глебовы были выселены из своего имения, где располагалась школа-интернат для беспризорников. Многие родственники покидали Россию и настаивали на отъезде семьи, но Мария Александровна не представляла своей жизни вне России и решила остаться на Родине. Место для проживания нашлось в двух километрах от Назарьева в деревне Дарьино. Чтобы выжить в эти трудные времена, пришлось привыкать к совсем другой деревенской жизни. Выжить помогло натуральное хозяйство. Были заведены куры, утки, корова. Жизнь была трудная, всем приходилось много работать. Братья учились в школе-семилетке при детском доме Наркомпроса. Но главное воспитание они получили от матери. Мария Александровна привила сыновьям любовь к литературе. Она много читала им вслух из русской классики. Деревенская жизнь кроме знакомства с крестьянским трудом дарила им возможность постоянного общения с природой, которую они научились любить и понимать. Охота, рыбалка, ловля и продажа птиц на рынке в дачном местечке Жаворонки помогали выживать.

Рисовать Федор Петрович начал с детства. По воспоминаниям брата Петра Петровича, в школе, где они учились, был хороший педагог-художник. Он усмотрел в Фединых рисунках задатки будущего живописца и стал всячески их развивать. Однако желание охотиться было настолько велико, что после окончания школы, когда нужно было выбирать, куда пойти учиться, Федор Петрович выбрал то, что казалось ему близким и любимым. В 1930 г. он поступил в техникум при Центральной агробиостанции в Москве на охотоведческий факультет. После ликвидации факультета в 1931 г. Федор Петрович работал лаборантом на биостанции при Лосиновском заповеднике. Любовь к охоте Федор Петрович сохранял всю жизнь. Он был

настоящим потомственным охотником — умел читать следы, умел приманивать уток, тетеревов и даже лисиц. Федор Петрович был человеком тонкого лирического склада, высокоодаренной натурой. Призвание быть художником до поры до времени не было им осознано. Это понимание придет вместе с совершеннолетием. В 1932 г. восемнадцатилетний Федор Глебов оказался зачисленным на второй курс Московского художественного училища памяти 1905 года.

Годы учения в художественном училище свели Глебова с замечательным наставником — выдающимся пейзажистом Николаем Петровичем Крымовым. Личность и уроки учителя оставили неизгладимый след в душе художника. «У Крымова я учился не два года, а всю жизнь», — скажет он через многие годы. После окончания училища Глебов поступил на второй курс Московского художественного института. В институте Глебову снова повезло с преподавателями. Молодой художник учится у замечательных живописцев С.В. Герасимова и А.А. Осмеркина. В 1941 г. студент Глебов готовился к дипломной работе, но война поломала все планы и надежды. Федор Петрович делает свой гражданский выбор и вместо возможной эвакуации в Самарканд добровольцем уходит в народное ополчение на фронт. На фронте Глебов служит пулеметчиком, командиром взвода. В бою под Юхновым, получив тяжелое ранение, оказывается в госпитале. После излечения вновь отправляется на войну в качестве художника фронтовой газеты. В 1946 г. Глебов возвращается в институт и в 1948-м защищает дипломную работу «На фронтовой дороге».

Талант художника у Федора Петровича креп и развивался постепенно по нарастающей в течение всей его жизни. Каждый шаг его неуклонного творческого роста основывался на предыдущем, вытекающем из накопленного жизненного и творческого опыта. Корреспондентская практика и зорепортера определила первые самостоятельные шаги будущего художника в искусстве. Глебов обращается к графике. Он работает в техниках акварели и линогравюры, иллюстрирует многие книги. Наиболее известны его иллюстрации к роману А. Фадеева «Молодая гвардия». Оригиналы этих иллюстраций, выполненные черной акварелью, хранятся в Русском музее в Санкт-Петербурге. Большое значение для развития творчества художника имела также встреча с замечательным русским писателем Михаилом Михайловичем Пришвиным. Философско-лирическая проза Пришвина о русской природе как нельзя



«Тополя облетают». 1980. Собрание В.В. Воронина

лучше отражала мысли и чувства самого художника. Глебов осуществляет оформление юбилейного издания книги «Весна света». Иллюстрируя Пришвина, в своих тонких, мягких акварелях Глебову удается соединить ощущение натурального бытия жизни с глубоко поэтическим ее восприятием. Это стало творческой удачей художника. Иллюстрации к книге, мастерски выполненные им, были приобретены Государственным литературным музеем в Москве.

Качественному скачку в творчестве художника способствовала и продолжавшаяся дружба с Николаем Петровичем Крымовым, которая в 1950-х годах становится особенно сердечной. Частые беседы об искусстве помогли Федору Петровичу углубить знания, полученные во время учебы. Эти встречи двух талантов способствовали более ясному пониманию сути творчества настоящего художника-пейзажиста, они в значительной мере способствовали обретению индивидуального подхода мастера к пониманию природы. Николай Петрович высоко ценил творчество Глебова и считал его любимым своим учеником. Об этом говорит тот факт, что у вдовы живописца до сих пор хранится этюд Крымова, подаренный другу, с собственноручной надписью: «Дорогому и любимому моему ученику Феде Глебову. Ник. Крымов, 3 марта 1951 г.»

Дальнейшему развитию творчества художника способствовали многочисленные поездки по стране. В путешествиях на Кольский полуостров, к Белому морю, в Крым рождаются пейзажи, где проявляются одушевленность, теплота сочувственного взгляда автора на природу.

В 60-е годы наступает время творческой зрелости художника. Основным жанром его живописи становится среднерусский пейзаж. Мастер тонко чувствует красоту лесных далей, очарование озер, живописность перелесков и простор полей. Пейзажист по призванию, Глебов воспринимает окружающий мир через натуромотивное восприятие и доносит это свое видение до нас непосвященных. Окрепшее мастерство живописца и осознание индивидуальности своей творческой манеры позволяют ему не ограничивать себя в выборе тем и мотивов — не бояться обвинений досужих критиков во вторичности его творчества.

Картины Глебова отличаются особой драматургией, в них всегда присутствует индивидуальное восприятие природы. В каждой из них зритель всегда чувствует глубоко пережитое отношение автора к изображаемому мотиву. Внимательно изучая природу, следуя ее законам, Глебов в своих композициях изображает ее в соответствии со своими замыслами и поставленными задачами, добиваясь наиболее полного и исчерпывающего выражения обретенной идеи.

Подводя итоги, следует сказать, что творчество художника Глебова и его роль в развитии отечественной пейзажной живописи представляются явно недооцененными. Во всем наследии художника в станковой живописи полностью отсутствует то, что называлось «социальным заказом». Художник не писал тематических картин, в его живописных работах полностью отсутствует какая-либо ангажированность. Авторитет Глебова-пейзажиста был настолько высок, что Министерства культуры

СССР и РСФСР, а также Союз художников, заказывая Федору Петровичу картины, не ограничивали его в выборе тем и мотивов. Сам же художник предпочитал запечатлевать в своих картинах только удивительную красоту родной природы. Оценивая живописное творчество художника, нужно отметить удивительный факт: не уходя в «тихую эмиграцию» и не выпадая из художественного процесса страны, художник смог частично избежать в своем творчестве влияния идеологизированного реализма. Думаю, что добровольный отказ художника от изображения в своих работах успехов социалистического строительства помешал художнику при жизни добиться большего признания властей предрезающих. Федор Петрович Глебов избежал подобного соблазна, поэтому его творчество оказалось вне рамок соцреализма. Творчество художника гораздо шире. Оно обладает общечеловеческой ценностью, поэтому Федор Глебов с полным правом может считаться подлинно русским художником.

Творчеству Глебова не был чужд импрессионизм. Он с легкостью мог поймать и отобразить последние лучи заходящего солнца на кронах деревьев, как, например, в картине «Летний вечер» (1978). Однако талант, знание и тонкое понимание родной природы, его творческие возможности как художника позволяли ему с успехом решать задачи куда более сложные, чем задачи простого этюдизма. Федор Петрович был истинным картинщиком, в лучшем смысле этого определения. Он являлся прямым наследником творчества таких картинщиков, как Левитан, Куинджи, Рылов, как его любимый учитель Крымов. Огромная заслуга Федора Петровича состоит в том, что он в условиях второй половины XX века сумел поддержать и развить эти традиции великой русской пейзажной живописи, внося в нее свое, глебовское понимание природы.

В настоящее время в Москве у любителей пейзажной живописи отсутствует возможность непосредственного знакомства с работами Глебова. Приближается 25-я годовщина смерти Федора Петровича. Это хотя и печальный, но все-таки хороший повод вспомнить добрым словом и делом замечательного русского художника Федора Петровича Глебова. Таким добрым делом стало бы открытие памятной доски на доме, где жил и работал художник, а также устройство хотя бы небольшой выставки его работ, которая могла бы стать продолжением углубленного искусствоведческого исследования творчества Федора Петровича Глебова.



УЛАН-УДЭ

8 июля состоялось вручение Республиканской премии в области изобразительного искусства, учрежденной в честь основоположника бурятской профессиональной живописи и организатора регионального отделения Союза художников (1933) Ц.С. Сампилова. В 2005 г. лауреатом премии I степени стал заслуженный художник России Ч. Шенхоров (живопись), II степени — Н. Дондокова (буддийская иконопись), III степени — народный художник Бурятии Ю. Мандаганов (монументальное искусство).

9 сентября в Республиканском художественном музее им. Ц.С. Сампилова (ул. Куйбышева, 29) открылась персональная выставка живописи и графики Героя Советского Союза, ветерана Великой Отечественной войны, почетного гражданина Улан-Удэ и Республики Бурятия, заслуженного художника России, лауреата Государственной премии РБ Г.Н. Москалева,



Г.Н. Москалев. «Один на один». 1985

который в этом году отметил свой 80-летний юбилей. На открытии выставки присутствовала дочь ветерана, искусствовед, референт ВТОО «СХР» Л.Г. Москалева.

13 сентября в Музее истории Бурятии им. М.Н. Хангалова (ул. Профсоюзная, 29) впервые в практике художественной культуры республики была организована художественно-документальная выставка кандидата искусствоведения, заслуженного деятеля искусств России И.И. Соктоевой «На рубеже эпох», приуроченная к 55-летию музейной и научной деятельности автора. В экспозиции были представлены раритетные произведения из личной коллекции искусствоведа (буддийская живопись, скульптура, народное декоративно-прикладное искусство Бурятии XIX—XX веков, авторские зарисовки, фото из семейного архива). Отдавшая более полувека сбору и научной обработке художественного наследия бурятского народа, исследованию актуальных проблем теории и практики изобразительного искусства Бурятии, И.И. Соктоева является автором ряда известных трудов, которые служат фундаментальной основой

национального искусствоведения республики.

23 сентября в столице Бурятии в годовщину памяти народного художника России, лауреата Государственной премии РБ А.Н. Сахаровской (1927—2004) открылись мемориальная доска и персональная выставка.

6 октября в Музее истории Бурятии им. М.Н. Хангалова (ул. Профсоюзная, 29) открылась персональная выставка ювелирного искусства «Живая традиция» заслуженного художника Бурятии, лауреата Государственной премии РФ Ж. Эрдынеева, одного из наиболее талантливых представителей ювелирного цеха республики, творчество которого отличается синтезом национальных ювелирных традиций и современного художественного мышления.

19 октября в Республиканском художественном музее (ул. Куйбышева, 29) открылась ставшая кульминационным событием месяца персональная выставка живописи и графики А.В. Казанского, народного художника России, действительного члена РАХ, профессора, лауреата Государственной премии РБ и Республиканской премии в области изобразительного искусства им. Ц.С. Сампилова, посвященная 70-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности автора. В церемонии открытия приняли участие президент Республики Бурятия Л.В. Потапов и другие официальные лица. Крупная по масштабу и широкая по жанровому диапазону выставка ветерана отечественного искусства олицетворяет собой путь, пройденный автором, начиная с первых шагов



Президент Республики Бурятия Л.В. Потапов и народный художник РФ А.В. Казанский на открытии юбилейной выставки

профессионального становления до вершин зрелого мастерства и всеобщего признания. На примере произведений художника, вошедших в золотой фонд отечественного искусства, зрители получили возможность проследить эволюцию творчества известного художника.

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

ПЕКИН, КИТАЙ

20—28 сентября 2005 года здесь проходил XVI Всемирный конгресс Международной ассоциации пластических искусств (ИАА) ЮНЕСКО, в котором принял участие национальный комитет России во главе с председателем ВТОО «СХР» В.М. Сидоровым. Сейчас эта организация объединяет союзы художников 86 стран мира, и ее конгрессы проводятся раз в пять лет. Между конгрессами руководство организацией возложено на Генеральную ассамблею. В рамках форума были заслушаны отчеты президента, руководящих органов ассоциации, были проведены пере выборы исполкома, обсуждены совместные проекты национальных комитетов разных стран. Участники конгресса приняли участие в церемонии открытия 2-й Пекинской биеннале.

КУРСК

23 сентября состоялось открытие первого в России памятника выдающемуся деятелю отечественной и мировой культуры, Герою Социалистического Труда Георгию Васильевичу Свиридову. Памятник открыт в год 90-летия великого русского композитора. Авторы — известные курские скульпторы Н.П. Криволапов и И.А. Минин, архитектор О.М. Заутренников.

ЯРОСЛАВЛЬ

28 сентября — 16 октября в помещении выставочного зала Ярославского отделения ВТОО «СХР» состоялась выставка произведений Л.Н. Теплового, посвященная 60-летию со дня рождения художницы.

29 сентября — 16 октября в помещении выставочного зала Ярославского отделения ВТОО «СХР» состоялась выставка произведений заслуженного художника России Ю.Д. Жаркова, посвященная 30-летию творческой деятельности



Ю.Д. Жарков. «Апрельский вечер. Плес» 2005

известного ярославского живописца. К выставке издан обширный иллюстрированный каталог.

В октябре — ноябре 2005 года в помещении Выставочного зала Ярославского отделения ВТОО «СХР» состоялась выставка заслуженного художника России Адольфа Булдыгина, посвященная 70-летию художника. Издан обширный иллюстрированный каталог.

МОСКВА

4 октября в Государственной картинной галерее «Замоскворечье» состоялось открытие выставки произведений курских художников, посвященной 70-летию образования Курского отделения ВТОО «СХР».

На выставке были представлены произведения более 50 современных художников разных видов искусства и жанров.

КРАСНОЯРСК



14 ноября — 4 декабря года в помещении Красноярского отделения ВТОО «СХР» (ул. Свободы, 56) прошла выставка произведений красноярских художников, на открытии которой присутствовали председатель ВТОО «СХР» В.М. Сидоров и секретарь ВТОО «СХР» Н.И. Боровской.

ВЛАДИМИР

11 ноября состоялись торжества, посвященные 60-летию Владимирского областного отделения ВТОО «СХР». В рамках празднования в областном центре изобразительного искусства (ул. Б. Московская, 24) состоялось открытие выставки «Художники Владимирской земли». В помещении Владимиро-Суздальского музея-заповедника (ул. Б. Московская, 58) была открыта выставка произведений владимирских художников из собрания музея. Здесь же прошел торжественный вечер, посвященный знаменательной дате. В торжествах приняла участие делегация СХР.

МОСКВА

22 декабря в ЦДХ открылась персональная выставка произведений народного художника Бурятии Ю. Мандаганова «Вперые из Сибири. Флорентийская мозаика из самоцветов Байкальского региона».

28 декабря председатель правительства Российской Федерации М. Фрадков подписал Распоряжение № 2328-р о присуждении премий Российской Федерации 2005 года в области культуры. Среди лауреатов — народные художники России С.П. и А.П. Ткачевы за создание серии произведений «Они сражались за Родину», народный художник России А.Н. Ковальчук за создание памятников В.И. Тютчеву в Брянске и Мюнхене, народный художник России С.В. Горяев с коллективом авторов за создание оформления дома-музея В.А. Игошева в Ханты-Мансийске.

ЧЕРЕПОВЕЦ



В ноябре здесь был открыт памятник первому городскому голове И.А. Милютину (1829—1907). Авторами монумента стали скульптор А.Н. Ковальчук, архитекторы Н.А. Ковальчук и М.В. Корси.

ОРЕЛ

23 декабря в городе прошли торжества, посвященные 65-летию Орловского отделения ВТОО «СХР». После торжественного собрания, прошедшего в помещении Орловской областной филармонии, в областном выставочном центре (ул. Салтыкова-Щедрина, 35) состоялось открытие художественной выставки мастеров изобразительного искусства.

Материалы подготовлены Т.В. Бойцовой, А.У. Грековым, Л.И. Каркавцевой, Е.А. Кондратьевой, О.Г. Шихановой



Бенджамин Уэст. «Договор генерала Пенна с индейцами»
1771–1772. Академия изящных искусств Пенсильвании



К.Л. ЛУКИЧЕВА
заведующая
кафедрой
Всеобщей
истории
искусств РГГУ,
кандидат
искусствоведения,
доцент

От неоклассицизма к «стилю трубадур»

К вопросу о путях развития исторической живописи в XIX веке

Одна из самых глубоких перемен в искусстве XIX столетия происходит в сфере исторической живописи. Но хронологически процессы трансформации этого направления начались еще во второй половине предыдущего столетия, поэтому в первые десятилетия XIX века, в эпоху романтизма, можно говорить уже о некотором подведении итогов.

Радикальное изменение структуры и функций жанра исторической живописи, которое на поверхности культурных процессов кажется связанным только с идеологией романтизма, в действительности является последствием глубокого изменения всего духовного строя эпохи. В определенной степени можно утверждать, что и сам романтизм именно в исторической живописи находит свое адекватное выражение, поскольку она становится естественной сферой выражения историзма – определяющего принципа романтического мышления. Но гораздо важнее то обстоятельство, что в исторической живописи предромантизма и эпохи романтизма зримо воплощаются

параметры новой историко-культурной эпохи, пришедшей на смену классической. Мишель Фуко в своем труде «Слова и вещи: археология гуманитарных наук» показывает, как классическая историческая модель утрачивает свою целостность и условность и распадается на множество составляющих, в просторанство которых в качестве важнейших образующих элементов «впущены» человек и жизнь. Поэтому процессы формирования жанра исторической живописи в это время самым непосредственным образом связаны (и отражают их!) с судьбоносными переменами, наступившими в искусстве. В первую очередь это – радикальные изменения в его

функциях и статусе. Искусство превращается в мощный инструмент воздействия на общественное сознание, в средство пропаганды тех или иных политических взглядов и интересов. Активное вовлечение искусства в политическую, социальную жизнь, в жизнь как таковую, в том смысле, который придал этому слову Фуко, анализируя сложение современной эпохи на рубеже XVIII–XIX веков, представляет собой новый культурный феномен. Он свидетельствует о принципиально ином характере взаимодействий между искусством и реальностью, искусством и жизнью. Формируются механизмы, обеспечивающие прямой обмен смысловыми и ценностными импульсами между художественной сферой и сферой реальной жизненной практики, искусством и историей, благодаря которым искусство обретает способность более непосредственно отражения разнообразных реакций на происходящее.

Механизмы «прямого обмена» взаимовлияний между художественной деятельностью и реальностью существенно меняют прежнее направление стилового развития искусства и саму природу категории стиля. Наступившие изменения имеют наиболее очевидный характер в искусстве Франции, и это в первую очередь связано с характером исторического развития и политических событий там, в конце XVIII – первые десятилетия XIX столетия.

Одним из первых симптомов складывающейся новой ситуации становится интерес художников к верной и тщательной передаче обстановки, костюмов, деталей в картинах на античные темы. Их почти археологически точное соответствие реальным вещам той или иной эпохи призвано достичь новой степени достоверности, порождающей иллюзию совпадения с реальностью, с тем, как все происходило на самом деле. Стимулами в развитии процессов конкретизации изображаемого становятся, в числе других, развитие археологической науки и активные археологические работы, в первую очередь, конечно, на античных памятниках. Обнаруженные в результате раскопок в Геркулануме,

Помпеях, Риме античные предметы декоративно-прикладного искусства и античные фрески стали источником и основой для достоверной, правдоподобной характеристики изображенных событий в том плане, в котором понималась тогда историческая достоверность, без ее сопоставления с реальностью. Для многих академических художников изучение и археологически точное воспроизведение элементов античной культуры в качестве антуража историко-мифологических, историко-аллегорических, героических событий становится обязательным элементом творческого метода. В официальном искусстве такая традиция сохраняется до последних десятилетий XIX века. Стилеобразующую функцию этого метода можно проследить в творчестве Герена, Кутюра и многих других.

Историзм романтического мышления создает предпосылки для «смыкания» истории и искусства, и таким образом возникают основания для отождествления реальности и правдоподобия в художественной интерпретации. Включение исторических, в точном смысле этого слова, тем и сюжетов в сферу искусства является не только необходимым условием для формирования жанра исторической живописи. Может быть, еще более существенным следствием становится создание такой знаковой ситуации, в которой реальность, вошедшая в искусство из истории, провоцирует появление реализма.

Разрушение образцового статуса античности, предпринятое романтизмом, сразу отразилось и на историческом жанре, где доминантное положение классической эпохи было поколеблено и появился новый приоритет. Диалог современной культуры с прошлым был переориентирован с античности на готику, и изображение реалий средневековой истории в живописи стало одним из важных направлений в этом, магистральном для романтизма, повороте к Средневековью. Параллельно такое же место заняла эта историческая эпоха и в словесных искусствах – прозе и поэзии. Это был шаг к преодолению одномерности истории, к обретению исто-



Пьер-Нарсис Герен
«Эней и Дидона»
1815. Лувр. Париж



Тома Кутюр
«Римляне времен
упадка». 1847
Музей Орсе. Париж



Бенджамин Уэст
«Смерть генерала
Вольфа». 1770
Национальная
галерея Канады.
Оттава

ризма уже и в искусстве, к осознанию равноценности исторических эпох между собой. Период «готического возрождения», будучи составной частью романтизма в культуре практически всех западноевропейских стран, также сопровождается стремлением к достоверности и порождает в Англии, Германии, Франции мощные национальные движения для изучения истории и искусства изобренного Средневековья. И поскольку центральной темой, символизирующей собой все Средневековье, по-прежнему остается готика (правда, уже в более точном смысле этого слова), то изучение и применение готических принципов формообразования в архитектуре и изобразительном искусстве становится важнейшим источником стилистических поисков романтизма.

Одновременно в последние десятилетия XVIII века в искусстве формируются концепции исторической интерпретации значительных событий современности, и в хронологическом плане именно в этой сфере раньше всего складывается исторический жанр в точном смысле этого слова. Его истоки восходят к творчеству американского художника Бенджамина Уэста¹. Две его картины особенно интересны в рассматриваемом аспекте. Обе написаны на тему борьбы американцев с индейцами – «Смерть генерала Вольфа» (1770) и «Договор генерала Пенна с индейцами» (1771–1772). В них художник уже реализует две основные стратегические концепции исторического жанра. Первая сводится к тому, что предметом изображения становится исторический факт, в строгом и точном смысле этого слова. Здесь программа исторического жанра смыкается с программой, которую сформулировал в качестве цели исторического познания французский историк Тьер: «Быть правдивым – и только, самому уподобиться фактам, слиться с фактами, жить только фактами, следовать фактам, не идя дальше их»². Такая ориентация исторического сознания находит выражение в стремлении художника изобразить историческое событие так, как оно «происходило на самом деле», и в этом заключается вторая

программная тенденция жанра. Таким образом, в искусстве формируется новый тип исторической достоверности, возникающий на основе отождествления реальности и правдоподобия. На визуальном уровне это приводит к новой концепции выстраивания композиции. Появляются композиционные элементы, не обусловленные сюжетными связями, функциональное назначение которых состоит только в том, чтобы заставить зрителя поверить в безусловную достоверность того, что он видит на полотне. Эти детали свидетельствуют о подлинности происходящего, служат доказательством точной визуальной реконструкции исторического события. В картине «Договор генерала Пенна с индейцами» функцию композиционного элемента, убеждающего в реальности происходящего, выполняет изображение в правом нижнем углу картины индейской женщины, кормящей младенца грудью, с этнографически точным воспроизведением индейского обычая пеленать ребенка.

Необходимо тем не менее заметить, что картина Бенджамина Уэста «Договор генерала Пенна с индейцами» неизбежно содержит внутреннее противоречие, проистекающее из-за столкновения в ее композиционной и смысловой структуре двух подходов: академического и исторического. Определенный эклектизм их сочетания ощущается, к примеру, в изображении рассмотренной выше группы справа. Поза и одевания мальчика, сидящего рядом с кормящей младенца женщиной, полны риторического пафоса, словно взяты из античной *istoria*. В системе академического искусства эклектическое соединение академических правил высокого жанра и требований реалистической передачи визуальных характеристик события, необходимой для создания впечатления исторической достоверности, сохраняется на протяжении всего XIX столетия. С другой стороны, однако, формирование внутренней логики исторической картины окажет стимулирующее воздействие на развитие реализма.

Дальнейшая эволюция жанра исторической живописи в XIX веке, если

говорить об одной из магистральных линий его развития, происходит в рамках сложившегося тогда типа исторической науки. Единственно возможной моделью исторического познания для него является выстраивание масштабных повествований о прошлом, которые основываются на логике причинно-следственных отношений. Центральным мотивом этого развития остается обусловленный определенными причинами и связанный с соответствующими последствиями факт, который становится сюжетным и смысловым центром исторической картины. Риторика образного строя такой картины направлена прежде всего на выявление причинно-следственных связей, интерпретация которых, как правило, нагружена дополнительными смыслами, в зависимости от конкретных обстоятельств создания произведения. Эти смыслы могут принадлежать к разным сферам – социальной, политической и т.д. Но одним из принципиально важных смысловых аспектов исторического восприятия становится национальная история. Развитие национального самосознания и поиски национальной идентичности, направленность которых была задана романтизмом, играют важную роль в ментальности культуры всего XIX века. На протяжении его первых десятилетий они находят двойное выражение: как в романтической историографии, так и в романтической беллетризованной интерпретации национальной истории. В своем классическом варианте эти два направления проявляются во французской культуре: во-первых, в романах Виктора Гюго, Александра Дюма, Проспера Мериме и др., во-вторых – в трудах таких французских историков, как Мишле, Тьер и многие другие. Не менее ярким образцом создания романтической беллетристической национальной истории, оказавшим влияние на художественное творчество в общеевропейском масштабе, стали произведения Вальтера Скотта. Что касается Германии, то здесь в сфере национально-романтической, литературной интерпретации прошлого складывается особая ситуация. На национальное самосознание мощнейшее влияние оказывают романы Гете «Фауст» и «Гетц

фон Берлихинген». В дальнейшем это специфическое историческое восприятие развивается, с одной стороны, в произведениях Э.-Т.-А. Гофмана, а с другой – в музыкально-эпическом творчестве Рихарда Вагнера.

Оба варианта – и беллетристический, и научный образ истории – находят визуальное измерение в изобразительном искусстве и, более того, задают определенные нормы ее интерпретации как на смысловом, так и на стилистическом уровне. Эжен Делакруа, в творчестве которого картины по мотивам Дж. Г. Байрона или Вальтера Скотта составляют самостоятельное направление, демонстрирует пути и средства достижения независимости живописи как таковой от литературности исторического повествования.

Очень важной особенностью развития исторической живописи в эпоху романтизма и во второй половине XIX века становится потенциальная возможность множественности интерпретации истории, выражающей разнообразные смысловые и оценочные оттенки восприятия конкретного исторического события. В этом – принципиальная новизна и принципиальное отличие по сравнению с однозначным истолкованием прошлого классической живописью, в котором его оценка в качестве идеала и образца «заглушает» другие голоса. На примере развития наполеоновской темы



Виктор Шнетц
«Граф Од
защищает Париж
от норманнов
в 886 году»
1834–1836
Версаль

Эжен Делакруа
«Смерть
Сарданапала»
1827. Лувр. Париж





Эжен Делакруа
«Похищение
Ревеки». 1858
Лувр. Париж



Поль Делярош
«Наполеон,
пересекающий
Альпы». 1848
Лувр. Париж

у таких художников, как Давид, Гро, Делярош и Верне, Derin Tanyol в статье «Анекдоты³ – история для народа? Гро и Делярош⁴ демонстрирует не только многообразие художественных воплощений исторического события, но, прежде всего, их превращение в средства манипулирования выражаемыми смыслами, в зависимости от того или иного социального или другого заказа.

Вариативность интерпретации одного и того же исторического факта в зависимости от контекста и конкретных прагматических целей становится очевидной при сравнении, предпринятом Tanyol, двух картин, изображающих переход Наполеона через альпийский перевал Сен-Бернар: «Наполеон на перевале Сен-Бернар» (1801) Жака-Луи Давида и «Наполеон, пересекающий Альпы» (1848) Поля Деляроша. Трактовки образа Бонапарта, предложенные художниками, полярно различаются между собой – Давид изображает победоносного, мужественного героя-полководца в парадном мундире и плаще с эффектными складками, восседающего на прекрасном боевом коне, тогда как на картине Деляроша зритель видит измученного, с темными кругами под глазами человека, в измятой одежде, сидящего на обыкновенном муле. Обычно историки искусства анализируют эти два подхода в плане таких парных оппозиций, как миф/правда, идеализм/реализм. Полотно Давида воспринимается как представляющее легендарный образ, Деляроша – как изображающее событие так, как оно «было на самом деле».

Автор, однако, убедительно доказывает, что и Наполеон Давида не является легендарным, полумифическим, античным героем, точно так же, как и Наполеон Деляроша ни в малейшей степени не соотносится с представлением о его реальном образе на тот исторический момент. Вопрос о соответствии или несоответствии исторической истине находится в другой плоскости и не является актуальным для понимания смысла изображенного, а художники не руководствуются стремлением достичь исторической

достоверности. Речь идет о двух способах кодирования, определяющих два типа правил повествования и прочтения события. И как это ни парадоксально, именно те, которые применяет Давид, принадлежат не легенде и мифу, а формальной истории, соотносятся с трактовкой официальной историографии наполеоновской эпохи, которая вписывает образ Бонапарта в историческую ретроспективу, восходящую к образам Карла Великого и Ганнибала. В этом плане картина Давида становится похожей на иллюстрацию к учебнику истории, настолько регламентированными являются смыслы, которые она выражает. Этим предписаниям истолкования исторического факта, данным официальной историей, полностью соответствуют и все визуальные образные характеристики, и начертанные на альпийских скалах имена Ганнибала и Карла Великого. И, наоборот, стратегия репрезентации, выбранная Делярошем, полностью лежит в русле популистской легенды, созданной пропагандой, с тем чтобы вызвать соответствующую, точно запрограммированную эмоциональную реакцию обычного человека на образ Бонапарта. Давид придает этому историческому факту статус обязательности и закономерности, вписывает его в «высокую историю»⁵. Делярош приемами реалистической живописной трактовки переводит его в разряд единичного, случайного события, однако эта «анекдотичная» по смыслу трактовка пролетает гораздо ближе к пониманию массового, неподготовленного зрителя, гораздо быстрее находит в его душе живое сочувствие и сопереживание.

Сравнение картин Давида и Деляроша, изображающих переход Бонапарта через Альпы, порождает ощущение непреодолимой дистанции между выраженными в них смыслами. Но в действительности причиной этого во многом является их принадлежность к разным эпохам. Как показали исследования 90-х годов, во времена Июльской монархии отличия в стратегиях «высокой» и «низкой» истории начинают стираться, и это является результатом официальной политики, направленной на сближение

обоих типов исторической репрезентации. Весьма показательно, что сближение происходит за счет снижения пафоса «высокой» истории, и ее насыщения жизненными, анекдотическими смыслами и нюансами. Эти процессы активно развивались уже при режиме Наполеона, но касались в первую очередь пропаганды, воздействие которой становилось все более сильным за счет ее внедрения в массовые формы культуры и искусства (литература, графика, живопись, театр, пресса). Фактор роста влияния пропаганды определялся именно тем, что анекдотические, приближенные к пониманию и интересам простого человека нюансы вытесняли регламентированные, нормативные, ориентированные на «высокий идеал» исторические смыслы. В эпоху Луи-Филиппа уже и сама официальная историческая наука активно начинает использовать анекдотический ракурс, и это вызывает «эффект бумеранга» по отношению к исторической живописи. Его суть заключается в том, что завершается «демонтаж» исторической живописи классической эпохи и ее место занимает исторический жанр как разновидность жанровой живописи. Таким образом, история, «вооружившись» методами пропаганды, превращается в стилеобразующий и формообразующий фактор по отношению к искусству. На поверхности эти процессы приобретают характер демократизации содержательной стороны искусства, приводят к определенным функциональным изменениям в его статусе – оно уже не отражает интересы только узкого круга привилегированной части общества, а становится доступным и востребованным для широких масс. Для властных общественных институтов последнее обстоятельство имеет решающее значение, и это объясняет большую устойчивость созданных в наполеоновское время способов мифотворчества, к которым в середине столетия прибегает и Делярош. Они применяются, во-первых, для воплощения в искусстве наполеоновской темы, поскольку для Июльской монархии, а затем и для Второй империи образ Бонапарта как демократического национального героя становится существенной компонентой политической

пропаганды. Во-вторых, они транслируются в другие тематические сферы исторической живописи для выражения тех же демократических интонаций (по сути популистских) в образах короля Луи-Филиппа и др.

В эпоху Наполеона формируется еще один аспект романтического историзма, неразрывно связанный с процессами, о которых шла речь выше. Его суть сводится к персонализации истории, но реализуемой с принципиально новой точки зрения, в которой идея о том, что «герои делают историю», соединяется с пониманием того, что герой – прежде всего человек, со своими чисто человеческими качествами, психологическими характеристиками, свойствами характера. Дальнейшее развитие этого аспекта обогащает изучение истории и ее репрезентацию в искусстве психологическими, эмоциональными, психофизиологическими и даже биологическими нюансами. Конечно, это смысловое многообразие



Жак-Луи Давид
«Наполеон
на перевале
Сен-Бернар». 1800
Национальный
музей. Мальмезон



Антуан Гро
«Бонапарт
посещает лагерь
зачумленных
в Яфффе». 1804
Лувр. Париж



Антуан Гро
«Бонапарт
на Аркольском
мосту»
1796. Лувр. Париж



Антуан Гро
«Франциск I
встречает
Карла V в аббат-
стве Сен-Дени»
1812. Лувр. Париж

во всей своей полноте реализуется позже, но уже в первые годы XIX столетия два его направления находят художественное выражение в искусстве. Первое из них – это интерес к внутреннему миру героя, его душевному состоянию и к адекватным средствам выражения психоэмоциональных характеристик. Второе – это визуальный рассказ о событиях его частной жизни, который быстро приобретает формы анекдота, сенсации, забавных и пикантных подробностей. Эти смысловые оттенки становятся очень эффективным средством демократизации образа героя, его «принижения» до уровня обычного человека. Вместе с тем они играют роль своеобразных стержней памяти, способствуют тому, что образ героя не только легко запоминается, но и легко входит в повседневную жизнь и остается в ней как часть опыта и элемент эмоциональной сферы человека. Так реализуется «внедрение» исторического героя и исторического события во внутреннюю жизнь современников. Особо убедительные с эстетической точки зрения примеры визуального воплощения обоих направлений содержатся в творчестве Антуана Гро. Речь идет прежде всего о двух его произведениях – «Бонапарт на Аркольском мосту» и «Бонапарт посещает лагерь зачумленных в Яфффе».

Сравнение этих двух путей персонализации истории делает очевидным, что каждый из них актуализирует свои композиционные средства для организации сюжета на полотне, и это, по сути, «разводит» обе картины к разным живописным жанрам – к психологическому портрету и к исторической жанровой живописи. Соответственно, каждая из них выстраивает свой тип соотношения с категорией исторической достоверности. В картине «Бонапарт на Аркольском мосту» главной для Гро становится достоверность тщательно разработанной живописными средствами эмоциональной характеристики образа, передающей смысл и оценку исторического события, героем которого он является. Для достижения этой цели художник жертвует деталями, характеризующими место и время действия, антураж, костюмы и т.д. Во втором

произведении историческая достоверность сводится к подробной передаче именно этих деталей, которыми он пренебрег в первом случае. Оказавшись в рамках той композиционной, жанровой и смысловой структуры лишними, здесь они берут на себя функцию визуальной передачи исторической истины.

В обоих случаях, однако, визуальные стратегии Антуана Гро находятся в оппозиции по отношению к Давиду и его системе исторической живописи, остающейся до самих своих оснований неоклассицистической. Давид воспроизводит модель классического исторического представления, основанную на строго иерархических отношениях между историей и историческим героем, с одной стороны, и ее очевидцами и зрителями, с другой, развивающуюся по однолинейной логике причинно-следственных отношений, вектор которых связывает прошлое с настоящим и будущим. Гро вводит в интерпретацию образа Наполеона субъективный и индивидуальный элемент, момент случайности, фактор внутренней жизни как обуславливающие ход истории. Идея равенства, пропагандируемая Великой французской революцией, заставляет Бонапарта играть роль гражданина-солдата, и это уже не амплуа классического героя – вершителя судеб истории. Пути, намеченные Гро, являются более перспективными и гибкими, они легче адаптируются к новым историческим и социополитическим требованиям и адекватно на них отвечают.

Однако противопоставление Давида и Гро не должно создавать иллюзию однозначности интерпретации наполеоновской темы в творчестве последнего. Норманн Брайсон⁶ справедливо отмечает, что репрезентация Наполеона у Гро складывается из компромиссных и противоречивых черт, восходящих к разным историческим ракурсам: это и анекдотические исторические элементы, и психологизация образа, и формальные структуры, усвоенные на античных моделях. Переплетение фрагментов разных «текстов» в его творчестве порождает ситуацию множественного «прочтения»

произведения зрителем, требует ответной многомерности восприятия. В пространстве исторической живописи в это время начинают сосуществовать, и, как видно, часто даже в рамках творчества одного и того же художника, самые разнообразные стилистические направления. Такая множественность обусловлена быстрой социализацией искусства, произошедшей в эпоху Наполеона. В этом плане историческая живопись дает уникальную возможность для анализа одного из самых глубоких изменений, наступивших в XIX столетии в формах бытования искусства. Речь идет о трансформации категории стиля, постепенном «размывании» предпосылок для формирования устойчивых стилистических признаков, постепенном переходе стилистических принципов и норм на уровень техники исполнения или сюжетных характеристик. Процессы деформации стилистических характеристик, начавшиеся с первых лет XIX века в сфере исторической живописи, стали предметом активных дискуссий в так называемой новой истории искусства. Исследования внесли несколько серьезных корректив в устоявшиеся представления истории искусства. Во-первых, они показали, что невозможно охватить одним стилевым понятием творчество ряда принципиально важных для эпохи мастеров, и прежде всего – Антуана Гро. Во-вторых, выявили неправомочность использования терминов «неоклассицизм» и «стиль ампира» как синонимов. В-третьих, продемонстрировали, что, в сущности, в живописи не было единого стиля Империи и конгломерат стилистических вариантов, появившийся в наполеоновскую эпоху, не может быть подведен под общий знаменатель стиля ампира.

Одним из самых популярных, ориентированных на массовое восприятие направлений исторической живописи становится так называемый «стиль трубадур»⁷. Он появляется в эпоху Наполеона и восходит к жанровым аспектам живописи Гро, о которых только что шла речь. То обстоятельство, что именно живопись Гро находится у истоков не только «стиля трубадур», но и всей

жанровой исторической живописи, становится еще более очевидным на примере таких его произведений, как «Франциск I встречает Карла V в аббатстве Сен-Дени» или «Людовик XVIII, покидающий Тюильри». «Стиль трубадур» относится к тем направлениям, где произведения объединяются в некую «стилистическую» целостность на основе сюжетного родства. Главным критерием для определения принадлежности картины к «стилю трубадур» является выбор в качестве сюжета эпизодов из частной жизни монархов и других крупных исторических личностей. Чем более занимательный, интригующий или даже скандальный характер имели эти эпизоды, чем в более интимные стороны жизни исторической персоны позволяли заглянуть, тем больший успех обеспечивали они картине. Многие художники находили такие сюжеты в истории Средних веков или эпохи Возрождения. Все это делает «стиль трубадур», на первый взгляд, слишком легковесным и поверхностным, индифферентным к актуальным для эпохи Наполеона проблемам и событиям. Но в своем исследовании Френсис Хаскелл доказал, что подобная оценка далека от истины⁸. Он выявил важные социополитические функции, которые выполнял этот жанр. Во-первых, он должен был внедрить в массовое сознание идею исторической связи императорской власти Наполеона с властью французских королей более ранних эпох, закрепить в обыденном представлении визуальное измерение этой взаимосвязи. Во-вторых, он укреплял национальное самосознание, «обустраивал» под него прочный исторический фундамент, уходящий далеко в глубь веков⁹, подчеркивал национальный характер империи Наполеона. «Стиль трубадур» сочетал в себе реалистическую манеру исполнения, напоминающую голландскую живопись XVII столетия, с тщательным, археологически точным воспроизведением обстановки, мебели, костюмов, оружия. Эти его «стилистические» признаки еще более прочно фиксировали в сознании зрителя понятные, легко узнаваемые и легко запоминаемые образы, определяющие и организующие ход национальной истории.



Жан Огюст
Доминик Энгр
«Наполеон I
на император-
ском троне, или
Его Величество
император
французов
на троне». 1806
Музей армии
Париж



Анн-Луи Жиро-
де-Триозон
«Портрет Наполе-
она I в коронацион-
ном костюме»
Музей дома
Наполеона. Аяччо



Антуан Гро
«Людовик XVIII,
король Франции
и Наварры».
Версаль



Жан Ало
(по прозвищу
Римлянин)
«Взятие
Валансиенны
17 марта 1677»
1837. Версаль



Франсуа Бушо
«Битва при
Цюрихе 25 сен-
тября 1799 года»
1837

Именно здесь пролегает граница, разделяющая «стиль трубадур» с академической живописью в точном смысле этого слова, несмотря на то что, разумеется, его представители были академическими живописцами. Когда искусство академизма выполняло ту же политическую миссию легитимизации императорского статуса Наполеона, оно продолжало апеллировать к историческим примерам, принадлежащим к образцовой античной эпохе. Поэтому в парадных портретах императора Наполеона кисти Энгра или Жироде-Триозона столь заметную роль в композиции и образной трактовке играют иконографические формулы, восходящие к портретам римских императоров.

Очень быстро тематика «стиля трубадур» расширяется за счет вовлечения современных сюжетов – эпизоды, изображающие Наполеона и его соратников не в героические моменты, а в буднях военной походной жизни в огромном количестве появляются на стенах ежедневности, обыденности происходящего, сокращали дистанцию между императором и его подданными, утверждали человеческое измерение его деяний. Типичным примером применения этого кода «демократической истории», выработанного наполеоновской пропагандой, является картина Шарля Лебеля «Наполеон посещает солдатский госпиталь на перевале Сен-Бернар». Очевидно, что в этом варианте «стиль трубадур» смыкается с линией, намеченной в творчестве Деляроша, и это подтверждает его устойчивость и востребованность политическими режимами Реставрации и Июльской монархии. Это происходит несмотря на отрицательную оценку, вынесенную официальной критикой эпохи Реставрации в адрес исторической живописи наполеоновского времени, и в первую очередь в адрес анекдотического направления в ней. Художественная политика правительства Реставрации отторгала только смыслы, связанные с укреплением авторитета Наполеона в массовом сознании, но активно использовала потенциальные возможности жанра манипулировать

этим сознанием. Уже в первом Салоне эпохи Реставрации, организованном в 1817 году, образ Людовика XVIII вытеснил образ императора, а картины, изображающие эпизоды из жизни французских королей Людовика IX, Генриха IV, Людовика XVI, должны были доказать теперь уже легитимную связь восстановленной на троне ветви Бурбонской династии с ее наиболее знаменитыми и авторитетными предшественниками. Людовик XVIII не меньше, чем до него Наполеон, а после него Луи-Филипп, нуждался в постоянном подтверждении законности и исторической обоснованности принадлежащей ему власти. В художественной жизни эти политические устремления отражались в виде сохранения сюжетной (зависящей от конкретных политических целей) мимикрии «стиля трубадур» и исторической жанровой живописи в целом.

В этом плане особый интерес представляет масштабный проект, задуманный королем Францией Луи-Филиппом для Версальского дворца. С 1834 года король занялся созданием картинной галереи «Вся слава Франции», которая должна была разместиться в устроенном специально для этого зале Версаля. Король заказал серию монументальных исторических полотен, которая должна была, по сути, создать масштабный исторический рассказ, моделирующий прошлое Франции как закономерное последовательное развитие истории страны от одного исторического события к другому. В первоначальном варианте галерея должна была состоять из 35 картин (ныне это так называемая Галерея битв в Версале), на которых предполагалось изобразить выдающиеся сражения, сыгравшие значительную роль во французской истории. Эти панно большого масштаба (в основном холсты имеют размеры 5,43 x 4,65), охватывают знаменитые военные эпизоды, начиная с битвы при Пуатье 732 года, когда Карл Мартелл остановил победное шествие арабских завоевателей, до сражений Наполеона в начале XIX века. Активная апелляция Июльской монархии к национальной истории, ее популяризация средствами искусства, безусловно,

направлены на то, чтобы визуализировать идею преемственности монархической власти, утвердить представление о том, что верховный правитель всегда является героем – вершителем судеб народа. Огромный масштаб этого проекта, монументальность полотен, пафос событий должны были сыграть компенсаторную роль в восприятии власти, которой явно не хватало легитимности, обществом, а также в ее собственной самооценке. Проект преследовал и еще одну очевидную политическую цель – консолидация нации вокруг идеи великого прошлого страны, наследниками которого являются все французы, вне зависимости от их конкретных социополитических взглядов.

В реализации замысла короля приняли участие многие авторитетные академические мастера эпохи¹⁰. Галерея открылась в 1837 году. На фоне остальных выделяются произведения Ораса Верне – одного из лучших баталистов того времени, которому король Луи-Филипп особо покровительствовал. Все три полотна Верне, написанные для Галереи битв, посвящены наполеоновским войнам. Их стилистические особенности и средства разработки сюжета вписывают эти произведения в линию дальнейшего развития «стиля трубадур» и его смыкания с исторической жанровой (анекдотической) живописью. В этом плане Орас Верне продолжает традиции, заложенные Гро, авторитет которого был для него чрезвычайно высок. Так, например, в центре композиционного построения картины «Битва при Иене» находится фигура императора верховом на коне, которая представляет собой инверсию композиционной формулы, примененной Гро в его историческом полотне «Первый консул вручает почетную саблю после битвы при Маренго». Но особо показателна трактовка сюжета. Несмотря на тему битв, Верне ни в одном из трех полотен не изображает прямо само боевое действие. Образ Наполеона трактован как «первый среди равных», он показан не в кульминационном моменте свершения подвига, а в ситуации беседы со своим окружением. Такая

трактовка находится целиком в русле политики Июльской монархии. Луи-Филипп, исходя из своих политических интересов и целей, поощрял в искусстве и культуре обращение к образу Наполеона, но под определенным углом зрения. Востребованным и актуальным оказался ракурс, сформировавший народный образ Бонапарта, еще в эпоху самого Наполеона получивший название «маленькой капрал».

Идеи и смыслы, выраженные в исторических полотнах Ораса Верне, созвучны трактовке истории в картинах Поля Деляроша. Сходство прослеживается на всех уровнях – и в выборе темы, в интерпретации сюжета, которая сопрягалась с изучением трудов историков, посвященных данному событию¹¹, и в манере исполнения с ее явно выраженным компромиссом между реализмом общего построения композиции и академической техникой. Это сходство имеет более глубинное измерение, выражающееся в том, что в действительности оба художника находились в определенной степени в оппозиции к академической художественной политике и к консервативной практике жюри Салона. Разумеется, эти оппозиционные отношения ни в коей мере не носили радикального характера и не дают основания для сравнения с той ситуацией, которая, начиная с 60-х годов XIX столетия, будет регулярно воспроизводиться между Академией изящных искусств, с одной стороны, и художниками-новаторами, с другой. Тем не менее феномен Верне и Деляроша представляет особый интерес и имеет отношение к проблеме стилистических критериев в художественной культуре первой половины и середины XIX века. Стилистический диапазон в это время развертывался между двумя полюсами – неоклассицизмом и романтизмом, но пространство между ними не оставалось пустым. Природа романтизма, рассматриваемого как стили, характеризуется большей свободой в плане манеры исполнения и живописной техники. Принадлежность к романтизму идентифицируется в первую очередь на двух уровнях – смыслоположения и выстраивания ценностной системы. Отсутствие ясно выраженных



Анри Шеффер
«Битва при Касселе 24 августа 1328 года»
1835-1837. Версаль



Фредерик Анри Шопен
«Битва при Хохенлиндене 3 декабря 1800 года»
1835-1836. Версаль



Орас Верне
«Битва
при Ваграме
6 июля 1810 года»
1836. Версаль



Орас Верне
«Битва при Иене
14 октября
1806 года»
1836. Версаль



Орас Верне
«Битва
при Фридрихс-
ланде
14 июня
1807 года»
1837. Версаль

формальных стилистических норм и структур делает возможным интегрирование формальных элементов, происходящих из иных стилевых систем, в ткань романтического произведения. И наоборот – поскольку нет жесткого «сцепления» между и означающим в смысловом пространстве романтического произведения, то романтические идеи и ценности могут в определенной степени изменить содержательный аспект классицистической, к примеру, картины. Таким образом, явно выраженный антагонизм существовал только между полюсами, тогда как в пространстве между ними располагались произведения, в которых компоненты романтизма и классицизма могли сочетаться в самых разнообразных вариантах и соотношениях. В своем труде об искусстве Июльской монархии Леон Розенталь¹² называет это пространство «золотой серединой» (juste milieu) и доказывает, что в творчестве художников, принадлежащих к этой «золотой середине», были «выстроены мосты», соединяющие романтизм, с одной стороны, и неоклассицизм и академизм, с другой, а также был подготовлен переход от романтизма к реализму. В оценке Розенталя именно Орас Верне и Поль Делярош являются самыми блестящими мастерами из тех, кто относился к «золотой середине», поскольку ими были найдены наиболее художественно убедительные пути компромисса между классицизмом и романтизмом.



1. Бенджамин Уэст (1738 – 1820) – художник-самоучка, был одним из самых популярных портретистов в Пенсильвании. В 1759 г. он уехал в Италию; в 1763 г. – приехал в Англию. В 1768 г. он принял участие в организации Королевской Академии художеств и после смерти Рейнольдса в 1792 г. занял пост ее президента. Б. Уэст – один из создателей исторического жанра в европейской живописи.
2. Цит. по: Jullian C. *Historiens français des XIX-e siècle*. P., Hachette, s. d., p. LXIII
3. Термины «анекдот» и «анекдотический» здесь не совпадают по смыслу с тем, что часто в русском языке подразумевается под словом «анекдот», но означают живой, простой устный рассказ, изобилующий занимательными, интригующими деталями, призванными вызвать у слушателя непосредственную эмоциональную реакцию.
4. Tanyol Derin. «Histoire anecdotique – the people's history? Gros and Delaroches?» // *Word and Image*, vol. 16, № 1, January-march, 2000, pp. 7-30.
5. С тех позиций, с которых она была описана исторической наукой того времени.
6. Bryson Norman. «Representing the Real: Gros' Painting of Napoleon» // *History of the Human Science*, 1/1, 1988, pp. 85-104.
7. Франсуа Гювиль доказывает, что для «стиля трубадур» исторической факт является только поводом и становится настолько занимательной сюжетностью, что приближается к жанровой живописи: Pupil Francois. *Le style Troubadour, ou la nostalgie du bon vieux temps*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1985, p. 17.
8. Haskell Francis. «The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting» // in: *Past and Present in Art and Taste*. New Haven and London, Yale University Press, 1987, pp. 77-79.
9. Хаскелл подчеркивает, что для Наполеона особой ценностью обладала историческая параллель между ним и Карлом Великим.
10. Вот некоторые полотна, представленные в Галерее битв: Жан Ало по прозвищу Римлянин (1786–1864) – «Взятие Валансиенны 17 марта 1677 г.»; Франсуа Бушо (1800–1841) – «Битва при Цюрихе 25 сентября 1799 г.»; Анри Шеффер (1798–1862) – «Битва при Касселе 24 августа 1328 г.»; Виктор Шнетц (1797–1870) – «Граф Од защищает Париж от норманнов в 886 г.»; Фредерик Анри Шопен (1804–1880) – «Битва при Хохенлиндене 3 декабря 1800 г.»; Орас Верне (1789–1863) – «Битва при Ваграме 6 июля 1810 г.»; «Битва при Иене 14 октября 1806 г.»; «Битва при Фридрихсланде 14 июня 1807 г.»
11. В частности, известно, что источником информации для Деляроша была монография «История Консульства и Империи» Адольфа Тьера, опубликованная в 1845 г.
12. Rosenthal Leon. *Du romantisme au Réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830–1848*. Paris, Macula, 1987.



Братья Ткачевы. Они сражались за Родину. – М., 2005. – 192 с., илл.

Книга-альбом народных художников СССР, действительных членов РАХ братьев А.П. и С.П. Ткачевых с подкупающей искренностью и достоверностью рассказывает о жизни большой, но «типичной для военной поры» русской семьи. Пером мемуаристов и кистью художников прослеживаются события тех далеких грозных лет, описывая собственные судьбы и судьбы родных, близких и товарищей. Книга рассчитана на широкий круг читателей.



Художники Алтайского края: биобиблиогр. слов.: в 2 т. Т. 1. – Барнаул, 2005. – 453 с., илл.

Уникальный художественный справочник представляет пример научного энциклопедического издания и содержит сведения о художниках и искусствоведах Алтайской краевой организации ВТОО «СХР», внесших значительный вклад в развитие искусства Алтайского края, а также о художниках, работавших на Алтае в XIX – середине XX века.



Сергей Гавриляченко. – М., 2004. – 48 с., илл.

Альбом посвящен творчеству заслуженного художника РФ, профессора МТАХИ им. В.И. Сурикова, секретаря ВТОО «СХР» С.А. Гавриляченко. Издание включает обширную статью кандидата искусствоведения В.Е. Калашникова.



Н.С. Кутейникова. Иконописание России второй половины XX века. – СПб., 2005. – 192 с., илл.

Книга кандидата искусствоведения, профессора кафедры русского искусства Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Н.С. Кутейниковой знакомит читателей с состоянием современного иконописания в России. В самостоятельную главу автором выделена иконопись русского зарубежья, оказавшая влияние на творческие поиски российских иконописцев. Книга снабжена приложениями, включающими размышления об иконе выдающихся деятелей отечественной культуры, и обширной библиографией.



Анатолий Зыков. Отава: о времени, о Пушкине, о коллегах, о себе. – М., 2005. – 384 с.

Книга воспоминаний и размышлений известного российского мастера графического искусства, народного художника РФ, члена-корреспондента РАХ, секретаря ВТОО «СХР» А.И. Зыкова продолжает мемуарный цикл автора «Годовые кольца» и включает рассказ о второй половине его творческой жизни.



Георгий Леман. Живопись. – Тверь, 2005. – 28 с., илл.

Альбом посвящен творчеству секретаря ВТОО «СХР», народного художника РФ Г.А. Лемана.

Наряду с иллюстративной частью издания особый интерес для читателя представляет написанная художником вступительная статья, воспринимающаяся как набросок будущих воспоминаний, которые, если они будут написаны и опубликованы, несомненно, привлекут внимание любителей искусства, так как представляют заметки о встречах и общении с известными мастерами изобразительного искусства, интересные и оригинальные мысли о художественном процессе, свидетелем и участником которого был автор.



В.Г. Арсланов
ЗАПАДНОЕ
ИСКУССТВОЗНАНИЕ
XX ВЕКА

М.: Академический Проект; Традиция, 2005. – 864 с. – («Summa»)

Настольная книга
для гуманитарной
интеллигенции

Монография В.Г. Арсланова носит многообещающее название, и книга не обманывает ожидания читателя. Это фундаментальный историко-искусствоведческий труд. Достаточно перечислить имена теоретиков XX века, чьи концепции получили освещение в монографии, чтобы дать представление о масштабе исследования. А. Гильдебранд, К. Фидлер, А. Ригль, Г. Вельфлин, М. Дворжак, А. Хаузер, Э. Панофский, Г. Кашниц, Г. Зедльмайр, В. Воррингер, А. Шмарзов, Л. Келлен, П. Франкль, Э. Хайдрих, Г. Лютцелер, Д. Фрей, А. Варбург, Г. Земпер, Ж. Деррида, Т. Митчелл, Г. Поллок, Н. Брайсон, Д. Прециози, Б. Висс, К. Мокси, Н. Гудмен, Э. Гомбрих, М. Шапиро, Т. Кларк, А. Маршак, А. Леруа-Гуран, Б. Гройс, Э. Кассирер, В. Беньямин, М. Хайдеггер, Г. Лукач, М. Лифшиц, И. Ильин. Все хорошее в искусстве едино, заметил однажды Чехов. Именно такое впечатление о «хорошем» в искусствоведении и остается после прочтения работы В.Г. Арсланова. Надо отметить, что такое масштабное исследование истории искусствознания XX века – первое

и пока единственное, причем не только в России, но и за рубежом. Как же удалось привести к общему знаменателю «хорошего» разные голоса великой, но крайне противоречивой эпохи?

Книга принадлежит перу крупного современного теоретика изобразительных искусств. В.Г. Арсланов известен также как автор работ по философии, литературно-критических и публицистических статей. Ученого-гуманитария отличает широкий взгляд на проблемы современного духовного производства. «Ответы культуры на вызов времени» – так называлась одна из ранее вышедших его книг (1995 г.). И в «Западном искусствознании» читатель находит ту же характерную для этого автора целостную позицию в обсуждении теоретических вопросов.

Впрочем, способность видеть целое духовной культуры есть норма для представителей науки об искусстве. Этой способностью в высокой степени были одарены А. Гильдебранд, К. Фидлер, А. Ригль, Г. Вельфлин – ученые, открывшие новую эру в истории искусствознания. Мы узнаем об этом из книги В.Г. Арсланова. Плеяду основателей современного искусствознания принято называть формалистами. Такая оценка достаточно оправданна. Эти ученые с особой настойчивостью подчеркивали специфику и автономию художественной формы. Но вместе с тем для них было характерно понимание изобразительного искусства как центра духовной жизни, как своеобразного «микроскопа», отражающего в себе неисчерпаемый смысл человеческого бытия. Живопись и скульптура в их интерпретации становились родом мировоззрения. Разумеется, особым, самостоятельным, равноправным родом мировоззрения, отнюдь не аллегорией философии или идеологии. Этот особенный взгляд на мир оценивает его явления в аспекте полноты бытия и связан со зрительной правдой. Все современное искусствознание пронизывает тема зрительного сознания. «Человеческое зрение по своей природе непосредственно сознательно. Человеческая чувствительность не дополняется разумом как чем-то внешним по отношению к чувственности, но непосредственно разумна, она есть

сфера, где осуществляется накопление и усвоение духовно-практического опыта человека».

Мы часто склонны забывать о том, что слова «зрение» и «мировоззрение» родственны. Между тем недостаточно иметь отвлеченные понятия о мире и нашей, человеческой роли и судьбе в нем – эти высокие предметы надо еще уметь видеть. Абсолютное должно быть дано нам актуально, «здесь и теперь», в поле нашего зрения – иначе оно не существует для нас, как и мы для него, и тогда уж ни о каком «мировоззрении» не стоит и говорить. Развитым зрительным пониманием мира в его бесконечности нас надеются только искусство. «Художник ищет такой зрительно представленной фабулы бытия, в которой осуществляется абсолютное начало мира».

Зрение является познанием, по своему духовному богатству ничем не уступающим философии или науке. Причем познавательная духовная ценность содержится именно в «зрительности», а не во внешних к ней добавлениях. Если бы в духовной культуре не существовало особого рода смысла – смысла художественного, непосредственно слитого с изображением, а не антагонистичного по отношению к нему, то, в конечном счете, невозможно было никакое реалистическое гуманистическое мировоззрение. Более того, невозможен был бы и религиозный гуманизм, как это было понятно некоторым нашим философам серебряного века. Но духовно содержательная «внутренняя форма» зрения, к счастью, все же существует – и теоретическое доказательство этой истины родоначальниками современного искусствознания было совсем не лишним.

«Новая эра» науки об искусстве продолжается по сей день. Принадлежит к этой теоретической «парадигме» и автор рассматриваемой книги – он причастен к ней как творческий субъект, практический деятель, участвующий в едином деле нескольких поколений. Его «Западное искусствознание XX века» отражает действительное содержание предмета (истории современного искусствознания), а не что-то другое. Это по-настоящему современная книга, написанная сведущим человеком, знающим дело изнутри.

Но, конечно, тот факт, что все продуктивно работающие в области искусствознания люди понимают смысл и назначение своей науки, по существу, одинаково, не означает, что в это ученом сообществе царят мир и согласие. Подобной идиллии по определению быть не может. Борьба идей в сфере мировоззрения неизбежна. Ничто не может оставаться вне критики. Свою ограниченную сторону имеет даже абсолютная истина, что допускает возможность критики и ее самой в некоторых отношениях. Понятно, что в области искусства и искусствознания идейная борьба имеет свои особенности и не является простым эпифеноменом политического, идеологического или философского противостояния. Но и в науке об искусстве противоположные принципы сталкиваются друг с другом с той же силой, что и везде. Это факт, что после А. Гильдебранда и К. Фидлера каждая новая заявлявшая о себе концепция содержала острую критику предшествующих теорий.

Похожая картина наблюдается и в истории других гуманитарных наук XX века. И везде возникает одинакового рода трудность для тех, кто пишет обзорные исследования или учебные пособия. Ведь если ограничиться внешним описанием нескончаемой полемики различных точек зрения, то история гуманитарного знания предстанет перманентной критикой этого знания. Что увидят читатели перед собой? Сумму отрицаний, опровержений, возражений. А такой образ науки, не способной свести концы с концами, не внушает большого уважения к себе. Но несколько не лучше те издания, где авторы предпочитают сглаживать острые углы истории западной мысли XX века и замалчивать существо противоречий, возникших между субъектами этого интеллектуального движения. Являющаяся отсюда картина развития гуманитарного знания не имеет ни цвета, ни вкуса и тоже не способствует формированию у читателя высокой оценки самого этого знания.

Каков же выход из обнаружившегося затруднения в важном деле создания обобщающих историко-искусствоведческих и историко-философских трудов? Видимо, он состоит в том, что право публиковать

большим тиражом свои курсы лекций по новейшей истории гуманитарной науки надо оставить за теми учеными, которые сами творят эту историю. Таковыми могут считаться исследователи, определяющие свое место не «над схваткой», а внутри теоретической и литературной полемики XX века – века, который в области духовной культуры еще не закончился (так же, как и начался раньше календарного срока). Только у этих ученых, занимающих определенную позицию и строго следующих логике своего направления, школы, мы найдем положительные утверждения, твердые ответы на вопросы, выдвинутые развитием науки и общественной жизни. И лишь у этих литераторов мы обнаружим действительно объективные, точные и ясные описания не только собственных теоретических положений, но и взглядов своих оппонентов. Никто кроме них не способен воссоздать общую картину борьбы идей их времени, четко обозначить логические контуры всей этой дискуссии. Тут нет никакого парадокса. Да, дискуссия XX века не закончена; окончательный ответ, с которым бы все согласились или примирились, не получен, и в этом смысле имеющиеся у каждой из спорящих сторон ответы неполны, ограничены, – но в ходе самой дискуссии выработался своего рода императив, состоящий в требовании к каждой из сторон знать аргументы оппонентов, понимать их позицию. Без соблюдения этого условия участвовать в споре невозможно – ваша позиция не будет услышана. Что бы там ни говорили, а представители различных (и конфликтующих) направлений гуманитарной мысли XX века отлично понимают друг друга. Об этом, кстати, мы можем почерпнуть сведения из труда В.Г. Арсланова. Искусствоведы – от «формалистов» до «постмодернистов» – превосходно знали и знают классическую эстетику (к слову, современные западные ученые обнаруживают глубокое знание марксизма), и все посвящены в тайны творческого метода своих прямых оппонентов.

В.Г. Арсланов так же принадлежит к определенному направлению искусствоведческой и эстетической мысли XX века – он видный

представитель школы Г. Лукача – М. Лифшица, известной интеллектуалам во всем мире и имеющей среди них многочисленных сторонников. «Западное искусствознание XX века» отвечает методологии этого направления. Книга представляет историю западного искусствознания в определенной перспективе. Но такой характер изображения только помогает читателю оценить теории А. Ригля, Г. Вельфлина, М. Дворжака, Э. Панофского, Г. Кашница, Г. Зедльмайра, Ж. Деррида в их действительном существе и самостоятельной ценности. Автор выявляет в истории западного искусствознания фабулу мысли, развитие которой определяется ее внутренней логикой. Понятно, что теоретическая позиция В.Г. Арсланова, как и всякая из известных искусствоведческой науке XX века принципиальных позиций, может вызывать вопросы и возражения у знакомящегося с ней читателя. Однако подобного рода возражения вовлекают читателя в великий духовный спор XX века, а не отталкивают от него.

Автор проследживает движение искусствоведческой мысли от формальной школы до постмодернизма и постструктурализма. Монография содержит два раздела.

В первом разделе получили освещение идеи формальной школы, а также альтернативных ей направлений (духовно-исторического метода, иконологии, социологии искусства). Формалисты утверждали, что в искусстве все есть форма – тезис сам по себе не ложный. Еще большую убедительность ему придает другое положение теоретиков – о наличии собственного содержания художественной формы. Чтобы разъяснить читателю смысл этого положения формалистов, В.Г. Арсланов проводит аналогию с имманентным содержанием диалектической логики. Как известно, Гегель определял диалектическую логику как мышление с точки зрения бесконечности: бесконечность должна учитываться при мышлении конкретного конечного содержания. Что-то похожее, по смыслу формалистической концепции, присуще и «внутренней форме» художественного зрения – она тоже схватывает выразительные явления и ситуации, «прерогативные инстанции»

чувственного мира в перспективе актуальной бесконечности, полноты бытия. По мнению В.Г. Арсланова, идея «собственного содержания» художественной формы, особенно отчетливо звучащая у Вельфлина, указывает на сохраняющуюся связь формального направления в искусствоведении с классической эстетикой, с ее представлениями о художественной форме. «Форма – это прежде всего отчеканенное, доведенное до совершенства содержание, которое в классическом искусстве выражает мир, каким он должен быть по своей природе, – совершенный, гармоничный, исполненный высокого смысла». А. Гильдебранд, теоретик и скульптор, прямо пытался возродить «большую форму» классики посредством силы знания, постижения объективных законов художественного зрания. Разумеется, В.Г. Арсланов не умалчивает о том, что концепции «правильного зрания» А. Гильдебранда, «чистой зримости» К. Фидлера, «художественной воли» А. Ригля, «видения» Г. Вельфлина были взяты на вооружение модернистским искусством. Но также и не прячет от читателя тот факт, что лично А. Гильдебранд, К. Фидлер, Г. Вельфлин, а также Э. Панофский были не в восторге от этого искусства. Недостатки формального направления в искусствоведении давно известны, и о них много сказано за прошедший век. Приходится упоминать об этих «грехах формализма» и автору рассматриваемой книги, но, пожалуй, в его изображении они выглядят такими недостатками, которые являются продолжением достоинств. Кажется, только один изъян формальной школы не находит у В.Г. Арсланова оправдания. Это – неадекватное представление о месте философских, эстетических, политических, религиозных, моральных идей в искусстве. Теоретики «римского кружка» и некоторые представители Венской школы были близки к пониманию художественного образа как голоса самой действительности, поднимающейся в своем развитии до истины, до завершенности, до целого. В.Г. Арсланов пишет об А. Гильдебранде: «Законы правильного зрания, согласно Гильдебранду, рождаются как ответ на поставленные природой вопросы.

Природа как бы сама ищет эти ответы, но может их найти только в человеческой деятельности, в художественном зрении. Художественная форма в таком случае оказывается идеальным, всеобщим случаем архитектоники реального мира».

Но верное ощущение природы целостности художественной формы не распространялось у последователей Гильдебранда на форму логическую. Теоретическим понятиям, равно как и представлениям обыденного сознания, они совершенно отказывали в праве быть голосом действительности и толковали их онтологическую природу формально – представляли их чисто субъективным явлением, концептом человеческой головы. Между тем и в царстве зрительного образа, в живописи и скульптуре, мысль и слово всегда остаются другим полюсом человеческого духа. Типы соотношения зрительного образа и слова бывают, конечно, разные. История стилей изобразительного искусства, собственно, и демонстрирует эти различия. Закон чередования осязательного (линейного) и оптического (живописного) стилей заморозил мысль теоретиков формальной школы. Но этот закон они брали в слишком широкой абстракции, а в таком виде он приобретает характер «порочного круга», свидетельствующего о том, что зрительный образ и слово не могут найти гармонического единства. Между тем гармония, означающая выход из «порочного круга», исторически возможна – примеры ее дают классическое искусство.

Критики и оппоненты формальной школы отстаивали более широкое понимание духовного содержания изобразительного искусства. Однако, как справедливо замечает В.Г. Арсланов, критики часто оставались в границах представлений, заложенных самими формалистами. Так, по логике К. Фидлера, философские, религиозные и иные идеи художник может выразить только аллегорически, иначе говоря, вне художественным способом. И оппоненты, по существу, следовали этой логике – с единственной поправкой: символично-аллегорическая система художественных средств теперь наделялась высшими художественными достоинствами. Согласно

М. Дворжаку (духовно-исторический метод), развитое духовное содержание требует трансцендентно-аллегорического художественного принципа. Высокую содержательность, духовность искусства этот теоретик был склонен отождествлять со спиритуалистичностью и эсхатологическим мироощущением. В его идеях сказался дух времени – эпохи Мировой войны и общественных катастроф. Но в «экспрессионизме» М. Дворжака, в его критике классики как «формалистического искусства», была и своя сильная сторона. Даже если понимать классику как выражение высшей точки бытия, его идеала, «то в целом реальный мир все же шире, он включает в себя не только идеальное, но и катастрофическое, дисгармоничное, одним словом, не только упорядоченность, но и хаос. В этом смысле искусство, отходящее от идеала классики, по-своему дополняет ее, является необходимой в истории искусства ступенью развития». Трансцендентный спиритуализм М. Дворжака способствовал обострению внимания к духовной стороне художественной формы. Менее удачна содержательная интерпретация искусства у А. Хаузера (социология искусства). Духовное содержание этот представитель «неортодоксального марксизма» сводит к выражению коллективного классового интереса, ложного сознания. Для Хаузера художественная форма оказывается простым средством внушения, подчиняющимся любому содержанию, лишь бы оно соответствовало определенному классовому сознанию. Иконология Э. Панофского знаменует значительное продвижение вперед в решении проблемы единства образа и духовного смысла. Согласно Э. Панофскому, задача интерпретации изобразительного искусства сводится к поиску и раскрытию гуманистического смысла, в скрытом виде содержащегося в образах искусства. Эти образы «...не чисто феноменальны, они неразрывно слиты с заключенным в них скрытым символическим смыслом, являющимся квинтэссенцией духа определенной эпохи и – шире – вечного, вневременного, априорного содержания культуры». Причем внутренний смысл искусства открывается

не просто знающему искусствоведу, а обладающему синтетической интуицией – способностью непосредственного понимания. Такая непосредственно-чувственная интерпретация есть одновременно концентрированное выражение основополагающих качеств и тенденций мышления и культуры как таковых, их вечных свойств. В гуманизме Э. Панофского ощутимо влияние Канта. Концепции Г. Кашница и Г. Зедльмайра представляют попытку возрождения формального метода. С точки зрения Г. Кашница, художественная форма выражает смысл человеческой истории. Этот смысл – достижение единства между бытием и природой, между сферой свободной творческой деятельности людей и сферой необходимости (всеобщими объективными законами природы).

Во втором разделе книги рассматриваются деконструктивизм Жака Деррида, иконология Томаса Митчелла, феминистское искусствознание Гризелды Полок, концепции «взгляда» Норманна Брайсона и «анаморфического зрания» Доналда Прециози, критика модернизма Беатом Висом и Китом Мокси. В постструктуралистском и постмодернистском искусствознании Запада автор выявляет попытку глобального переосмысления всей истории изобразительного искусства и методов искусствознания, включая формальный, структуралистский и семиотический (знаковую концепцию искусства). Современные теоретики, с одной стороны, убеждают нас, что история искусствознания пришла к своему естественному концу (Д. Прециози), а с другой – как бы стремятся «переписать» эту историю заново, под новым, необычным углом зрения. В этой новой редакции истории науки на первый план выходят идеи терпимости к «иному» и духовной свободы, которая трактуется в свете опыта XX века весьма разнообразно – от затейливой критики марксовой концепции «идеологии» (Т. Митчелл) до обращения феминистского искусствознания к критике цивилизации в целом (Г. Поллок). Б. Висс и К. Мокси решаются подвести итоги развития современного западного искусствознания.

Книгу В.Г. Арсланова следует внимательно прочитать не только искусствоведам, но и философам. Интересна методология автора книги. В анализе философских вопросов современного искусствознания автор опирается на концепцию идеального Э. Ильенкова и М. Лифшица, которая у него получает дальнейшее развитие. Автор предлагает убедительное решение чрезвычайно важного в гносеологии вопроса о зрительном разуме. Важной философской новинкой является предложенная ученым оригинальная концепция «ограниченного Абсолюта». Философия В.Г. Арсланова раскрывает новые грани диалектики субъекта и объекта, идеального и реального, конечного и бесконечного, логического и фактического, абсолютной и относительной истины. Особое внимание представляется «филофского цеха» следует обратиться к 6-ю главу (об Эрвине Панофском). В.Г. Арсланов блестяще раскрывает неокантианскую сущность «теории деятельности», популярной некогда и у нас, правда, в обличии марксистской терминологии. «Младомарксисты» (как их называл М.А. Лифшиц) использовали понятие деятельности как магический ключ к решению любых вопросов. Сегодня для многих из них марксизм не существует даже как воспоминание, но старые навыки «деятельностного подхода» не слабеют. Поэтому полезно иметь сведения о том, откуда происходит эта философская «техника». Кроме того, нелишне было бы присмотреться и к методу анализа текстов Ж. Деррида в 9-й главе. В настоящее время у нас в философской литературе намечилось что-то вроде критики постмодернизма – критики в духе идеологии «бюрократического оптимизма» 1930-х (В.Г. Арсланов упоминает об этом печальном явлении в своей книге). Автор книги тоже не поклонник постмодернизма, но его критика носит другой характер – в конечном счете она направлена на различение таких фигур, как Ж. Деррида и даже Д. Прециози, и «среднестатистического» постмодернизма. Идеологические же кампании против «измов» всегда начинаются с того, что стирают подобные различия.

В отличие от первого издания этой книги («История западного искусствознания XX века». М., 2003), появившегося как учебное пособие для вузов, второе издание является в некотором роде и антологией. Авторский анализ школ и направлений дополнен оригинальными текстами выдающихся искусствоведов, в том числе такими, ставшими библиографической редкостью, как книга А. Гильдебранда «Проблема формы». В книге около 200 цветных и черно-белых иллюстраций.

Книга В.Г. Арсланова выделяется из общего ряда появившихся в последние годы монографий и учебников по теории искусствознания, эстетики, философии и других гуманитарных наук. Ее отличие состоит, просто говоря, в качестве, добротности содержания. Но это отличие ставит книгу в другой ряд произведений теоретической мысли, объединенных уже не просто годом издания. Чем-то работа В.Г. Арсланова напоминает давние труды А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса по истории эстетики и философии. Эти мыслители, жившие в нелегкие времена, не претендовали ни на что большее, чем роль «обыкновенного философа». Тем не менее их произведения, носившие, казалось бы, сугубо специальный характер, становились настоятельными книгами интеллигенции. Представляется, что похожая судьба ожидает и «Западное искусствознание XX века» В.Г. Арсланова.

*П.И. Диденко,
кандидат философских наук,
доцент Волгоградского
государственного университета*



2	юбилей <i>В.П. Сысоев</i> Общественная драма в творчестве Гелия Коржева	
22	творческое наследие <i>М.А. Некрасова</i> Перед лицом добра и зла – искусство и реалии жизни	
36	мастерская художника <i>Т.Л. Астраханцева</i> Классика Анатолия Бичукова: от метода к стилю	
46	картинная галерея <i>А.П. Горский</i> «Светлое чувство Родины» О живописце Е.Н. Чернышевой	
50	творческое наследие <i>В.В. Воронин</i> Художник Федор Глебов	
56	история зарубежного искусства <i>К.Л. Лукичева</i> От неоклассицизма к «стилю трубадур»	
67	книжное обозрение <i>А.У. Греков</i> Аннотации к книгам, вышедшим в 2004–2005 гг.	
68	рецензия <i>П.И. Диденко</i> Рецензия на книгу В.Г. Арсланова «Западное искусствознание XX века»	
34	Владимиру Щербакову – 70 лет	
35	Юбилей Алексея Ткачева <i>А.В. Закатова</i>	
42	«Возрождение» – от Костромы до Белгорода <i>А.У. Греков</i>	
45	Хроника художественной жизни Союза художников России <i>Т.В. Бойцова, Л.И. Каркавцева, А.У. Греков, Е.А. Кондратьева, О.Г. Шиханова</i>	
54		

ХУДОЖНИК 2006. № 1

Журнал Союза художников России,
основан в 1958 году

Главный редактор

А.У. Греков

Арт-директор

И.Г. Верловский

Редакционная коллегия

А.У. Греков

заслуженный деятель искусств РФ,
кандидат искусствоведения.

А.Н. Ковальчук

первый секретарь ВТОО СХР,
народный художник РФ.

Ю.П. Михайлова

главный редактор газеты «Художник России».

М.А. Некрасова

заслуженный деятель искусств РФ, член-корреспон-
дент РАХ, доктор искусствоведения, профессор.

В.М. Сидоров

председатель ВТОО СХР, народный художник СССР,
действительный член РАХ, профессор.

В.П. Сысоев

секретарь ВТОО СХР, заслуженный деятель
искусств РФ, действительный член РАХ,
кандидат искусствоведения, профессор.

С.П. Ткачев

народный художник СССР,
действительный член РАХ.

Д.О. Швидковский

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

В.И. Иванов

народный художник СССР,
действительный член РАХ.

С.М. Харламов

секретарь ВТОО СХР,
народный художник РФ.

В.В. Щербаков

первый секретарь ВТОО СХР, народный
художник РФ, член-корреспондент РАХ.

Руководитель компьютерного отдела

А.Ю. Ренова

Корректур

О.П. Пуля

Фотографии

А. Греков, В. Нестерков, О. Сазонов

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

Учредитель

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

Почтовый адрес редакции

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

Тираж 3000 экземпляров

На 1-й стр. обложки:

Г.М. Коржев. «Проводы». 1967. ГРМ

На 4-й стр. обложки:

Ж.Н. Эрдынеев. «Тала». Нагрудная подвеска
Серебро
Ж.Н. Эрдынеев. «Хатан Бугааг». Браслеты Серебро
Ю.Е. Мандаганов «Принцесса». 2005
Флорентийская мозаика

© ВТОО «СХР», 2005

© Дизайн «Арт-Фактор»

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



О.А. Сазонов. «Святой Митрофан – первый епископ Воронежский с житием». Икона. 2003–2005
Дерево, резьба. (II Всероссийская художественная выставка «Возрождение»)

*Искусство
Республики Бурятия*

