

Artist ХУДОЖНИК



Журнал Союза художников России

№ 2 / 2012

К 120-летию А.А. Пластова



М.В. Переяславец, Мемориальная доска, посвященная народному художнику СССР А.А. Пластову. 2013
Москва, ул. Верхняя Масловка, дом 3



Открытие Второй международной ассамблеи художников им. А.А. Пластова. Ульяновск. 24 сентября 2012г.



Председатель ВОО «СХР» А.Н. Ковальчук и губернатор Нижегородской области В.П. Шанцев на вернисаже Всероссийской художественной выставки «Единение». Нижний Новгород. 1 ноября 2012г.



Заседание Совета по культуре и искусству при Президенте Российской Федерации. Москва. 25 сентября. 2012г.



Дорогие друзья и коллеги! Российские художники, члены нашего единого Союза художников России!

Подошёл к логическому завершению ещё один год нашей истории, он был ознаменован многими знаковыми событиями российской художественной жизни, целый ряд которых мы постарались обозначить в предыдущем номере журнала. Среди них был и великолепный художественный фестиваль «Пластовская осень», вобравший в себя множество ярких событий российской культуры не только регионального, но и общегосударственного масштаба. В рамках фестиваля уже второй год проходили выставка произведений номинантов на Международную премию имени А.А. Пластова, заседание жюри по определению лауреатов и торжественный акт вручения им почётных регалий.

Все номинанты без исключения, казалось, достойны столь высокой награды и могут предъявить обществу свои произведения искусства, заслужившие столь высокую оценку.

Однако ряд средств массовой информации развернул в прессе массированную атаку на губернатора и Правительство Ульяновской области, осмелившихся посвятить эту награду современному реалистическому искусству.

Эти материалы не только бросают тень на благородное деяние нынешнего поколения ульяновцев, но и затрагивают честь великого русского живописца, а также всего художественного сообщества России, придерживающихся творческого метода реализма как отражения в изобразительном искусстве современной жизни, действительности.

В связи с этим хочется ещё раз противопоставить хулителям разумную и взвешенную позицию СХР, выступающего как против принижения роли А.А. Пластова в истории отечественной культуры, так и против искажения идеи пластовской премии, подчеркнувшего, что она — самый достойный способ увековечения имени выдающегося сына симбирской земли и сакрализации реалистического направления в искусстве, до того долгое время не имеющего в России своей адекватной награды. Превращение её в Государственную (наподобие существовавшей в РСФСР премии им. И.Е. Репина) стало бы достойной поддержкой российского изобразительного искусства и его творцов, разделяющих устремления государства, направленные на развитие положительной динамики общероссийских культурных процессов.

af

Александр Греков,
главный редактор
журнала «Художник»



А.А. Платов. «Автопортрет». 1969–1971



А.А. Платов. «Мартiros Сарьян». 1962



Т.Ю. ПЛАСТОВА
кандидат фило-
логических наук,
заведующая
кафедрой
гуманитарных
и социальных
наук МГАХИ
имени В.И. Сури-
кова, президент
фонда имени
А.А. Платова

Искусство, идушее от сердца

«Есть одна неоспоримо прекрасная вещь — работа для жизни и во имя жизни. Но разве может что-нибудь так украсить жизнь, как искусство? Оно — незаменимое оружие человека в проявлении его воли, в стремлении к бессмертию»¹.

М. Сарьян

В сентябре 2012 года в Музее А.А. Платова в рамках «Международной ассамблеи художников «Платовская осень» в Ульяновске открылась выставка двух выдающихся мастеров живописи XX века — М.С. Сарьяна и А.А. Платова — «Искусство идет от сердца».

Тема этой выставки не придумана. Имена Мартirosa Сарьяна и Аркадия Платова неразрывно связаны в истории искусства XX века, в истории, которую они сами создавали.

«Спасибо Вам, милый Вы мой, за это Ваше сверкающее искусство, за то, что Вы — настоящий художник, что никакое усилие воинствующих

дураков и невежд не затоптали и даже не заметили Ваше светлое и чистое, как родниковая вода, искусство»², — писал А. Платов М. Сарьяну.

«Все те качества, которыми обладает русский народ, чувствуются в каждом Вашем мазке. Продолжайте в том же духе — смело, без всякой угодливости и желания понравиться кому-нибудь. Всё, что Вы делаете — прекрасно, очень интересно и своеобразно, и по-настоящему, искусство, ибо идет от сердца»³.

В их судьбах было много общего — оба родились в небогатых семьях, в сельской местности. Оба с детских лет были близки к церкви:

Платов происходил из рода священнослужителей, окончил семинарию, Сарьян в отрочестве пел в церковном хоре, а его школьным учителем был будущий католикос Геворг IV. Оба напевали во время работы псалмы и духовные песнопения.

Сарьян и Платов — наследники русской живописной школы, питомцы Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Сарьян учился на семнадцать лет ранее Платова и застал ещё И. Левитана, В. Серова, К. Коровина. Но были у них и общие учителя — Л.О. Пастернак, А.С. Степанов, А.Е. Архипов, А.М. Васнецов. «Пастернак требовал от ученика тонкого, изящного рисунка; Архипов любил широкий мазок; блестящий оратор Коровин мог часами страстно говорить о призвании художника, о живописи, передавать свои впечатления от поездок в Европу. Строгий и немногословный ходил по студии Серов, не мешая свободному творчеству учеников, изредка делая короткие, иногда сердитые, иногда дружески поощрительные замечания... И молодежь трудилась со страстью, впитывая каждое слово своих талантливых и умных руководителей. Глубоко плодотворным было воздействие этих мастеров, столь различных по творческой манере и характеру. Ни один из них не навязывал своего почерка, каждый поддерживал и приветствовал живое проявление самобытности. Благородная задача учителя была в том, чтобы развить и углубить понимание искусства, любовь к нему, помочь овладению рисунком, композицией, цветом, научить наблюдать жизнь во всем её многообразии. В течение многих лет тонкий и просвещенный мастер В. Серов был не только учителем и советником Сарьяна, но его мудрым другом», — напишет Аркадий Александрович в статье «Живопись Мартirosa Сарьяна»⁴. В раннем творчестве Сарьяна и Платова видна светоносная мягкость, импрессионистичность рисунка Леонида Пастернака. Национальная идентичность как формальная доминанта живописной системы, которая в русском искусстве начала двадцатого века связана с именем А.Е. Архипова, станет магистральной в творчестве обоих художников. Уроки А.С. Степанова, его понимание пейзажа как живописной самоценности, его безупречную пластику в изображении животных можно без труда обнаружить и в зрелых произведениях мастеров.

Ранние работы М. Сарьяна, его приазовские пейзажи (1903–1905 годов) удивительно русские, чеховские по духу. «Я не буду перечислять всего того, что так запало мне в душу и запечатлелось во мне, многое я уже забыл, но должен вспомнить об одном очень важном для меня обстоятельстве, каковым явилась сама природа: величественная широкая



А.А. Платов
«Портрет
внука (У окна)»
Нач. 1960-х

М.С. Сарьян
«У колодца. Жаркий
день». 1908. Дом-музей
М.С. Сарьяна. Ереван



А.А. Пластов
«Дворик
художника»
1940–1945



степь с буграми, с оврагами, с речками, заросшими камышом, с курганами, с людьми и животными, затерявшимися в миражных далах под просторным голубым зонтом неба»⁵. Как близко это молодому Пластову: «Удается Пластову деревенский пейзаж, ветлянский вдоль речки, бани с земляными крышами, потонувшие в бурьяне и душистой полыни избы, амбары, пустые околицы, гумна со скирдами... В знойный день в клубах пыли идет пахарь за плугом... В полдень присели жнецы пообедать и закурить... Свинопас с подпаском пекутся на бугре со своим беспокойным стадом...»⁶.

Увидев впервые в 1901 году родину своих предков Армению, Мартирос Сергеевич

словно обретает свой чудесный колористический дар, став воистину выразителем в живописных формах национального духа своего древнего народа. «Это мое первое впечатление типичного, настоящего Востока производит во мне переворот, я отрекаюсь от серой живописи и становлюсь на путь солнечного света и ярких красок – борьба упорная с серыми грязными тонами продолжается несколько лет...»⁷

Сарьян – художник Серебряного века, этого удивительного периода в истории русской культуры и духовных поисков, когда Россия начала художественно осознавать свое прошлое и настоящее.

Молодой Мартирос Сарьян органично входит в круг выдающихся художников и поэтов начала века. Участвует в выставках «Голубой розы», «Золотого руна», «Союза русских художников», «Мира искусства». «Он обладает большой чуткостью к краскам, которые у него особенно приятны, смелы, изысканны по природе и в то же время пленительно дики. У него и рисунок свой, странный, угловатый, но таящий в себе подлинную силу, настоящий стиль»⁸, – писал А. Бенуа.

В 1910 году работы М.Сарьяна «Глицинии» (1910) и «Фруктовая лавочка» (1910) приобрела Третьяковская галерея.

М.С. Сарьян
«Арабат вечером»
1958. Дом-музей
М.С. Сарьяна
Ереван



А.А. Пластов
«Зимний закат»
1962

Предпринятые в начале 10-х годов путешествия по Востоку были странствованиями в поисках своего живописного языка: «Мой путь – путь живописи и углубление в нее через свет и цвет»⁹.

Именно в эти годы работы Сарьяна впервые видит Аркадий Пластов, только что приехавший в Москву учиться, жадно впитывавший новые художественные впечатления, проносившиеся «в причудливом карнавале перед растерянным взором». Как и Сарьян, он был увлечен открытиями французских импрессионистов и постимпрессионистов, поисками новых форм, «не мог понять, каким образом можно кипящее, блестящее разнообразие окружающего уложить в прокрустово ложе давно отмерших схем»¹⁰. Сарьян – новый Матисс – несомненно поразил его удивительной колористической свободой, торжеством цвета, конструктивностью живописных форм. «Я впервые Вас увидел в 12 или 13 году несмышленым мальчишкой, но и сегодня, уже стариком, от Вашего творчества, как и тогда, преисполняюсь чувством необыкновенной свободы...»¹¹, – напишет он годы спустя.

Переезд Сарьяна в Армению, обретение Родины по-новому раскрыли его дарование. Сарьян глубоко переживает трагедию армянского народа – геноцид 1915 года. Он едет в Эчмиадзин, помогает беженцам.

Для Аркадия Пластова жизнь в Прислонихе, среди крестьян стала главным условием его творчества. Вернувшись студентом МУЖВиЗ осенью 1917 в село, он безвыездно проживет там долгих восемь лет, став пахарем, жнецом, косцом, будет вести крестьянское хозяйство, окажется в самой гуще жизни послереволюционной деревни, станет для многих своих односельчан советчиком, ходатаем, защитником.

Сарьян и Пластов – глубоко национальные мастера, сделавшие краски своей земли, запечатленные в пластически совершенных формах национальные образы жизни частью мирового искусства.

Непосредственность восприятия природы соединяется в их творчестве с наполненностью живописной культурой прежних эпох.

Они писали землю, плоды земли, опираясь на традиции мировой живописи, на высшие достижения искусства своего времени. Ван-гоговский картофель приобретает в картинах Пластова черты национального символа, фрукты Сарьяна (при несомненности связи с традицией Гюгена) олицетворяют плодородие и благодать Армении.

Цветы – неиссякаемый источник божественной цветовой гармонии, вечный колористи-

М.С. Сарьян
«Майские цветы»
1947. Дом-музей
М.С. Сарьяна
Ереван



ческий урок для художников – становятся отдельными значимыми темами в творчестве М.Сарьяна и А.Пластова. «Что может быть красивее цветов, украшающих жизнь человека? В горах или ущельях, в полях или даже в городе, утомленный сутолокой, проходишь мимо цветочниц и, увидев цветы, сразу же заражаешься радостным настроением. Как хороши букеты. Чистоту красок, прозрачность и глубину, которую мы видим в цветах, можно видеть только в оперении птиц и в плодах»¹², – писал Сарьян. Цветы для Сарьяна – это прежде всего цвет, его радость, его гармония, открытый им «принцип живописного строя». Но это и образы мира, сущность бытия. «Все холсты Сарьяна мне кажутся чудесными цветами, – они цветы земли в широком смысле слова, – писал художник И.В. Голицын, – цветы – горы, цветы – деревья, цветы добрых лиц»¹³.

Аркадий Пластов писал и рисовал цветы всю жизнь. Сохранились ранние рисунки цветов и цветочных орнаментов, филигранно отточенные в духе рисунков старых мастеров. Великолепные букеты 30-х годов, построенные на предельных контрастах, чистом цвете, поражают свободой и дерзостью живописной экспрессии. Пластовские букеты собраны

в лесу, на лугах. При всей цельности и декоративной собранности цветочных композиций, художник всегда сохраняет образ каждого растения в его единственной неповторимой красоте, словно называя его по имени: купина, сон-трава, медуница, царские кудри, колокольчики... Цветы выступают семантически значимой деталью почти во всех больших работах Пластова, таких как «Полдень», «Ярмарка», «Юность».

Годы Великой Отечественной войны ознаменованы в творчестве обоих художников патриотическим и творческим подъемом. И именно цветы становятся символом Победы. В 1945 году Сарьян пишет монументальный метафорический натюрморт «Армянам-бойцам, участникам Великой Отечественной войны. Цветы», вложив в него глубоко личные переживания, тревоги и радость – его сын, Лазарь, с первых дней войны сражался в действующей армии. Семантика жизни и смерти воплощена в пластовских полотнах «Сенокос» и «Жатва». Цветы «Сенокоса», все цветы Родины – к ногам победителей.

Долгие годы художники были связаны духовно и творчески, и нам ещё предстоит

раскрывать эти связи, обнаруживать параллели в их искусстве. Внутренняя свобода, органичное и целостное восприятие мира как божественного творения, поиски скрытых смыслов, метафоричность соединяются в их творчестве с безусловным новаторством в области живописной формы. Они заставляли по-новому звучать старые, словно уже застывшие жанры: Сарьян переосмысливает натюрморт и портрет, делает их многомерными, Пластов превращает жанровую картину в метафору бытия.

В 1955 году Пластов пишет статью «Живопись Мартироса Сарьяна» для журнала «Огонек». Этому предшествовали трудные, во многом трагические для нашей культуры годы, тяжело отозвавшиеся и в судьбе Сарьяна. Обвинения в формализме, буржуазном влиянии, моральная травля (которой в эти годы подвергался и Пластов) порой были нестерпимы.

«Кто бывал в Армении, – пишет Пластов, – и видел этот благодатный край, пронизанный солнцем, древние горы с их удивительными светотенями, тот поймет реалистическую основу живописи Сарьяна. Сочными красками, пластически выразительно, взволновано рисует художник картины жизни современной Армении. Свидетельство влюбленности мастера в эту тему – полотна, написанные им



А.А. Пластов
«Лесные цветы»
1946–1947

в последние годы: «Полдень», «Долина Арарата», «Осеннее солнце», бесчисленные этюды, известные не только советским людям, но и за рубежами нашей Родины. В многообразном



А.А. Пластов
«Цветы и яблоки»
Конец 1930-х гг.



А.А. Платов
«Рисующий Коля»
1935–1936

А.А. Платов
«Пасхальный натюрморт»
1920-е гг.



творчестве Сарьяна представлен и портрет. В созданной художником галерее портретов современников по-сарьяновски свободно и непосредственно даны характеристики его героев»¹⁴. Платов хорошо понимал значение личности и творчества Сарьяна для возрождения культуры Армении в XX веке.

«Его захватывает бурная общественная деятельность. По существу, вся художественная жизнь молодой армянской республики создается при участии Сарьяна: открытие художественной школы, объединение художников, охрана памятников, организация музея, института истории и теории искусства...»¹⁵.

Тон статьи – объективен и спокоен. Она написана к 75-летию Сарьяна. Но и эта статья некоторыми была встречена враждебно.

«...А уж как старались писаки всех сортов подлости и бесстыдства... Да и сейчас иные не покладают рук на этом незavidном поприще... Один новоиспеченный академик (высокопоставленный) на обсуждении академической выставки нашел, что десяток строк о Вашем творчестве в «Огоньке», подписанные моей фамилией, носят еретический характер, сеют



М.С. Сарьян
«Портрет Катаринэ Сарьян». 1963
Дом-музей
М.С. Сарьяна
Ереван

смуту в умах молодежи... Воображаю, что бы он сказал, если бы статейка не была перед напечатанием основательно «обезврежена» редакторской правкой...»¹⁶.

Удивительна убежденность Платова в том, что скоро минут эти смутные времена, удивительна его независимость, достоинство, исторический оптимизм:

«С каждым годом навстречу Вашему творчеству устремляется всё больше сердец, всё больше душ раскрывается принять правду Вашего искусства, и никаким заклинаниям шаманов не обернуть историю вспять, а некоторые из них всё ещё бьют в бубен и припугивают почтенную публику...»¹⁷.

В августе 1955 года Сарьян напишет Платову, словно продолжая его мысли:

«Очень много наплодилось проходимцев, ставших искусствоведами. Они составляют большую армию, они готовы (говорить) от имени «народа», от чего угодно, от кого угодно; самое главное для них – жрать. Сегодня выругают, завтра похвалят – всё это для оду-

рачивания наивных людей; иногда они добираются до высот, делая позорное дело обеднения искусства и задерживая его победоносное шествие... Есть ещё люди, выдерживающие натиск этих мерзавцев.

Честных людей не так много: Сергей Герасимов, А.Платов, П.Кончаловский, Шмаинов, Кукрыниксы, И.Грабарь и др. Единственное средство борьбы против паразитов – это работа. Работа, требующая от нас большой энергии, творческой силы и здоровья. От всего сердца обнимаю Вас, русского богатыря. Ваши работы сильнее атомных бомб»¹⁸.

Ни Платов, ни Сарьян не называют имен этих «искусствоведов». И, думается, не только из соображения безопасности. Они намеренно предали их забвению, не желая вписать в историю искусства рядом с блистательными именами русских художников XX века.

В ноябре 1962 года Платов едет в Ереван. Он посещает Сарьяна, пережившего тяжелое горе – недавнюю трагическую гибель сына Саркиса. В мастерской Сарьяна художник пишет портрет Мартироса Сергеевича. «Удалось

в последний день сделать этюд с Сарьяна... Ко мне был очень внимателен. Портрет ему понравился», – напишет Пластов домой. Его переполняют впечатления от увиденного.

«Всё сейчас там пепельно-охристого тона, горы встают голубыми пеленами или резкими отрогами со снежными вершинами, над всем царит необыкновенно величавый и светоносный Арарат и гряда Арагаца напротив его. Всё соткано из бесконечного, неохватного света»¹⁹, – писал Аркадий Александрович сыну Н.А.Пластову. Спустя несколько месяцев он напишет в письме Сарьяну:

«Опять как бы вновь переживаю те минуты в Вашей изумительной мастерской – музее, где сам не свой от волнения, мучил Вас, бесконечно усталого, позированием для моего этюда с Вас, терзаясь стыдом, что безжалостно изнуряю такого художника, любовь к которому и восхищение несу в сердце уже полвека, и ни разу не расплескав ни капли, донес это драгоценное ощущение до сего дня... Точно стою сейчас, когда пишу это, на темнеющей улочке Ереванской и опять смотрю Вам вслед, когда попрощавшись с нами... Вы тихонько пошли домой, и у меня сжалось сердце, что не смог я ни на капельку облегчить Ваши тягостные думы, с которыми Вы жили в то время, избавиться от которых помог бы Вам Бог хоть на немножечко»²⁰.

Портрет, написанный в один сеанс, принадлежит к шедеврам позднего Пластова. Властная смелость безошибочной кисти, активный живой мазок, безупречная гармония цвета не затмевают высокого скорбного смысла. Сарьян глядит словно помимо жизни, в различимую лишь ему запредельную даль.

Всё – суета. Всё – проходящий сон.
И свет звезды – свет гибели мгновенной.
И человек – ничто.
Пылинкой в мире он.
Но боль его громаднее вселенной.

Аветик Исаакян
(перевод М. Дудина)

Прекрасный образ Армении, соединенный с искусством Сарьяна, будет отныне жить в сердце русского живописца.

«Ваши горы могучи, высоки, раскинуты широко, и у них широкое сердце. И наш лес таков: бесконечен, величественен и добр...»²¹, – скажет он годы спустя армянским художникам, посетившим его в Прислонихе.

Господь дал Пластову и Сарьяну постичь истинные смыслы искусства и бытия.

«Надо, чтобы человек непреходящую, невероятную красоту мира чувствовал ежечасно, ежеминутно. И когда поймет он эту удивитель-

А.А. Пластов
«Кутание коней»
Эскиз. 1937



М.С. Сарьян
«Осенний
мгlistый
день. 1928
Дом-музей
М.С. Сарьяна
Ереван

ность, громоподобность бытия, – на все его тогда хватит: и на подвиг в работе, и на защиту Отечества, на любовь к детям, к человечеству. Вот для этого и существует живопись»²².
(А. Пластов).

«Никакая другая область не дает человеку возможности так непосредственно, в единстве инстинкта, чувства и разума воплотить идею бессмертия, как искусство. Искусство несет в себе бессмертие человеческого духа»²³.
(М. Сарьян)

Они ушли одновременно в мае 1972 года в зените своего творческого и человеческого совершенства.

1. Сарьян М.С. Из моей жизни. – М.: Изобразительное искусство, 1971. – С.134
2. Пластов А.А. Письмо М.С. Сарьяну, (Март 1955) / Маттирос Сарьян. Аркадий Пластов / Искусство идет от сердца. – Ульяновск, 2012. – С.14
3. Сарьян М.С. Письмо А.А. Пластову. (15 августа 1955) / Сарьян Р.Л. / Сарьян и Россия. – Ереван, 2006. – С. 97
4. Пластов А.А. Живопись М.С. Сарьяна. Цит. по: Искусство идет от сердца. – С.12

5. Сарьян и Россия – С.12
6. Архангельский, Д.И. О Пластове. – Ульяновск: Артишок, 2007. – С.13
7. Сарьян и Россия. – С.13
8. Там же. – С.112
9. Там же. – С.20
10. Пластов А.А. Автобиография. // Архив А.А. Пластова
11. См. прим. 2
12. Сарьян М. Цветы. – М.: Советский художник, 1987. – С.3
13. Там же. – С.15
14. Искусство идет от сердца. – С.12
15. Там же
16. Там же
17. Там же
18. Сарьян М.С. Письмо Пластову А.А. (См. прим. 3)
19. Пластов А.А. Письмо Н.А. Пластову 22 ноября 1962 года (Архив А.А. Пластова)
20. Пластов А.А. Письмо М.С. Сарьяну 24 февраля 1963 года. Сарьян и Россия – С.103-104
21. Авакян Х. Встреча с А.А. Пластовым / Искусство. 1973, №8. – С.39
22. Пластов А.А. Каталог произведений. – Л.: Художник РСФСР, 1977. – С.21
23. Сарьян М.С. Цветы. – С.7



Т.И. СЕДОВА
лингвист, искус-
ствовед, асти-
рантка кафедры
всеобщей исто-
рии искусств
Российского
государственного
гуманитарного
университета



П. Трубецкой
«Мать с ребенком
(княгиня Гагарина
с дочерью)»
1898. ГРМ

Совершенное звучание бытия

**«Жизнь — это главное!»¹ — таков был нравственный и творческий принцип велико-
лепного и тонко чувствующего скульптора Паоло Трубецкого, почти забытого ныне.
Работы его зачастую понимаются весьма поверхностно и стереотипно. Между тем
они отражают философию и жизненную позицию художника, непонятую и невос-
требованную в нашем сумасшедшем мире.**

Трубецкой принадлежит к тем счастливым, которые обладают тонким восприятием пре-
красного, способностью запечатлеть красоту
и гармонию природы. Кажется, сама судьба,
как хороший драматург, позаботилась о рас-
крытии этого дарования, создав единство
времени и места, безошибочно поместив его
в самые благоприятные обстоятельства.

Паоло Трубецкой родился и вырос в живо-
писном городке Интре на Лаго Маджоре, при-
мерно в 100 километрах от Милана. Его отец,
Петр Петрович, страстно увлекался ботани-
кой и создал на своей вилле «Ада» прекрас-
ный парк с множеством разнообразных рас-
тений. Вероятно, от него Паоло унаследовал
искреннее преклонение перед природой, тем

более что в Интре она действительно
располагает к творчеству. Неслу-
чайно во второй половине XIX века
это место облюбовали для работы
на пленэре представители ломбард-
ской живописной школы.

Не менее важной была близость
к Милану, который отличался ду-
хом свободы и более лояльно вос-
принимал новшества. В 60-е годы
XIX века там возникло объединение
творческой интеллигенции, полу-
чившее название «Скапильятура»,
ведущими представителями кото-
рого были Транквилло Кремона,
Даниэле Ранцони и Джузеппе Гран-
ди. Опираясь главным образом на
живопись К. Коро, О. Домье, Э. Мане,
художников Барбизонской школы,
скапильяты исследовали световые
эффекты, начинали писать широки-
ми мазками, стирая контуры и рас-
творяя фигуры в пространстве. Этим
они приблизились к достижениям
французских импрессионистов, но
до экспериментов со спектральным
разложением цвета дело не дошло —
это казалось слишком радикальным.
К тому же главным выразительным
средством скапильяты считали не
цвет, а свет².

Так получилось, что художествен-
ные взгляды «ломбардской скапи-
льятуры» были хорошо знакомы
Паоло с самого детства. Его мать,
Ада Винанс, в прошлом оперная пе-
вица, устраивала в своем доме музы-
кальные вечера, где собирались са-
мые прогрессивные представители
культуры и искусства того времени,
благодаря чему возникла крайне
благоприятная для эстетического
развития атмосфера. Хотя Трубец-
кой всегда отрицал чье-либо влия-
ние на себя и свое творчество, под-
черкивал свою независимость от
чужих взглядов, провозглашая себя
самоучкой, именно «скапильятура»
послужила тем основанием, на кото-
ром развился и окреп его талант.

Кроме того, существовал по край-
ней мере один человек, чье художе-
ственное видение отчетливо отра-
зилось в работах Трубецкого. Этим
человеком был Даниэле Ранцони, не
только первый учитель, но и друг Па-
оло. Во время своего четырехлетне-
го пребывания на вилле «Ада» он обу-
чал старших мальчиков живописи,

да и сам много работал. Главная
его педагогическая заслуга состоит
в том, что он учил детей науке ви-
деть и выражать в художественных
произведениях зарождавшееся в то
время новое понимание искусства,
которое постепенно освобождалось
от академической условности и
героического пафоса романтизма.
Работы Ранцони («Дети Трубецкие»,
1873–1874) отличаются богатством
цветовых оттенков, мелкими па-
стозными мазками и выразитель-
ными светотеневыми контрастами.
Герои картин, растворяясь в свете,
сохраняют едва уловимое движение,
что будет свойственно и работам
Трубецкого. Именно от Ранцони тот
воспринял важность натурального впе-
чатления, формообразующую роль
света, зыбкость очертаний фигуры,
основы композиции и моделиров-
ки, разрабатываемые ломбардски-
ми скапильяты. Более того, благо-
даря Ранцони, помогавшему Паоло
сделать марионетки для домашнего
спектакля, проявилось настоящее
предназначение Трубецкого.

За его успехами в области пласти-
ки следил и Джузеппе Гранди, так-
же довольно частый гость на вилле
«Ада», который признал в мальчике



Д. Гранди. «Маршал Ней». 1874–1875
Музей Орсе. Париж



Д. Ранцони
«Дети Трубецкие»
1873–1874. Галерея
современного искусства. Милан



П.Трубецкой. «Памятник императору Александру III». 1909. Санкт-Петербург

гения, увидев вылепленную им голову лошади. Хотя по каким-то причинам Паоло отказался учиться в мастерской Гранди, маловероятно, чтобы тот не давал ему каких-то практических советов. А участие Гранди, даже косвенное, в становлении Трубецкого было очень важным, поскольку именно он, а не Роден, как иногда считается, заложил основы скульптурного импрессионизма³.



П.Трубецкой. «Лев Толстой». 1898. Музей пейзажа. Палланца

Гранди, также представитель «скампильятуры», был самым последовательным в своих поисках новых пластических приемов. Переводя живописный язык скампильяты в пластику, он строит форму обобщенно, поверхность сохраняет признаки эскизности, отличается усиленной светотеневой моделировкой, и за счет этого скульптура активно взаимодействует с пространством, приобретая большой динамизм и выразительность («Маршал Ней», 1874–1875, «Плачущая женщина», ок. 1875). Таким образом, Гранди заложил мощную основу для развития итальянской скульптуры, которая до сих пор находилась под влиянием Кановы. Неслучайно, что его работы послужили отправной точкой не только для Трубецкого, но и для самого радикального импрессиониста Медардо Россо, которого, в свою очередь, назовут своим предтечей футуристы.

И Россо, и Трубецкой строят форму по принципу «перемежающихся раздражений»⁴, когда форма, недосказанная, данная только в своих основных характеристиках, пробуждает воображение зрителя и провоцирует его на ответный творческий акт – на расшифровку, считывание информации, заложенной скульптором. Пластика Трубецкого не несет в себе морально-нравственных поучений (если не считать работ, очень немногочисленных, которые направлены на пропаганду вегетарианства, – «Пожиратели трупов» и др.), социальной критики, в ней нет повествования и сюжета. Его импрессионизм, имеющий итальянские корни и русскую душу, – это философия радости жизни, звучащая в безмятежно-лирическом ключе, которая полностью соответствовала его мироощущению, нравственным принципам и идеалам.

Трубецкого часто незаслуженно обвиняют в том, что он, будучи князем, портретировал исключительно аристократов, приписывая ему тем самым скованность социальными условиями, чванство и высокомерие, которых он был абсолютно чужд и проявлял только в крайнем случае, оберегая свою работу от чужого вмешательства, да и то, как

это ни парадоксально, лишь в отношениях с равными себе по статусу⁵ (в этом смысле возникает любопытная параллель с Валентином Серовым, также не терпевшим дилетантских советов от кого бы то ни было; неслучайно эти два тонко чувствующих человека прониклись друг к другу искренней симпатией). Аполитичный, не любивший морализаторства, свободный от давления авторитетов и предрассудков, интернациональный по крови и духу⁶, Трубецкой был по-детски открыт миру, «его ум, как ум ребенка, не замечал зла, а открывал только прекрасное»⁷, и потому в своих работах он также добивался совершенного звучания бытия, воспевая жизнь, перед которой благоговел.

В то же время красота и лирическая безмятежность, особенно присущие его женским портретам, отнюдь не говорят о том, что Трубецкой не знал, что такое беда, лишения, человеческая низость и жестокость. Все это было и в его биографии, но он не хотел пускать эту темную сторону мироустройства ни в свое искусство, ни в свою жизнь.

Несмотря на кажущееся однообразие, его статуэтки глубоко индивидуальны: каждая выражает уникальные характеристики модели как носителя национального космоса, воссоздает неповторимую личность человека, наделенного определенными талантами, обладающего твердыми принципами. Чем ярче, самобытнее модель, тем яснее и легче считывается канва породившей её культуры.

В огромном наследии Трубецкого есть скульптуры настолько проникнутые национальным характером, что не вызывают никакого сомнения относительно происхождения модели. Так, глядя на «Сидящего мужчину (Льва Голицына)» (ок. 1899–1900), «Московского извозчика» (1898), «Льва Толстого» (1898), «С. Боткина» (1906), «С.Ю. Витте с сеттером» (1901) и, конечно же, на памятник императору Александру III (1909), мы отчетливо ощущаем русский дух. Почему? Потому что Трубецкой, человек с тонким художественным восприятием и ощущением своих корней, почувствовал и искусно перedal их «русскость», выразившуюся

в довольно жалкой убогости («Московский извозчик»), барской вальяжности («Лев Голицын»), подчеркнутом славянстве («Лев Толстой» и «Александр III») или тихой интеллигентности («Боткин», «Витте»). Все это – отражение разных сторон нашего образа жизни и нашей культуры. Это особенно очевидно при сопоставлении некоторых работ с похожими композициями.

Так, например, «Сидящий мужчина (Лев Голицын)» вполне может быть соотнесен с портретом Джузеппе Джакозы (1893): та же композиция, та же моделировка фигуры. Но разные нюансы в трактовке рук и головы обозначают разницу характеров. Если «Джакоза» сообщает добродушную расслабленность, то в «Голицыне» можно увидеть спесивого норовистого русского барина⁸.

Та же вариативность при подобии темы очевидна и в работах «Московский извозчик» и «Фиакр в снегу» (1894). Разница здесь не только и не столько в изображении кареты и одежды возничего, сколько в его действии или бездействии. Именно поэтому «Московский извозчик» создает стойкое ощущение безысходности, которое усиливается ритмическим повторением склоненных голов извозчика и лошади и вызывает передвижническое сочувствие к героям изображения. Характерно, что для многих русских зрителей эта скульптурная группа легко вписалась в художественную традицию отечественной культуры предшествующих лет.

Ярким национальным духом проникнуты большей частью те работы, моделями для которых послужили русские (назовем в дополнение к уже упомянутым портреты Мещерского, 1895, Нелидова, 1908, статуэтки «Натурщица (Дуня)», 1900, «Мать и сын», 1901), что вполне понятно, учитывая культурное своеобразие России. По большому счету, каждое из этих произведений вполне может подняться до национального архетипа – русского барина, царя, крестьянина, интеллигента, чиновника, – и потому легко отрывается от прототипа и начинает жить своей жизнью, в то время как в большей части европейских работ семантическая связь

с моделью гораздо устойчивее, так как происходит не столько из специфически-национального, сколько из социального контекста.

Тем не менее, подобная легкость считывания, характерная для скульптур «русского происхождения», распространяется на ряд европейских произведений Трубецкого, например, на те, где используется архетип матери. Так скульптурная группа «Материнство» (1898) восходит к той поэтике знакомых чувств, которая была широко распространена в европейской культуре на протяжении многих веков. В Ломбардии 90-х годов XIX столетия такая иконография была любима, с одной стороны, буржуазией, которой нравилось, когда их собственная «светская мифология» возводилась в ранг искусства, а с другой стороны, критикой, с готовностью идеализирующей подобные темы в символическом ключе и находящей в таких работах легкий налет сентиментализма.

Тему материнства в то время затрагивали, например, Сегантини и Превиати в живописи, Баццаро, Квадрелли и Пеллини в скульптуре. Но если последние придерживались реализма и символизма с некой монументализацией и упрощением формы, то Трубецкой по-прежнему сочетает реалистическую передачу



П.Трубецкой. «Сидящий мужчина (князь Лев Голицын)». 1899–1900. Музей пейзажа. Палланца

образа и жеста с живописной обработкой поверхности в том же сентиментально-лирическом ключе, когда руки и поза матери, обнимающей девочку трех-четырех лет, рассказывают целую поэму о теплом искреннем чувстве и затаенной боли.

Скульптуру эту, как и многие другие, просто необходимо рассматривать с нескольких ракурсов. Только тогда



П.Трубецкой. «Московский извозчик». 1898. ГРМ



П.Трубецкой. «Материнство». 1898
Музей пейзажа. Палланца



П.Трубецкой. Памятник павшим
(фрагмент). 1923. Палланца

мы увидим и ищущую защиты и утешения девчущку, и погруженную в нелегкие раздумья мать, и их единение, как телесное, так и духовное. Все это составляет большой содержательный, психологический и эмоциональный образ материнства, одной из главных тем всего мирового искусства, что позволяет данной скульптурной группе подняться до символа, общечеловеческого и вечного, легко считываемого зрителем⁹.

Частной вариацией той же темы является «Мать с ребенком (Элин Трубецкая с сыном Пьером)» (ок. 1906). Это своего рода семейный портрет, очень напоминающий постановочную фотографию, где все персонажи смотрят в объектив. Организация пластических масс здесь тяготеет к монументальности, но ровно в той мере, в какой это предполагает снимок на память. Для нас, сторонних зрителей, он не несет в себе очень большого эмоционального заряда, как, в принципе, любая фотография незнакомых людей, но для Трубецкого он, безусловно, остался воплощением самой счастливой поры его жизни, когда маленький Пьер был ещё жив¹⁰...

Однако работа эта очень интересна как раз с точки зрения аллюзии на фотоискусство, столь популярное в конце XIX века. Известно, что многие художники писали портреты по фотографии, да и сам Трубецкой, несмотря на свою страстную приверженность живой натуре и резкое неприятие застывших фигур, временами был все же вынужден прибегать к этому средству (например, при работе над проектом памятника императору Александру III). Здесь же он идет от обратного и сводит скульптуру к фотографии¹¹. Именно поэтому в данном портрете акцентируется одна-единственная точка зрения, и никакие другие ракурсы, как и задумано, не должны сообщать дополнительные характеристики. Потому позы здесь статуарные, застывшие, словно в ожидании вспышки, не предполагающие развертывания движения в последующие секунды, что отличает прочие работы скульптора. Это именно снимок «на долгую память», как ещё совсем недавно писали на фотографиях.

Вместе с тем портрет этот далек от репрезентации (в отличие от работы «Моя жена», 1911, например) и носит интимный характер. Об этом говорит и домашнее платье Элин, и довольно свободная поза ребенка. В итоге возникает образ, замкнутый в пределах отдельно взятой семьи и вызывающий светлое чувство семейной идиллии, где женщина сочетает в себе две ипостаси, едва не утратившие своей ценности в современном обществе, – жены и матери.

Иконографию матери с ребенком Трубецкой совершенно неожиданно использует и в своем последнем монументальном произведении – памятнике павшим в Первой мировой войне, торжественно открытом 21 октября 1923 года в г. Палланца в Италии. Казалось бы, сложно найти менее подходящую трактовку общественному монументу в ознаменование столь серьезного и столь трагического события. Конечно, женские образы часто использовались в монументальной скульптуре, но это были аллегории и персонификации, символизирующие Нику, Славу, Родину-мать, Оплакивание, Возмездие и т.д. Здесь же мы не увидим ни героического пафоса, ни отчаяния, ни торжества оружия. Чтобы выразить память о павших, верный себе Трубецкой изображает живых.

Скульптурная группа представляет собой молодую женщину, держащую на руках ребенка и возлагающую цветы на могилу мужа, погибшего на войне. Монументальная задача решается здесь посредством частного образа (каким бы странным это на первый взгляд ни показалось), где на примере одной семьи выражаются интимные чувства и переживания всех и каждого, без ненужной торжественности и риторики. Трубецкому удалось создать образ в высшей степени лиричный и исполненный внутреннего достоинства, осознания того, что мужчина, муж и отец, выполнил свой долг, что его смерть не была напрасной. Присутствие в скульптурной группе ребенка привносит очень важный смысл, который рассеивает неизбежное в противном случае одиночество и безысходность: милое и очаровательное дитя на руках у матери является и оправданием смерти, и вместе с тем демонстрацией бесконечности бытия. Этот памятник – одновременно прощание с павшими и символ продолжения жизни. Именно благодаря привлечению иконографической схемы материнства глубокая философия художественного языка скульптора вобрала в себя все человеческие ценности – семейные, духовные, гражданские.

Однако Трубецкой не любил символов и аллегорий¹² и сознательно никогда к ним не стремился. Все, что

его привлекало, – это Жизнь, «которая оживляет все вокруг». Исходной точкой была для него лишь натура, и только она диктовала тот набор внешних и внутренних характеристик (национально, социально или культурно обусловленных), которые выражают достоинства и недостатки модели, равно имеющие право на существование. Этот подход становится очевиден, если мы вслед за скульптором также оттолкнемся от прототипа.

Скандално известную маркизу Луизу Казати (ок. 1913) можно смело назвать символом fin de siècle: утонченность, беззаботность, обостренность ощущений, осознание эфемерности бытия и декадентское очарование смертью – всё то, что характеризует Прекрасную эпоху, «неистовая маркиза» блестяще продемонстрировала на протяжении всей своей жизни. Истинная femme fatal, она предпочитала нарушать традиции, эпатируя, а иногда даже пугая публику своими экстравагантными выходками. И надо ли говорить о том, сколько их, талантливых, знаменитых, успешных мужчин, были сражены этим фонтаном эксцентрики, сексуальности и женственности?

В скульптурном портрете Трубецкого она представлена в несколько неестественной позе с заломленными руками и отставленной в сторону, будто в танцевальном па, ногой¹³. Впрочем, такая постановка фигуры вполне соответствует духу модели и говорит о её пренебрежении условностями. Композиция явно указывает на продуманность образа, в котором маркиза являлась миру¹⁴. Именно «являлась», поскольку каждый значимый её выход был обставлен как театральное действо (Л.Бакст даже создал для нее несколько нарядов, а С.Дягилев приглашал в свою антрепризу, правда, в качестве скорее «восхитительного силуэта», нежели танцовщицы¹⁵).

В этой работе, исполненной в 1913 году, импрессионистическая обработка поверхности, более сдержанная, нежели в предшествующих произведениях Трубецкого, сохраняется только при изображении волос

и мелких складок платья. В целом же здесь доминирует гибкая текучая линия (что особенно заметно при взгляде анфас), свойственная модерну – отсюда некоторая удлинненность формы, сообщающая образу безусловную утонченность и грацию. Такая трактовка фигуры характерна для позднего Трубецкого¹⁶, пытавшегося приспособиться к набравшему силу модерну, но не сумевшего отказаться от своего импрессионистического видения. В данном случае обращение скульптора именно к модерну, его эстетике и принципам построения формы создало то единство внешних и внутренних характеристик образа, за которыми отчетливо проступает яркая и безудержная натура маркизы.

Столь же тонкое художественное чутье Трубецкой обнаруживает и в статуэтке «Танцовщица. Леди Констанс Стюарт-Ричардсон» (1913), исполненной в том же году, что и «Маркиза Луиза Казати»: и здесь стиль исполнения полностью обусловлен натурой, которая ясно диктует трактовку скорее в духе классической Греции с её культом сильного спортивного тела, нежели в духе импрессионизма или модерна.

Баронессу Стюарт-Ричардсон, довольно известную в Англии конца XIX столетия спортсменку (трижды выигравшую чемпионат по плаванию среди женщин), отличал довольно широкий круг интересов: она была превосходной наездницей, успешно занималась стрельбой, увлекалась охотой и рыболовством, брала уроки классического танца в Ковент-Гардене и позже в благотворительных целях даже выступала на публике. Характерно, что, будучи горячей почитательницей Айседоры Дункан, она танцевала свободный танец, полностью отражавший и её собственное свободолюбие, стремление к естественности и освобождению от пут цивилизации в виде сковывающей одежды, всевозможных условностей, системы воспитания и т.д. Босая, в легких драпировках, с отточенными движениями великолепно натренированного тела, она должна была производить действительно сильное впечатление на зрителей.



П.Трубецкой. «Мать с ребенком
(Элин Трубецкая с сыном)». Ок. 1906
Музей искусств. Лос-Анджелес



П.Трубецкой. «Маркиза Луиза Казати»
ок. 1913. Музей пейзажа. Палланца

Именно на физическом совершенстве леди Констанс – квинтэссенции её образа жизни и теорий о свободном развитии человека¹⁷ – Трубецкой строит художественную концепцию статуэтки. Он почти полностью обнажает тело танцовщицы¹⁸, делая практически незаметной облепившую её тунику. Но целью его при этом является не демонстрация развитых мышц, как в греческой пластике, а передача абсолютной свободы



П. Трубецкой. «Танцовщица. Леди Констанс Стюарт-Ричардсон». 1913. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

танцевальных жестов, резко выходящих в окружающее пространство, сбалансированности позы при разнонаправленности хореографического рисунка, высокой амплитуды движения, характерной как для танцовщиков, так и для спортсменов. Интересен композиционный прием, который выбирает Трубецкой, – момент, когда изображенное движение вот-вот перейдет в следующее, ещё не осуществленное, но уже намеченное¹⁹, добиваясь таким об-



П. Трубецкой. «Танцовщица Тамара де Свирски». 1909. Музей Соролы, Мадрид

разом большей экспрессии и динамики. Классическая чистота линий и лапидарная моделировка скульптуры, смелая композиция и акцент на физической форме модели дали в итоге совокупность характеристик, намеков, аллюзий, из которых родился очень глубокий образ этой прогрессивной женщины. Неслучайно статуэтка разошлась по миру в многочисленных репликах. И как же отличается она при всех прочих равных (аристократическое происхождение модели, её занятия свободным танцем) от другой работы на ту же тему «Танцовщица. Тамара де Свирски» (1909)!

Правилу руководствоваться натурой Трубецкой не изменяет и в мужских портретах, хотя они, под стать их моделям, часто более сдержаны и закрыты. Именно поэтому скульптора интересовали наиболее интересные в духовном и пластическом отношении люди²⁰. К таковым относился великолепный денди, сочинитель, эстет, коллекционер и критик граф Робер де Монтеस्कью-Фезенсак.

Монтеस्कью был, бесспорно, очень колоритной фигурой. Душа любой компании, он умел притягивать к себе самых талантливых людей эпохи, многим из которых помогал (в том числе и Трубецкому), используя свои бесценные связи. Обладая изысканным вкусом, он был законодателем мод и считался «арбитром элегантности», создавая и поддерживая свой неповторимый стиль. Как истинный денди, Монтеस्कью для каждого случая тщательно продумывал свой костюм, чаще всего строя образ на градации оттенков и дополняя его выразительной деталью. Таков он и на портрете, исполненном Трубецким в 1907 году.

Это одно из очень немногих произведений, столь насыщенных деталями: здесь и кресло, больше похожее на трон, и перекинутое через руку пальто, и шляпа, и некое подобие драпировки на полу, и неизменная трость (знаковая деталь для Монтеस्कью), и даже цветок в петлице. Не будем забывать и про собаку, лежащую у ног графа. Все это – блестящая оправа для ве-

ликолепного «профессора красоты»²¹. Для скульптора существовала опасность увлечься этими деталями, которые хоть и придают образу некую парадность, но утяжеляют восприятие и обычно отвлекают внимание от основной фигуры. К счастью, ничего этого не произошло. Характер модели передается, прежде всего, репрезентативной и в высшей степени элегантно-аристократической позой, посадкой чуть поднятой кверху и выражающей превосходство головы, выражением лица с властным взглядом, т.е. теми тремя составляющими, в которых Трубецкой почти всегда был особенно силен.

И тут, конечно, импрессионистическая лепка – лучшее средство передать все нюансы образа: сияние в лучах света (читай: славы), недостижимость и неуловимость, свобода и легкость обращения, скоротечность момента (кажется, что Монтеस्कью только на минутку забежал в студию и вот-вот пойдет дальше по своим делам). Это визуализация того глубокого впечатления, которое граф производил на окружающих, надолго запоминавших каждую встречу с ним, но в этом впечатлении читается как эстетика дендизма, столь органично воспринятая и демонстрируемая Монтеस्कью, так и его отношение к миру.

Такой принцип верности натуре сохраняется практически в каждом скульптурном портрете, исполненном Трубецким. Истинный художник, жаждавший красоты, он в каждой своей модели видел частицу мироздания, воплощение гармонии и совершенства. Именно поэтому его привлекали люди, будь они благородного происхождения или нет, с глубоким внутренним миром, которые, прежде всего, были носителями или ценителями культуры и искусства, которые аккумулировали в себе, поддерживали и излучали духовные потенции общества. Как любой великий творец, Трубецкой не только воссоздавал в гипсе внешность, но и передавал силу духа и создающую красоту модели – все то, в чем находила наиболее яркие проявления сама Жизнь.

1. Prince Troubetzkoy, Noted Russian Sculptor, Here. // New York Times [Electronic resource] – Electronic data. – NY, cop. 1911. – Mode access: <http://www.nytimes.com>
2. Хотя к концу 1890-х годов, когда в Италии настоящему узнают о французском импрессионизме, когда итальянские художники (например, Болдини) работают в Париже, цвет начинает играть более самостоятельную роль, но полного высветления палитры все же не происходит.
3. В искусствоведческой литературе первенство в «открытии» импрессионизма в скульптуре довольно часто отдается О.Родену. Однако, как доказывают относительно недавние исследования, это утверждение не вполне корректно и совсем не однозначно: ведь импрессионизм в работах Родена (чаще всего в поздних) выражается только живописной обработкой поверхности и никак не затрагивает их содержания, отношения к действительности. С этой точки зрения Роден едва ли может считаться импрессионистом, поскольку, вуалируя форму, все же стоит на позициях её реалистичной передачи и опирается на литературные смыслы (см. Терновец Б. Роден // Роден. Мысли об искусстве. Воспоминания современников. – М.: Республика, 2000. – С.332–333). В то же время, М.Россо, испытавший влияние Д.Гранди, уже в 1882 году создает, например, статуэтки «Бездомный певец» и «Поцелуй под фонарем» – первые в полном смысле импрессионистические работы. Отдельный интерес вызывает вопрос о влиянии Россо на Родена: см. Scolari Bart M. Medardo Rosso. NY, 1972. P. 53–54; Parkes K. Sculpture of to-day. Vol. 2. NY, 1922. P. 169, 172; Кудрявцева С.В. Творчество Медардо Россо и проблемы станковой скульптуры конца XIX – начала XX века: дисс... канд. искусств. – М., 1996. – С.10–11, 123 и др.
4. Термин В.Н. Домогацкого (см. Домогацкий В.Н. Теоретические работы, исследования, статьи, письма / Сост. С.П. Домогацкая. – М., 1984. – С.188)
5. Вспомним его хрестоматийную фразу, сказанную председателю комиссии по сооружению памятника Александру III князю Голицыну – «вы – князь, я – князь, но я – художник, а вы – ничто» (Скульптор Илья Пинцбург. Воспоминания, статьи, письма / сост. Е.Н. Маслова. – Л.: Художник РСФСР, 1964. – С.168)
6. Его отец был русским, мать – американкой, жена – шведкой; родился и вырос он в Италии, довольно продолжительное время жил и работал также в России, Франции, США и везде легко вписывался в локальный культурный контекст.
7. Шербукина Л. Скульптор П. Трубецкой и Лев Толстой: // Искусство, – 1967. – № 9. – С. 64
8. Среди представителей рода Голицыных, живших в 1899–1900 годах, которыми датируется этот портрет, было три Льва: Лев Сергеевич (1845–1915) – мурамский уездный предводитель дворянства, крымский винодел; Лев Львович (1841–1918) – самарский губер-

натор, и Лев Алексеевич (1829–1899). Из них наиболее близок модели по возрасту Лев Сергеевич – на момент создания портрета ему должно было быть 53 года. По воспоминаниям современников он «был человеком большого роста, широкоплечий, с крупными чертами лица, большой бородой и с длинной шевелюрой, а голос у него был громоподобный. Он не признавал никаких условностей и часто превращал ночь в день и наоборот» («Князь Л.С.Голицын» / http://krimbotel.com/articles/text/knyaz_l_s_golitsin).
- 9. В другой скульптурной группе «Мать с ребенком (княгиня Гагарина с дочерью)» (1898, илл. 10) Трубецкой композиционно уравнивает пластические массы, более сдержанно моделирует поверхность, несколько приглушая эмоциональный строй произведения, но сохраняет ту же семантическую наполненность образа.
- 10. Сын Трубецкого умер в 1905 году в возрасте 2,5 лет. Большие детей у него не было.
- 11. В отличие от Медардо Россо, который помимо прочего стремился полностью свести трехмерное изображение к двумерной картине, в результате чего дошел до крайней степени дематериализации, Трубецкой этой цели никогда для себя не ставил, и наши слова здесь относятся не к категории объема, а к категории стиля.
- 12. Существуют сведения лишь об одной аллегорической работе Трубецкого – «Полет времени», которая упоминалась в каталоге к выставке Испанского общества Америки 1911 года. О дальнейшей судьбе этой скульптуры ничего не известно.
- 13. Точно так же маркиза изображена и на живописном портрете в исполнении Трубецкого. Единственное композиционное отличие – отсутствие собаки, что ещё больше подчеркивает продуманную нарочитость позы.
- 14. Представляется, что эффект enfant terrible мог бы быть усилен, если бы Трубецкой вместо всегда сопровождавшей маркизу борзой изобразил одного из генералов в бриллиантовом ошейнике, в компании которых она любила прогуливаться по площади Сан-Марко в Венеции (см. С.Д. Райерссон, МО. Яскарино. Неистовая маркиза: жизнь и легенда Луизы Казати. – М.: СЛОВО / SLOVO, 2006. С.73). Однако скульптору были несвойственны гиперболизированные характеристики образов (разве что в карикатурах), и он предпочел более «нейтральный» вариант.
- 15. Райерссон С.Д., Яскарино М.О. – Там же. – С.110.
- 16. См., например, скульптурные портреты семейства Вандербильт, Маргарет Стюарт (1912, илл. 15) и др. Хотя как ни странно, первой работой полностью в новом стиле была статуэтка «После позирирования, или Причесывающаяся девушка», созданная ещё в 1894 году, после которой, однако, не последовало других подобных работ. И лишь в 1910–1920-е годы, когда импрессионизм уходит все дальше на периферию, черты модерна проникают в творчество Трубецкого.



П. Трубецкой. «Граф Робер де Монтеस्कью-Фезенсак». 1907. Музей д'Орсе, Париж

17. Её взгляды изложены в книге: Stewart Richardson C. Dancing, Beauty and Games. – London, 1913.
18. Леди Констанс выступала в короткой греческой тунике, сшитой из очень легкого полупрозрачного материала и позволявшей увидеть каждый изгиб тела. Столь откровенный, «нескромный» костюм вызвал немало возмущений в обществе, что вполне понятно: даже купальный костюм в то время не допускал подобной вольности.
19. Любопытно отметить, что подобный стоп-кадр имеет некую перекличку с импрессионистической живописью, где художники, в частности Э.Дега (вспомним, например, его «Площадь согласия» или «В лодке» Э.Мане), под влиянием репортажной фотографии намеренно смещали композиционный центр картины, чтобы придать изображению некую случайность.
20. Яркое подтверждение тому находим, например, у В.Булгакова: «По словам Татьяны Львовны, Трубецкой как художник был влюблен в наружность Толстого, которая пленяла его своей характерностью. В период первого знакомства, в Москве, он прямо не сводил глаз со Льва Николаевича». А на вопрос Л.Толстого, что же ему нравится, Трубецкой ответил: «Я вас очень люблю, Лев Николаевич..., потому, что вы добры, потому, что вы любите животных, и потому, что у вас прекрасная голова для скульптуры.» (Булгаков В. Скульптор Паоло Трубецкой // Искусство, – 1961, – № 5. С. 67, 69)
21. Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. – М.: Новое обозрение, 2006. – С. 422



«Без вести пропавшие». 1991



К.В. МЕЛЬНИК
художник,
искусствовед,
Минск, Республика
Беларусь

Неизвестный Савицкий

Искусство Михаила Савицкого находит отклик уже не в одном поколении зрителей. Его творчество для многих людей ассоциируется в первую очередь со Второй мировой войной. И это закономерно: будучи участником войны и узником фашистских концлагерей, Савицкий считал своим долгом запечатлеть в живописи бесчеловечность войны. На реализацию этого замысла у него ушло примерно четыре десятилетия. Но к девяностым годам художник постепенно отходит от военной тематики, вероятно, не в последнюю очередь потому, что сама современность вызвала к жизни новые проблемы и новые картины. Если работы Савицкого советского периода уже стали классикой, о которой написаны искусствоведческие труды, то картины последних двух десятилетий его жизни сравнительно мало известны. Впервые в полном объеме они стали доступны общественности с открытием в сентябре 2012 года в Минске галереи его работ. Значение творчества художника для русского и советского искусства действительно велико, и поздние произведения художника только подтверждают его авторитет как мастера.

Последние 20 лет творчества Савицкого приходится на сложный, противоречивый период русской и белорусской истории. Процессы, происходившие в период так называемой перестройки и завершившиеся распадом Советского Союза, повлекли за собой катастро-

фические последствия для экономической, политической и культурной жизни бывших советских республик.

Эта сложность времени и нашла свое отражение в позднем творчестве Савицкого. Худож-

ник начал искать путь для выражения своих мыслей и переживаний. Основной опорной точкой на данном этапе и вплоть до конца его творческой деятельности становится христианство, хотя к евангельским сюжетам как средству творческой самореализации он прибегал и ранее. Кстати сказать, обращение к христианству в это время было характерно для многих значительных деятелей культуры. Здесь хотелось бы вспомнить близкого по духу Савицкому советского и российского художника Гелия Коржева, картины которого на текст писания приобретали остроту социальных реалий. Используя коллизии библейских сюжетов, Михаил Андреевич также размышлял о современности, о потере ориентиров, о безразличии к духовным ценностям, о силе денег, за которые стало можно купить практически все.

За последние два десятилетия жизни художником было создано несколько десятков работ. Большинство из них, главным образом полномасштабные композиции, хранятся в музеях Республики Беларусь, некоторые — находятся в личных коллекциях и почти неизвестны общественности. Отдельные работы остались незаконченными, что и понятно, если учесть преклонный возраст художника.

Что касается стиля этих работ, то Народный художник Беларуси Г.Г. Поплавский определил его следующим образом: «Савицкий работал в своем собственном стиле». Действительно, картины художника рассматриваемого периода представляют одно органическое целое, сочетающее в себе черты и социалистического реализма, и русской иконописи, и в какой-то мере экспрессионизма. Все эти работы несут отчетливый почерк Савицкого. Он вкладывал в них мысли о пережитом, результаты собственной переработки наследия прошлых веков, свое понимание действительности. Остановимся на нескольких картинах, которые можно отнести к его лучшим достижениям этого периода.

Справедливо было замечено, что наиболее сильными сторонами искусства Савицкого являются колорит и композиция [1]. И именно на эту особенность рассматриваемых работ хотелось бы в первую очередь обратить внимание. Художник всегда стремился к тому, чтобы наиболее масштабные его работы были и современными, и емкими по содержанию, и в то же время принадлежали миру искусства. Савицкий размышлял о судьбах мира с кистью в руках.

В 1990-е годы мастер создает цикл из шести картин под общим названием «Заповеди блаженства». В основе названия каждой из них



«Мадонна
Биркенау»
1978

(за исключением одной) слова Иисуса Христа из Нагорной проповеди о блаженных. На работах цикла изображены современные люди и в нынешнем мире — те наши современники, благодаря которым в мире продолжает существовать правда. В темном холодном пространстве картины «Блаженны изгнанные

«Изгнанные
за правду»
1996



«Сеятель»
1999



за правду» 1998 года люди бредут в неизвестность. Но над ними парит Святая Троица в образе ангелов, один из которых – Иисус – сказал: «Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное». Этими работами Савицкий ещё раз напоминает миру о ценности учения Христа, которое также жизненно важно, как и две тысячи лет назад. Вот его слова об этом замысле: «Конечно, буквально трансформировать Христову проповедь на холсте – невозможно. Но я стремился через вечные постулаты образно осмыслить день сегодняшний. Разве среди нас нет “блаженных кротких”, “блаженных чистых сердцем”, “блаженных плачущих” или “блаженных изгнанных за правду”?»[2].

Одно из центральных мест в позднем творчестве художника, на наш взгляд, следует отнести к работе «Без вести пропавшие» (1991) – полотну с изображением святой православной Троицы. По личному признанию художника, картина входит в число его любимых работ.

Всякий большой художник, обращаясь к известному, привносит в него что-то новое. Задача написать Троицу после достижений Феофана Грека, Андрея Рублева и других известных иконописцев – крайне сложная. Надо сказать, что решена она художником блестяще. Полотно предстает величественным и трагичным. Крылья и одежды ангелов слева и справа «обрезаны» рамой – это усиливает эффект монументальности фигур. Трагизм представлен соединением иконописной темы с темой войн и бедствий, в которых погибли массы людей. Освященные фрагменты в нижней части картины – это места массовых расстрелов и погребений.

Около 1991 года художник задумывает серию из четырех картин на тему времен года. Он словно отрывается от тяжелых тем и мучительных вопросов – конфликтов и проблем современности – и обращает свой взор на природу родной Беларуси. Но единственной доведенной до завершения стала картина «Осень».

Вот личное высказывание М.А. Савицкого, раскрывающее замысел: «Параллельно продолжая серию, рассказывающую о временах года. Раскрываю тему аллегорически, через женские образы. Пока готова лишь осень. Основная сложность заключается в том, что каждому образу люди должны верить. Добиться же подобной достоверности совсем непросто. Кроме главного действующего лица, на всех полотнах будет белорусский пейзаж. Так, в осенней картине женщины перебирают на поле картофель. Почему остановился на этом варианте? Потому что, на мой взгляд, это символ

«Осень»
2007



Беларуси» [3, с. 18]. Замысел Савицкого, очевидно, соответствует культурной традиции, когда четыре женщины символизируют четыре поры года. Художник решает эту тему посредством отображения характерных для белорусских женщин видов труда, также он использует интересный композиционный прием – совмещает реально бытовой план и метафорический образ в пространстве одной картины. Босую девушку в легком платье, в одной руке которой яблоко, в другой – хлеб нового урожая, можно воспринимать по-разному: и как крестьянку, и как аллегорический персонаж.

В 1999 году Савицкий создает оригинальное по своему замыслу произведение – картину «Сеятель». Работа не связана ни с библейским, ни с каким-либо церковным преданием, но она имеет глубокое жизненное содержание. На свежеспаханном поле одинокий босой крестьянин присел на землю, чтобы взять в руки семена пшеницы. И вдруг он увидел в небе явление Святой Троицы в окружении ангелов. Голубь, отождествляемый со Святым Духом, приближается, чтобы благословить его дело. Сеятель – это работники земли, люди, дающие хлеб насущный человечеству. Но сеятелями называют также и людей, которые зароняют семена добра, мудрости и знания в души человеческие. Неслучайно в 1970 году художник свой двойной портрет Янки Купалы и Якуба Коласа назвал «Сеятель». Работа «Сеятель» 1999 года являет собой пример соединения иконописной и реалистической традиций.

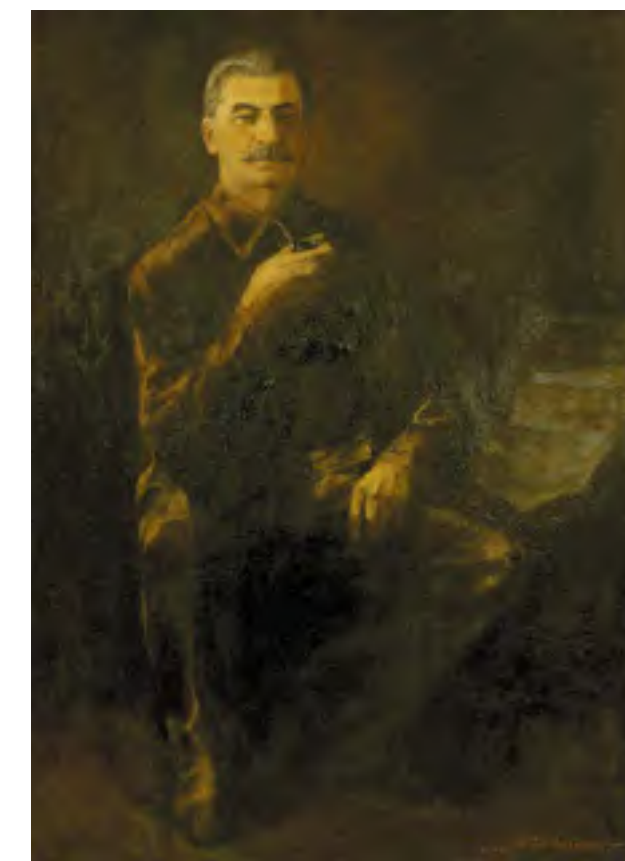
Замечателен колорит картины, умело построенный на белых, коричневых, золотисто-коричневых и голубых тонах. Быстрые и легкие мазки создают в работе атмосферу торжественности и загадочности. В данном случае, как нам кажется, работа художника не требует большей законченности.

На протяжении всего своего творческого пути Савицкий писал портреты, и к этому сложнейшему жанру он относился очень серьезно. Из ряда таких произведений художника – «Портрет Сталина» 2002 года. Он представляет собой одну из интереснейших работ не только позднего стиля, но и выдающийся портрет во всем творчестве мастера. Безусловно, что эту вещь он написал по собственной воле, а не по чьему-либо заказу. Видимо, её можно также отнести к военной тематике творчества художника. Картина экспонировалась в 2009 году в минском Дворце искусств на выставке, посвященной 65-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков, и вызвала множество противоречивых оценок.



«Чистые
сердцем.
Рождество»
1996

В данном случае в задачу искусствоведа не входит оценка личности И.В. Сталина. Отношение Савицкого к этой исторической личности – вполне определено. Он не умаляет его несомненных заслуг перед страной и одновременно понимает всё отрицательное в его деятельности. Никакого однозначного принятия или отрицания изображенной фигуры у художника нет. На картине Сталин



«Портрет
Сталина»
2002



«Несение
Креста». 1996

«Иов». 1998



не выглядит вождем страны, расположенной на одной шестой части суши планеты, в его портрете нет и тени парадности и торжественности. Сам художник говорил, что хочет создать портрет настоящего Сталина, а не такого, каким его изображали до или после развенчания его культа.

Живопись картины напоминает портретный стиль поздних Рембрандта и Тициана с его характерными особенностями – погруженность в полумрак, обобщенная трактовка форм, концентрация внимания на образе. Перед нами повседневный, даже бытовой облик Сталина. Он изображен свободно сидящим в темной комнате, освещенным золотистым таинственным светом. Трубка в руках, задумчивый взгляд, едва уловимая улыбка – характерные черты изображенного образа вождя.

Однажды Михаил Андреевич заметил: «Задача искусства, как я её понимаю, запечатлеть характерные черты своей эпохи. И тем самым – как бы обращать мгновение в вечность»[4, с. 4]. Савицкий хотел, чтобы Сталин, которого ему довелось видеть вживую, сохранился для потомков и таким – в простой одежде, в полумрачной комнате и погруженным в нелегкие размышления.

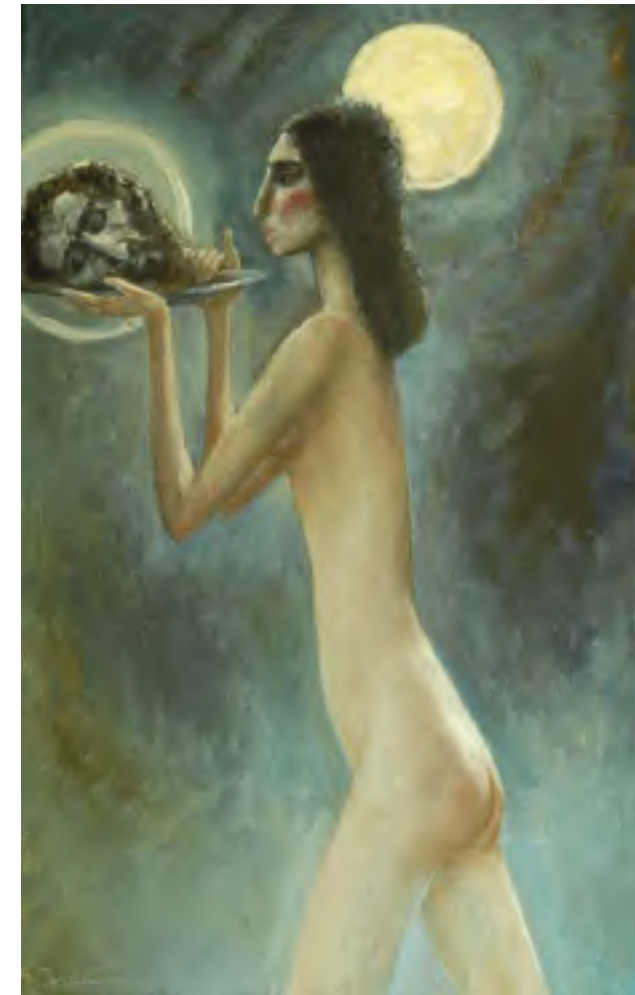
Савицкий относился к библейскому преданию как философски размышляющий человек. Разрабатывая какой-либо библейский сюжет, он взывал к человечности, к подлинности жизни. В этих работах он восстает против бездуховности и неумеренного практицизма современности. В то же время в таких картинах христианские идеалы выступают как действенная сила. Проблема верности своим убеждениям и проблема гонений за правду затронуты в двух картинах о самом почитаемом после Девы Марии святом – Иоанне Крестителе. «Усекновение головы Иоанна Крестителя» (предположительно 1997–2000) и «Саломея» (1997) – два произведения художника, которые связаны между собой одной сюжетной линией. Согласно высказыванию Савицкого, основная мысль «Усекновения головы Иоанна Крестителя» состоит в следующем: любое противостояние приводит к тому, что будут отлетать головы. Сохранился такой его комментарий: «А вот эта могла бы быть уже и готовой, но пока я не стал её заканчивать. Это “Усекновение главы Иоанна Крестителя”. Когда христианство начало проявлять свою истинность, царь Ирод приблизил его к себе и частенько пользовался советами святого. Но Иоанна Крестителя невзлюбила Иродиада, жена брата царя. По легенде, на день рождения Ирода плясала её дочь Саломея.

Итак понравилась царю, что тот сказал: “Проси, что хочешь”. Иродиада шепнула дочери: “Проси голову Иоанна Крестителя”... Но это, повторяю, библейская легенда. На самом деле иудеи стали бояться христианства. Поэтому, недолго думая, решили обезглавить Иоанна Крестителя. С тех пор за политическое, другое инакомыслие рубят головы, что и для нашего времени очень современно» [5].

Композиция «Усекновения головы Иоанна Крестителя» классическая по своей структуре. Она напоминает полотно «Усечение головы Иоанна Крестителя» Караваджо – одно из лучших решений темы в мировой живописи. Картина Савицкого хорошо продумана. Мы видим правую и левую группы людей, которые объединены смысловым центром – коленапреклоненным Крестителем. Эти же две группы присутствующих разъединяет на втором плане темный проем в стене. На картине Савицкого через мгновение тесак опустится на голову пророка. Все присутствующие, кроме палача, замерли в ожидании. Фигура палача – это само напряжение, слепая темная сила, даже кожа его написана в темных тонах, что подчеркивает творимое им темное дело.

Картина «Саломея» развивает сюжет «Усекновения головы Иоанна Крестителя». Согласно древнееврейскому историку Иосифу Флавию, Саломея – это реальное лицо. Однако отделить исторические наслоения от действительных событий тех времен – весьма сложно. Есть версия, что Саломея танцевала разнузданный танец перед Иродом обнаженной. И в таком же виде на картине Савицкого она идет со своей «наградой» ночью, при полной луне. На этой картине девушка непривлекательна, хотя художники прошлого, как правило, старались сделать её как можно более обольстительной. Лицо её напоминает бесчувственную маску, тело слишком вытянуто. Девушка несет голову пророка, вокруг которой распространяется сияние, но она его не видит. Существует рассказ о смерти непокаявшейся Саломеи. Если допустить, что предание правдиво, то её тяжелую смерть можно истолковать как следствие её страшного деяния в юности. Однажды по собственной оплошности Саломея провалилась в прорубь, и сомкнувшиеся льды сжали ей шею.

В 1998 году художник обращается к сюжету Ветхозаветной Книги Иова и создает картину по имени её главного персонажа. Этот шедевр древнееврейской литературы вдохновлял на создание художественных и литературных произведений многих мастеров. Главный персонаж Книги – справедливый, непорочный и богобоязненный человек



«Саломея»
1997

«Усекновение
головы Иоанна
Крестителя»
1997–2000





«Узник 32815»
1976

по имени Иов. По библейскому преданию, сатана, проверяя истинность любви Иова к Богу, послал ему все бедствия этой жизни: лишил его богатства, слуг, детей, поразил проказой. Но все это не пошатнуло веру Иова. Измученный, он говорит: «Жив Бог, лишивший меня суда, и Вседержитель, огорчивший душу мою, что, доколе ещё дыхание мое во мне и дух Божий в ноздрях моих, не скажут уста мои неправды, и язык мой не произнесет лжи!» (Иов 27: 2-4). За верность Бог вдвое наградил страдальца. Он стал вдвое богаче, чем прежде, у него родилось семь сыновей, и умер он в счастье в глубокой старости. Эту книгу Библии относят к одной из самых глубоких по своему философскому смыслу – в ней заложена идея возможности страдания без вины и необходимости его переживания как проявление ведомого только самому Богу замысла. Иов стал избранником Божиим.

Как изображает эту сцену Савицкий? Он переносит, как некоторые старые мастера, библейское событие в современность. Мы видим простых крестьян, которые окружили Иова. Он сидит внизу, его облик раскрывает внутреннее сильнейшее напряжение. Возникает чувство, что его уста произносят оправдание. Его голова обращена к небу... Современная трактовка сюжета неслучайна. Савицкий своей картиной как бы говорит зрителю: драма Иова происходила как тысячи лет назад, так и происходит сейчас. Картина характерна рядом удачных решений: в ней найдены необходимые и колорит, и пластика, и композиция.

Савицкий заметил однажды, что первоначально в образе Иова он изобразил самого себя, однако впоследствии он переписал автопортретные черты. В короткометражном фильме 2006 года «Черный ангел с белыми крыльями» Марка Соосаара художник комментирует картину следующим образом: «Сатана сказал Богу: дай мне любого почитателя, и он от тебя отречется. И Бог отдал Иова, которого Сатана довел до абсолютно голого состояния. Он потерял свое хозяйство, огромную семью, дом, всё потерял, однако продолжал утверждать, что он все равно Бога считает превыше всего в мире. Наконец, Бог вернул Иову всё. Вот я Иова избрал и показал, что когда распался Советский Союз, то его сатана ограбил: то есть у всех, все эти деньги, все это пошло по рукам другим, появились эти миллиардеры, а старики, оставившие себе деньги на похороны – и те пропали полностью».

Последние картины мастеров кисти зачастую остаются незаконченными. И каждая заключительная вещь большого мастера, пусть и незаконченная, – особенная. Такой работой стала для Михаила Андреевича «Скобровка. 1944» (2007–2010). В 1993 году Савицкий был назначен на должность председателя белорусского фонда «Взаимопонимание и примирение», основная задача которого состояла в оказании материальной помощи лицам, пострадавшим от нацистов. Из попавших к нему документов и встреч с живыми свидетелями он узнал о существовании на территории Беларуси немецкой лагерной больницы в деревне Скобровка. Там для раненых немецких солдат у детей брали кровь, после чего многие из них умирали. Как-то незадолго до смерти он заметил: «Так вот, картина моя – об этих бедных детях. Работа большая по размеру и очень сложная психологически. Несмотря на то, что она ещё не закончена, я её очень люблю. Страдаю вместе с маленькими мучениками. У меня много писем о злодеяниях фашистов. Я бы давно написал об этом ужасе, но узнал несколько лет тому назад. Сюжет забора

детской крови пытались писать другие, но не вышло. Тяжело. Поэтому я решился» [6, с. 20].

Картина «Скобровка. 1944» весьма внушительных размеров – 186х333 см. Будучи в преклонном возрасте, Михаил Андреевич отдавал ей все свои последние силы, однако завершить новый замысел об ужасах Второй мировой войны он не успел. Произведение сложно оценивать с точки зрения профессионального искусствоведа, так как в последние месяцы жизни художника оно несколько раз переписывалось и осталось незавершенным. Различные стадии реализации замысла сохранились в фотографиях и видеодокументах. Трезво оценивая свою жизненную перспективу, Михаил Андреевич стремился к тому, чтобы эта картина стала большим завершающим его творчеством памятником. Хотя он и не успел осуществить свой замысел, оставшиеся материалы, безусловно, представляют ценность для исследователей.

Как видно, творческая активность М.А. Савицкого не знала увядания. В последние годы жизни он многие замыслы реализовал и ещё многие вынашивал. Намеревался создать ещё несколько работ по библейским сюжетам, в частности, полотно «Тайная вечеря», продолжить цикл «XX век»...

На вопрос «В чем смысл и призвание искусства?» Савицкий ответил: «Искусству и только искусству, в отличие от всех форм человеческой деятельности, дано воссоздать вторичную «вечную» жизнь» [7]. Все его работы навсегда воссоздают сложный и многообразный человеческий мир. В более чем ста пятидесяти полотнах, которые мастер написал за время своей жизни, он сполна реализовал свои творческие и духовные силы. Пройдя путь от наивного оптимизма своих первых опытов до трагических полотен зрелого периода творчества, он сумел и отразить историческую эпоху и судьбу своего народа, и обратить взоры современников к гуманизму христианских ценностей.

В известной электронной энциклопедии Википедия в статье, посвященной Савицкому, есть ссылка на публикацию «Михаил Савицкий: две правды», в которой говорится: «В последний период своего творчества Михаил Савицкий делал работы на христианскую тематику – эксперты считают их неудачными» [8]. Мы полагаем, что делать подобные утверждения, по крайней мере, поспешно. Как известно, с течением времени восприятие произведений искусства меняется: следующие поколения оценивают и истолковывают их иначе, чем предыдущие. Поэтому не стоит торопиться с категоричными выводами, рассматривая наследие известного мастера.

Призыв Савицкого к художникам вкладывать в свои работы нравственное и социально действенное содержание становится все более актуальным. Лично он всей своей жизнью и своими картинами явил образец гуманизма и человечности. И именно это делает его произведения особенно ценными в наше сложное время. Михаил Андреевич Савицкий мог бы согласиться с воззрением Альберта Швейцера: «Конечная цель всякой философии и религии состоит в том, чтобы побудить людей к достижению глубокого гуманизма» [9, с. 230]. Такую же цель ставил художник для себя и для своего искусства. Эту цель он сполна реализовал.

1. Костина, О. Савицкий Михаил Андреевич/ О.Костина//Давно.ру [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.davno.ru/posters/artists/savitsky/>. – Дата доступа: 09.03.2012
2. Заметочки – художник Михаил Савицкий (2) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://liza-mary-plivejournal.com/5235.html>. – Дата доступа: 20.10.2012
3. Казакова, А. Королевская эпоха Михаила Савицкого/ А.Казакова// Минский курьер. – 2007. – 16 февраля. – С. 18
4. Климентенко, С. Значит убить смерть/ С.Климентенко// Сельская газета. – 1975. – 26 февраля. – С. 4
5. Белоус, И. Поле нашей битвы/ И.Белоус //Русский вестник [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rv.ru/content.php3?id=252>. – Дата доступа: 06.05.2002
6. Мдивани, Т.Г. Мысль. Творчество. Созидание/ Т.Г.Мдивани, Г.П.Цмыг, Н.А.Ювченко. – Минск: Змицер Колас, 2009. – С.17-29
7. Архив М.А. Савицкого, хранящийся в ГУ «Музей истории города Минска»
8. Савицкий, Михаил Андреевич. Материал из Википедии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Савицкий,_Михаил_Андреевич. – Дата доступа: 20.10.1982
9. Альберт Швейцер – великий гуманист XX. Воспоминания и статьи. – М.: «Наука», 1970. – 240 с.





Театральная площадь. 1994



Т.С. ТОРОПОВА
искусствовед,
научный сотрудник
выставочного отдела
Академии акварели
и изящных искусств
Сергея Андрияки

Графика Алексея Жабского: акварель и карандаш

«Я хочу научиться рисовать. Это моя мечта!» — такими словами Алексей Александрович Жабский заканчивает свой автобиографический рассказ «Моя мечта». Родился художник в 1933 году. Детство его проходило в тяжёлые военные годы. Но, несмотря на лишения и голод, мальчик с ранних лет хотел отдать свою жизнь творчеству. Ещё в 1940 году, когда юному мечтателю было всего 6 лет, отец привёз ему карандаш из Москвы. Он не расставался с любимым подарком ни на минуту, рисовал им везде, где только можно, пока карандаш не сточился вконец. Об этом художник пишет в своём коротком рассказе «Красный карандаш».

В 1950 году, в семнадцатилетнем возрасте, А.Жабский уехал в Свердловск и поступил там в художественно-ремесленное училище, а в 1959 — в Московский государственный художественный институт им. В.И.Сурикова на факультет станковой живописи.

Говоря об этом мастере, обычно пишут о работах, созданных масляными красками или пастелью. Это вполне естественно, поскольку живопись Алексея Жабского — это настоящие шедевры современного искусства. Однако, на мой взгляд, всё это время совершенно не-

заслуженно обходилась вниманием графика, которая восхищает как своей технической составляющей, так и духовной наполненностью образов.

Работая карандашом, художник явно не стремился к созданию полноценного, законченного произведения. Чаще всего это беглые зарисовки, которые выполнялись либо в качестве эскизов к живописным полотнам, либо просто возникали по желанию художника, стремящегося запечатлеть сиюминутное мгновение окружающей жизни.

Сохранилось много карандашных рисунков, которые демонстрируют нам виды Москвы. Художник очень любил этот город. По рассказам его родственников, он бывал и в Питере, и во многих других городах России. Но ни один город он не писал так много и с таким вдохновением, как Москву. Даже находясь далеко от столицы, он был чем-то связан с этим удивительным городом. В том же рассказе «Красный карандаш» описаны чувства мальчика, который хотел поехать вместе с отцом в столицу: «Фантазия моя рисовала сказочную Москву». А когда ему было 14 лет и он был учеником ремесленного училища в городе Киселевске, ему поступило задание сделать стенгазету по случаю 800-летия Москвы. «Я представлял Москву как что-то огромное и сказочно красивое и знал, что сердце нашей столицы — Красная площадь и Кремль».

Столица на рисунках Жабского — это не шумный мегаполис с вечно спешащими людьми и огромным множеством машин. На его работах перед нами предстают тихие, немногочисленные улицы, словно отражающие Москву прошлых столетий. Очарователен рисунок «Музей Лермонтова» 1990 года. Небольшое деревянное здание на Малой Молчановке, вокруг — ни души... Только многоэтажное здание на заднем плане и советский автомобиль, припаркованный перед фасадом музея, говорят о том, что изображение выполнено в 20 столетии. Я думаю, неслучайно он выбрал именно этот дом. Небольшая деревянная постройка, окружённая листвой деревьев, тихая улочка. Всё это овеяно атмосферой задумчивости и спокойствия.

Надо отметить, что автор тщательно прорисовывает архитектурные сооружения. При этом немного внимания художник уделяет прорисовке пейзажного фона. А людей, которые присутствуют на некоторых рисунках, он просто обозначает силуэтами. Рассмотрим, к примеру, лист с изображением улицы Чернышевского (ныне Покровка). Художник отображает постройки с топографической точностью. От его взгляда не ускользнул небольшой флажок, развевающийся на крыше здания. Плотной штриховкой он закрашивает одно из зданий, тем самым показывая, что оно реставрируется и покрыто специальной сеткой. Зато деревья художник набрасывает нервными штрихами, не прорисовывая каждый листочек по отдельности. Возле одного из домов улицы стоят два человека. Но они лишь намечены силуэтами, которые совершенно не привлекают к себе внимания. Таким образом, художник делает главным героем своих городских этюдов не человека, а архитектуру.

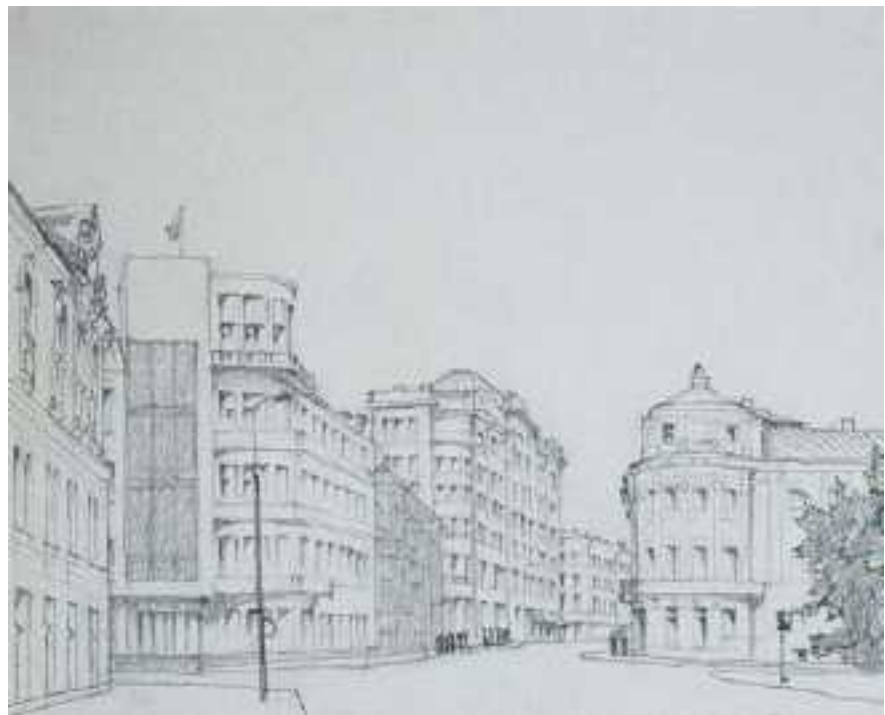


«Музей
Лермонтова»
1990

По тому, какое значительное графическое наследие с видами столицы оставил Жабский, можно судить, сколь сильно любил он этот славный город. Причём чаще всего он делал эти рисунки просто так, не планируя воплотить их впоследствии в живописи. Я представляю себе, как он бродил по улочкам любимого города, наслаждаясь величественными видами, рассматривая прекрасные образцы зодчества разных эпох. В какой-то момент он просто останавливался и зарисовывал то, что его окружало, то, что впечатлило больше всего. Причём зачастую впечатлило не своей масштабностью и грандиозностью, а гениальной простотой и спокойствием образа.

Алексей Жабский был художником многогранным. Про него нельзя сказать, что он отдавал предпочтение какому-то одному жанру.

«Улица
Чернышевского»





«Валя». 1970

Интересно, что у художника много изображений курочек разного окраса. Народный художник России В.К. Стекольников, вспоминая свою встречу с А.Жабским в Угличе в 1975 году, пишет: «... Лёша буквально светился, когда с упоением делился с нами очередным творческим увлечением. Кто бы мог подумать,



«Конюх Вера»
1973

что объектом его живописных пристрастий в сказочно красивом Угличе в тот момент были куры. Видимо, Жабский увидел в пеструшках что-то более значимое, чем обычная домашняя птица...». И действительно, если бы художник воспринимал курочек исключительно как простых несушек, он бы изображал их так, как мы привыкли себе представлять: в незамысловатом деревенском дворе или на насесте, поклёвывающими просо. Но нет, на работах художника курочка, горделиво приподняв голову, сидит на роскошном сундуке. Или, словно позируя художнику, красиво изгибает шею. Увидеть прекрасное в простом и обыденном – вот что отличает этого мастера.

Мастерски выполнены и психологически сильны портретные образы. Художник создавал рисунки людей разных возрастов, в разных ракурсах. Иногда он изображал их в интерьере, иногда – на нейтральном фоне. Объединяет портреты то, что по всему видно: главное для художника – поймать душевное состояние человека, понять его внутренний мир и выразить его через внешние характеристики. Конюх Вера на рисунке 1973 года – простая русская женщина с грубоватыми чертами лица и большими мужественными плечами. Но не только из-за фигуры хочется назвать её сильной. По взгляду, осанке, по всему образу видно, что этот человек прошёл через многое, перенёс с достоинством какие-то жизненные невзгоды. Но при этом она не пала духом, не сломалась, а продолжает дальше жить. Большие губы Веры сложены в лёгкую полуулыбку, но глаза при этом чрезвычайно глубоки и печальны. При совмещении этих, казалось бы, несовместимых черт лица, портрет приобретает просто невероятную глубину и психологическую наполненность.

На рисунке 1970 года «Валя» на диване сидит девочка школьного возраста. Она одета в простой сарафан, безо всяких рюшей и бантиков, столь любимых девочками её возраста. На ногах – грубые сапоги. Она сидит, немного сутулившись, смотрит мимо зрителя. По всему видно, что мысли унесли её куда-то далеко. Жабский абсолютно не стремится приукрашивать реальность, он демонстрирует зрителю и болезненную худобу школьницы, и бедную одежду, в которую она облачена. Глядя на портрет, мы словно вживую смотрим на девочку и узнаём в ней некий собирательный образ школьников той не самой радужной советской действительности.

Много у Алексея Жабского портретов пожилых людей, выполненных в карандаше. Я думаю, здесь это пристрастие объясняется тем же, чем и у великого Рембрандта. Художнику интересно работать над передачей мудрости

и жизненного опыта, который нельзя не приметить во взглядах этих повидавших многое людей. Большой интерес представляет и работа над изображением особой фактуры лица, характерной для людей пожилого возраста. Таков портрет Константина Григорьевича, выполненный в 1968 году. Нервными беглыми штрихами показаны всклокоченные, поредевшие волосы старика. Глаза его посажены глубоко, слегка прикрыты густыми бровями. Из-за этого создаётся ощущение, что мужчина смотрит на зрителя исподлобья. Художник большое внимание уделяет прорисовке мягкой, морщинистой кожи старика. Растрёпанная причёска, слегка приоткрытый рот – всё это создаёт ощущение непостоянности, жизненности образа. Не возникает никаких сомнений в том, что Жабский, увидев в Константине Григорьевиче интересную личность, зарисовал мгновение его обыденной жизни без прикрас.

Много эмоций вызывает портрет пожилой женщины, который называется «Жительница с. Кубинское» (1970). В задумчивости она сидит за столом, облокотив голову на правую руку. На ней простая деревенская одежда: платок, старый жилет, поношенное платье и сапоги. Я думаю, все, кто бывал в русских деревнях, встречал там местных жительниц именно в таком одеянии. Взгляд её невероятно печален. Она смотрит вникуда, не обращая внимания на зрителя. С первого взгляда можно понять, что у изображённой женщины была непростая жизнь. Образ очень правдив. Кажется, что на портрете представлена знакомая бабурька, которую часто встречаешь у себя во дворе или в магазине. Эта реалистичность и узнаваемость образов придаёт работам художника своеобразное очарование.

Для акварельных работ Алексея Жабского во многом характерны те же черты, что и для карандашных. Многие сюжеты знакомы зрителю, поскольку художник неоднократно копировал свои масляные и пастельные картины в этой «водяной технике». Но выполненные в акварели, сюжеты приобретали некую воздушность, лёгкость, полупрозрачность, которой не было в живописи. Очень интересна серия акварельных работ под названием «Дети войны». Как уже было написано выше, детство художника проходило в тяжёлые военные годы. Помимо самого Алексея, в семье было ещё пятеро детей. Мать воспитывала их одна, поскольку отец погиб незадолго до начала войны. Несложно представить, что им было нелегко в ужасные 40-е годы. Серия «Дети войны» насколько только возможных красноречиво показывает все тяготы простых русских людей того времени, жизнь детей, по сути, лишённых детства.



«Жительница
с. Кубинское»
1970

Картина «Любимая книга» из этой серии была написана в 1983 году. Старший брат читает вслух, остальные жадно его слушают. Немного поодаль сидит младший ребёнок, который едва ли уже научился говорить. Вряд ли он понимает, что происходит, о чём книга, которую читают его братья, и что такое книга вообще.

Серия
«Дети войны»
Любимая книга
1983





Серия
«Дети войны»
Хлеб войны
1983

Но он с ними, потому что они – его семья, а значит, все должны быть вместе. При взгляде на картину на глаза готовы навернуться слёзы от того, насколько просто, искренне и естественно показан данный сюжет. В правой части композиции на высоком табурете сидит мальчик, поджав под себя ноги (дети очень любят сидеть именно в таком положении). Малыш, сидящий на полу, грустно смотрит куда-то вдаль. Обстановка в комнате донельзя проста: голые стены, небольшая кровать, стол и табурет. Ребята одеты в рваные рубахи. Сами

Серия
«Дети войны»
Рисуют дети войны. 1985



они очень худые, с бледными лицами. Возможно, сам Жабский не видел кровопролитных битв, убийств, тех ужасов войны, которые изображают художники-баталисты. Для него война – это нищета и лишения его детства.

Другая работа под названием «Хлеб войны» показывает тот же скучный интерьер, тех же детишек, а с ними их мать. Сюжет построен на том, что женщина принесла домой буханку чёрного хлеба, которую нужно разделить на шестерых. Этот хлеб – единственное, что есть съестного в доме. Мать со страдальческим выражением лица кладёт буханку на стол. Её одолевает печаль о том, что ей фактически нечем накормить своих детей. А дети, слегка приоткрыв рты, пристально смотрят на эту жалкую еду. Художник интересно использует красочную палитру. У детей и их матери бледные, землисто-серого цвета лица. Одеты они в изрядно поношенную, выцветшую одежду. И интерьер вокруг них угрюмый, такого же мрачного светло-серого цвета. Создаётся ощущение, что герои изображения сливаются с окружающей их средой. И всё это в очередной раз являет зрителю образ всей военной эпохи – серой, угрюмой и безрадостной.

Во времена, когда рос художник, мужчины воевали, женщины в одиночку воспитывали детей, а дети, в свою очередь, росли с постоянной тревогой в душе. Акварель «Рисуют дети войны» показывает, как много значит окружающая обстановка для ребёнка. Детишки рисуют – кто сидя на коленях, кто – за столом, кто – на скамье. В этом невинном детском занятии война тоже умудрилась сыграть свою роль. На рисунках, прилепленных к стене, детской рукой изображён танк и боевые самолёты. Война наложила тяжёлый отпечаток на всех, не щадя даже детей. Эти воспоминания о детстве художник пронёс через всю свою жизнь. Уже в 1992 г. он написал в письме своему брату: «Илья, ты знаешь, что любые помехи в работе отбрасывают меня далеко назад. И ты знаешь, через какие лишения мы прошли: голод, холод, нищета и болезни. Поэтому я не имею права предавать дело своей жизни. И вся моя жизнь – сплошной тяжёлый труд, но, видно, такая судьба. И я остаюсь верным этому».

Художником было создано много акварельных натюрмортов. Когда Жабский хотел написать яблоко, он не выбирал то, что порвнее, без изъянов. Писал всё, как оно есть. На листе «Корзинка с яблоками» 1998 года изображены небольшие яблочки, покрытые тёмными точками. Что может быть вкуснее, чем свежие маленькие яблоки, которые только что созрели на дереве в деревне? То же самое можно сказать и про работу «Яблоки с виноградом», выполненную в 2000 году.

Яблоки покрыты красными пятнами. Виноградный лист неровный, порванный кое-где. Зато сколько естественности, искренности и душевности в этих «изъянах»! Как узнаваемы, знакомы эти натюрморты.

Интересно, что в своих натюрмортах А. Жабский чаще всего использует нейтральный фон, не отвлекая внимание зрителя от «главных героев» изображения. В этом можно усмотреть некое сходство с натюрмортами голландских живописцев XVII века. На них важно было показать предметы: их красоту и идейное содержание. А фон чаще всего оставался нейтральным. Известно, что художник восхищался работами своих предшественников. Он впитывал мастерство творцов прошлых эпох, изучая их работы в музеях. В 1963 году, во время студенческой практики в Ленинграде, Жабский писал своей жене: «Во второй половине вчерашнего дня ходили в Эрмитаж. Что и говорить, когда находишься в Эрмитаже, всегда начинаешь по-настоящему чувствовать великое искусство. Удивительно, на какие дела способен человек. И не будь Рубенса и Ван Дейка, Рембрандта, Снайдерса, трудно было бы понять красоту мира. Человечество прошло большой путь, и каждая эпоха оставила нам бесценные памятники культуры, которые говорят о большой любви к жизни, природе. И хочется быть достойным наших предков».

Акварельные пейзажи так же, как и карандашные, просты по содержанию. Немноголюдные улочки Москвы, тихие деревенские дворики, маленькие провинциальные церквушки. Глядя на всё это, понимаешь, что это и есть мир Алексея Жабского – тихий, скромный, как и сам художник. Улица Солянка, Пятницкая, Театральная площадь. Во всех этих местах главное для мастера – восхитительная архитектура, дышащая изнутри историей прошлых столетий. Красота сюжетов не в глубоком идейном содержании, не в изощренности мотивов, а в простоте и узнаваемости.

Жабский – выдающийся художник-реалист. К сожалению, при жизни мастера не было организовано ни одной его персональной выставки. Зато сейчас его творчество пользуется большим успехом у публики, и в 2013 году в Школе акварели Сергея Андрияки пройдёт персональная выставка Жабского, приуроченная к 80-летию со дня рождения художника. Здесь зрителю будет представлена не только масляная и пастельная живопись, но и чудесная акварель и карандашная графика.



«Яблоки с виноградом»
2000



«Корзинка с яблоками»
1998

«Солянка»
1985





«Над Девичьем полем». 2008

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

У времени в плену

Задумав так назвать свою выставку, Алексей Николаевич Суховецкий, возможно, решил подсказать коды к точному пониманию содеянного, парафразом отсылая к строкам Бориса Пастернака, к прозе Марселя Пруста, ограждая ареал для лично-оберегаемого пребывания в культуре. Задумав, тут же отказался, вернувшись в естество безгласия. Ему, живописцу рах-ехеленсе, общающемуся исключительно с преображающей реальностью холста, с бесконечностями колористических изменений, дано удерживать текучую сиюминутность, сгущая её в медиативно-созерцательную, пленяющую, обездвигивающую длительность, связывающую пространство со временем.

Сторонящееся повествовательности творчество Суховецкого сродни музыке. Любящим оратории Генделя, Глюка близки окажутся достоинства его живописи. После неспешного рассматривания полотен Алексея Николаевича в душе долго отзывается аккорд-тема. Изредка собирающиеся монографические экспозиции позволительно уподобить исполнению «хорошо темперированного клавира» на старинных, глубинно, под сурдинку звучащих инструментах.

Из образности сотворенного Суховецким мира изгнаны как обыденности, так и аффектированные крайности. Все в ней проникнуто скрытой, сдерживаемой тектоникой, некогда магматически прорвавшейся, вздыбившей не только горные гряды, но и почти навечно, до следующего потрясения разметавшей облака и кроны деревьев, кристаллизовавшей архитектуру из земной тверди, упорядочившей предметный хаос. Пушкинское «прекрасное должно быть величаво» внятно нашему современнику, настроившему собственное видение на сверхчуткость к сложным гармониям, улавливаемым и воплощаемым в почти картезиански выверенную зримость.

У Суховецкого длинное, благородное родословие в искусстве. Он многое принял и пережил из сохраненного наследия. Присущие ему абсолютное видение, подобное абсолютному слуху, бесспорный вкус не только дарованы природой, но и привиты памятью о культуре XVIII столетия, ампиром, исканиями «серебряного века» — неоклассикой, модерном, живописцами, создавшими «Союз русских художников», европейскими мастерами от Пуссена и Гюбера Робера до Сезанна, ценившими строгую, не фальшивую форму. Многое зная, любя, изнутри понимая профессиональные секреты прошлого, Суховецкий бесконечно далек от подражательных соблазнов. Ему по силам развить в будущее некогда приоткрывшиеся либо лишь наметившиеся формальные искания, довести их до максимально сильного нашему дню совершенства. Но при всей широте личных приязней, его творчество остается плотью от плоти «московской школы живописи». Думается, Алексею Николаевичу особенно близко то её ответвление, которое некогда означил Николай Петрович Крымов, сроднивший колористические бесконечности с вечностью метафизических форм, утвердивший превосходство точного натурального видения над изошренностями беспочвенных фантазий. Суховецкий из тех художников, которые ищут, обретают образные и формальные вдохновения в окружающих материальностях, прозревая в них все пронизывающий пантеизм.

«Весна
на Москве-реке»
2011

Алексей Николаевич — «москвич» и по рождению, и по духу, и по образованию — сначала в знаменитой МСХИ, затем в славном суриковском институте. Его творчество, несколько сторонясь, хотя и не избегая «старо-московских» обликов, развивает другие, не менее «московские» предпочтения, сложившиеся в начале XX столетия, включая и не очень точный в определениях «московский импрессионизм», и несомненно выделенный «московский модерн», и «школу Станиславского» как особую культуру переживания внешне незначимых проявлений сущностей жизни, и «московский сезанизм» «бубновалетцев».

«Восточный
халат». 2009



«Зима
на Москве-реке»
2011

раз повторимся, любовь к реальности, а не к мифам идеализированного прошлого, роднит же классицистическое восприятие и классицистически преображенное воплощение видимого.

Картины-панно Суховецкого вне зависимости от их размеров подлинно монументальны. Их легко представить встроенными в интерьеры, призванные благородить человеческое естество. Всматриваясь в возвышенную гармонию, с удивлением понимаешь, что эта гармония усмиренных конфликтов. Конфликтует доминирующая фризность Белого города с прибавочной перпендикулярностью квадриги Мусажета. Идущий на нас, избегающий аксонометрии Краснотулжский мост отделяет идеальную красоту барочный стен и башен Новодевичьего монастыря от «дымов и труб» ТЭЦ-4. Острое столкновение пространственных осей не раздражает зрителя, возможно, и не замечающего их под перво-классной живописной декорацией, но не может не удивлять собратьев-профессионалов, дотоле проходивших мимо столь плодотворных пластических идей. Конфликтует архитектура зданий, ансамблей со скульптурностью должных быть эфемерными облаков. К тому же, всмотревшись в иррациональное небесное устройство, явственно различаешь фантомы парящих «слав». Сначала удивляешься единственному отступлению художника от реалистических обязательств, но тут же вспоминаешь собственные опыты нахождения фигур и знаков в колеблемой стихии. Опыты, не менее реальные, чем пристальные наблюдения за пейзажем в надежде рассмотреть его «душу».

Можно ошибиться в понимании, но, кажется, Алексей Николаевич, чураясь идеократических крайностей, остается исключительно в пределах «чистой живописи», утверждаемой как некий камертон, без настройки на который бессмысленны любые проявления содержательности. Из всего многообразия жанров, стилистик, технических ухищрений, которыми должен владеть образованный академист, со временем отбираются органичные особенности, выделяющие творящую личность из «броуновской» среды. Будучи профессионалом во всем, чем занимается, Суховецкий редок в современном русском искусстве уже одним пристрастием к почти вымершим панно-ораториям. Жанровая уникальность усиливается авторской живописной культурой, парадоксально соединяющей широкость свободного от ювелирной назойливости письма с прочеканенной композиционно-линейной выверенностью. К случаю вспоминается сказанное, кажется, Крымовым: «Живопись, не опощенная кончиками колонковых кистей». Вспоминается цветовое благородство холстов В.Е. Борисова-Мусатова, А.Я. Головина, К.Ф. Богаевского. Вспоминается для того, чтобы яснее понять своеобразие картин «Москва. Стрелка» (1992), «Москва. Бородинский мост» (1997), «Софийская набережная» (2003), «Колесница Аполлона» (2002), «Москва» (2005), «Над Девичьим полем» (2009). Суховецкого отличает от великих предшественников, ещё

Картины-панно Суховецкого вне зависимости от их размеров подлинно монументальны. Их легко представить встроенными в интерьеры, призванные благородить человеческое естество. Всматриваясь в возвышенную гармонию, с удивлением понимаешь, что эта гармония усмиренных конфликтов. Конфликтует доминирующая фризность Белого города с прибавочной перпендикулярностью квадриги Мусажета. Идущий на нас, избегающий аксонометрии Краснотулжский мост отделяет идеальную красоту барочный стен и башен Новодевичьего монастыря от «дымов и труб» ТЭЦ-4. Острое столкновение пространственных осей не раздражает зрителя, возможно, и не замечающего их под перво-классной живописной декорацией, но не может не удивлять собратьев-профессионалов, дотоле проходивших мимо столь плодотворных пластических идей. Конфликтует архитектура зданий, ансамблей со скульптурностью должных быть эфемерными облаков. К тому же, всмотревшись в иррациональное небесное устройство, явственно различаешь фантомы парящих «слав». Сначала удивляешься единственному отступлению художника от реалистических обязательств, но тут же вспоминаешь собственные опыты нахождения фигур и знаков в колеблемой стихии. Опыты, не менее реальные, чем пристальные наблюдения за пейзажем в надежде рассмотреть его «душу».

Картины-оратории – главные вехи в творчестве Суховецкого. Они неспешно задумываются, долго вынашиваются, медленно пишутся, выстаиваются в мастерской, появляются на крупнейших значимых выставках в роли «замковых камней», скрепляющих разбегающееся экспозиционное многообразие. В промежутках между ними художник совершенствуется в камерных формах, экспериментируя с дотоле не бывшими живописными созвучиями. Для собственного зрительского удовольствия выбираешь из многочисленных находок мастера «скучные» мотивы. Ну кому, ищущему картинных роскошеств, придет в голову воспеть с птичьего полета параллельную монотонность гранитных парапетов Фрунзенской набережной, почти недвижную воду, отражающую срезанный форматом противоположный заснеженный берег Нескучного сада? («Теплая зима на Москве-реке», 2002). Надо обладать чутким видением, отзывчивым к ощущениям нудновато-зябкой неприкаянности, способ-

ным одолевать тоскливость, усмотрев в ней минорную поэтичность. Соединяя композиционный минимализм с изысками цветовых экзерций, Алексей Николаевич все тоньше и тоньше настраивает восприятие, уподобляясь японцу, не истомленному «ста видами горы Фудзи», пишет открывающийся из окна мастерской устоявшийся мотив («Зима на Москве-реке», 2011; «Весна на Москве-реке», 2011), находя в нем все новые и новые колористические бесконечности.

Что бы ни создавал Суховецкий, всё упорядочено его творящей волей. Он прирожденный композитор, способный воплощать им же тщательно расписанные партитуры. Даже малый этюд творится как законченное композиционное сочинение, единое внешнюю изобразительность со скрытой структурой формата, с последовательностями «золотого сечения», с квартовыми и третными членениями. Пейзаж ли, интерьер либо натюрморт в исполнении Суховецкого «закономерны». Он носитель особого дара соразмерности в искусстве живописи, все чаще, в отличие от музыки и архитектуры, декларативно отрицающей правила.

«Архитектурные», «музыкальные» законы с очевидностью проявляются в изощренно задуманных натюрмортах. Алексей Николаевич тщательно их выстраивает, сродняя предметы, оценивая на чистоту стиля и пропорций, искусно укладывает каскады складок.

Постановочные натюрморты Суховецкого сторонятся как дурной предметной хаотичности, так и абстрактной условности. Все в них реально и выверено. В основе восхищающей образности контраст метафизической, свободной от случайностей материальности, с преодолевающей однозначность пластикой спадающих тканей, с ковровой орнаментальностью как самого холста, так и внутренних деталей. Ещё раз повторимся, осторожно определяя одну из особенностей творчества Суховецкого как гармонию успокоения после разрешившегося драматического конфликта между расчисленностью и живым цветовым переживанием.

И все же, Суховецкий не был бы мастером «московской школы», если бы не почитал превыше всего колористическую живопись в несметности цветовых вариаций и рефлектирующих связей. На персональных выставках с очевидностью проявляется неповторимая живописная устроенность каждой работы. Краски не перепархивают с холста на холст, становясь алхимически таинственными в своем составе, утрачивают назывную однозначность пигментов. Художник ценит матовость, повышающую цветоотдачу. Работая над материализацией форм, сжимает тональный диапазон, как чумы избегает перечерченности, а в самом предельном «ни-келерованном» ближе сохраняет цветовую акцентацию. Мастер совершенно владеет «цветовым рельефом», используя простран-



«Над Девичьим
полем». 2008



«Утро». 2011

ственные свойства различных по тепло-холодности колеров. Воспитанный глаз наслаждается, когда холодные слои движутся в глубину, придавливая встречные, практически единичные по тону теплые, создавая драматичное срединное равновесие, укрепляющее поверхность холста. Такая цветопись не обманывает жизнеподобием, а творит сопоставимую ему новую реальность. «Одрагоцененная» «живопись сложного плетения», воспользуемся словами глубинно понимавшего высокую суть художнического ремесла Владимира Никитича Телина, – альфа и омега творчества Алексея Николаевича Суховацкого.

(X)

«Плотина». 2012



«Натюр-морт с дубовой веткой» 2009



«Стремянная. Казачьи проводы». 1999. Галерея «Арт-Прима»



Е.Э. МОРОЗ
кандидат
культурологии

Неизвестный художник

Как бы ни мечтал Сергей Александрович Гавриляченко, уверовав в утверждение Алексея Федоровича Лосева о благе растворения в анонимности, всё же затруднительно отнести его к по-настоящему неизвестным художникам. В немалом количестве статей его живопись однозначно определяется как «казачья», историческая. С очевидной стороны всё верно: в основе уже созданного — казачья тема, сложившаяся, вопреки желаниям автора, недолюбливающего запрограммированную серийность, в многолетний цикл.

Внешняя, кажущаяся ясной сюжетность даёт почти степной простор для нередко противоположных толкований, тешащих умеренное честолюбие художника, но забывающих поинтересоваться, что он сам думал-переживал. Именно нечаянное обилие интерпретаций-экфрасисов, диагностирующее ролан-бартовскую «смерть автора», побуждает заинтересоваться неизвестным художником, задать ему вопросы, зафиксировать задумки-ответы, проверить их на взаимное соответствие.

Найдись желающие уразуметь, что скрывается за изобразительной внешностью, и не знающие, чем более полезным занять свой досуг, могли бы перелистать хоть одну-две из полутора сотен статей Сергея Александровича и убедиться, что их написал идеократ, искренне верящий в реализм как первосущность русского искусства, в новаторскую плодотворность

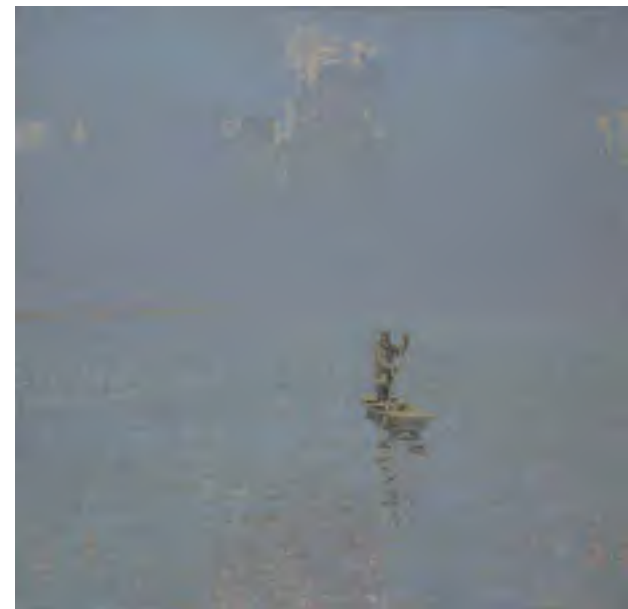
традиций; между делом поднывавший с земли дотоле никому не требовавшееся понятие — современное классическое искусство, брезгливо отстраняющее беспородное, мимикрирующее под «искусство» современное иконоборчество. Выговорив подобное, ощущаешь текстовую зависимость от прочитанного и просмотренного Гавриляченко, начиная пользоваться его терминами-словечками. Продолжая следовать за ним, любящим ссылаться на жалобу Константина Николаевича Леонтьева: «Не силен в метафизике, покажите картинку», — попытаемся заглянуть в мир небольших холстов, попытаемся выпросить (напрямую или перечитав статьи, интервью) о скрытых смыслах и форме их материализации.

Ещё раз повторимся, ключевым для художника стал «круг» казачьей жизни, вобравший в себя ранние воинские инициации малолеток, «про-

щания», «гибель», «исход», «оплакивание», прочувствованные через народную мифопоэтику, прожитые, «сыгранные» казачьей песней-судьбой. Работая над многочисленными вариантами «стреманных» проводов, художник долго был уверен, что истоки сюжета в распетых строках А.Туроверова «Конь боевой с походным выюком» и книжном знакомстве с этнографией обрядов. Так думал, пока не нашел забытую на годы, провалившуюся за шкаф в родительском доме, случайно сохранившуюся из всего уничтоженного студенческого наследия картинку с греческим воином перед закутанной в кокон женской фигуркой. Возможно, мы всё ещё античный гиперборейский народ, и нам внятно эпистрофе. Возможно, от этого зрелому художнику магниевой вспышкой озарилась тридцатилетней давности практика в Керчи, лапидарий в византийском храме Иоанна Предтечи, и стало ясно, для чего заморожено перерисовал почти все собранные в нём пантикапейские надгробия-рельефы с темой уходящего в вечность всадника, прощающегося с женщиной — матерью, женой либо со стариком отцом, с высеченным в мраморе «хаіге» — радуйся. Встревоженная память объяснила, отчего, исключительно для личного понимания родового бытия, вызрело важное для Гавриляченко определение — «античная драма русской жизни».

Ещё один пример воспоминания — «Исход» (1992–2004), который художник долго пере-

«Ожидание». 2003



«Харон»
2010

писывал, обращаясь к документам полузабытой, так и не понятой и, кажется, никому уже не нужной в своих беспощадных уроках русской Смуты XX века, вытаскивая из детского полузабытья фрагменты рассказов-полунамёков тех, кто её пережил и кого уже не переспросишь. Композиция создавалась как историческая, отягчённая мотивом остракизма — одного из самых страшных древних наказаний — лишения Родины. Только по прошествии времени Сергей Александрович удивился практически точному, заранее не задуманному попаданию в иконографию «бегства в Египет» — вечному образу горечи изгнания-исхода с не по воле оставляемой земли. Об этом же и «Лемнос» (2003), с застывшими в «соляной столб» донцами и кубанцами, отдавшими «жизнь за единственный взгляд» (А.А.Ахматова). Наверное, из античности и атакующие казаки-кентавры (по парадоксальному наблюдению А.А.Юферовой), и многовариантные «хароны», которым предшествовал быстрый натурный этюд на озере Неро, зафиксировавший подсмотренную пластическую идею — старик в лодке, отталкивающийся на мелководье шестом, и одиноко-величественное, возникающее из душного марева облако над идеальными даями с селом Угодичи. Переживание увиденного породило ряд перевозчиков в светлый покой заозёрных Елисейских полей.

Редкой наградой художнику дается точное проникновение в им задуманное. Искусствовед-художник Виктор Евгеньевич Калашников не единожды разъяснял, в том числе и самому Гавриляченко, смутности интуитивно уловленного. Прочитируем толкование центрального в общей тематике «русского мифа» холста «Всадники» (2000): «Четыре персонажа на конях и напоминают о всадниках Апокалипсиса, и уведят мысль в пору русской смуты,

когда по заброшенным дорогам России неслись тысячи сорванных смерчем гражданской усобицы душ. Неприкаянные, какими их изобразил Гавриляченко. То ли воины, но уж больно безалаберный и разномастный у них вид. То ли скитальцы, но лишены страннической аскетичности. То ли разбойники, но без необходимого на Руси спасительного раскаяния. С невесёлым весельем, с каким-то скованным разгулом. Одновременно страдалцы и наказание всему народу... Жуть и жалость охватывают при виде этой похоронной скачки, этого подхваченного вихрем смертоносного «листопада» человеческих душ и тел». Сам художник, работая над картиной, вспоминал надличный ответ Емельяна Пугачёва поручику Марину на первом допросе: «Россия наказана за грехи моим окаянством» и лишь позднее случайно прочёл у Константина Петровича Победоносцева: «Знаете ли вы, что такое Россия? Россия – это ледяная ночь, а в ней лихой мужик на коне с топором в руке». Прочёл и содрогнулся от неизбежности вечного, грозящего магматически прорваться в современность.

Проживание через искусство собственной родовой судьбы уподобляется мучительно-му заклинанию неподвластной тектоники, своими подвижками стирающей и героические, и славные, и низменные дела человека. «Тайное погребение» (1995), «Убитый» (1996), «Вдовушка» (2004), «Солнце мёртвых» (2007), «Забытый» (2009), «Чёрный ворон» (2012) – о безвестности, о непогребённости, о неоплаканности, о вдовьей, материнской слезе. Эти холсты, возникавшие одновременно с «бытовыми» («Постриги» в многочисленных вариантах, «1913 год» (1992), «Песня» (1994),

«Исход». 2007
Галерея
«Арт-Прима»



«Перепляс» (2003 и 2008), замыкают круг казачьей жизни в цикл картин, прирастающий новыми интерпретациями в попытке ухватить недосказываемую суть.

Драматичное прошлое примучивает, выматывает. Редким отдыхом становится обращение к пейзажу и совсем неожиданное – к жанру «ню». «Гольё бессмысленное» – кажется, с такими словами Василий Иванович Суриков вышел из зала Рубенса в Лувре. Сказал как припечтал. Нагота в русском искусстве стыдлива и редка, сам жанр «ню» проблемен и малоразвит. Зачем к нему обратился склонный к самоцензурированию Гавриляченко? Лучше спросить у него самого. «Первая картина «Сватовство майора» (2009) возникла из стечения обстоятельств. Из случайно оказавшейся в мастерской офицерской шинели, из блеснувшей на погоне звёздочки, из непреодолимого желания написать её, тяжело повисшую на гвозде. В это же время была закончена статья о «Вдовушке» Павла Андреевича Федотова как памятнике кавказским войнам. В николаевской армии офицеру для женитьбы требовалось получить разрешение полкового командира, невозможное без твёрдой гарантии достойного содержания семьи, которую, учитывая, видимо, обречённую небогатость служащих отечеству, давал лишь майорский чин. Перечитывая из другой эпохи «Поединок» Александра Ивановича Куприна, оглядываясь в сегодняшнее, убеждаешься, как мало что меняется в обязательствах русской, всегда трудной жизни, с редкими радостями и неприкаянной теплотой случайно завязавшихся отношений, примером которых и несчастная судьба штабс-капитана Федотова».

Вслед за «Сватовством» появились «В мастерской» (2009), «Суд Париса» (2010), «Ёлочка» (2011), «Кружевница» (2010), «Перекур муз» (2011). Их отличает странное сочетание вроде как обязательной иронии и не свойственной соблазнительному жанру серьёзности подтекстов и аллюзий. Гавриляченко одновременно отстраняется от спасительной идеализации женского естества и чурается скурильности. Он искусственно жесточит сюжетность, оставаясь в пределах экзерции, не впадая в чрезмерную игривость. Кочующие из картины в картину курящие девы возвращают богинь, этуалей, муз вместе с художником в неприхотливую обыденность. Не понимая до конца причины обращения к «сомнительному», можно предположить, что Гавриляченко вслед за почитаемым им Аполлоном Григорьевым сторожится нарастающей оруэлловской фундаментализации общественного бессознательного, отстаивая таким образом самостоянье человека через искусство как единственное прибежище страстей и переживаний.



«Всадники»
2000

С возрастом наш художник окончательно утратил «охоту к перемене мест». Ему внятна польза от медиативного, до конца не насыщающего сосредоточения на «ста видах горы Фудзи». В течение более двадцати лет, выезжая со студентами на практику в Ростов Великий, сначала исхаживал город и окрестности в поисках новых, нетронутых предшественниками мотивов. Потом открыл личную тему цветущих ростовских огородов. В последнее десятилетие вообще перестал утруждать себя перемещениями, любясь, не сходя с одного и того же места, облаками, отражающимися в озере Неро, классифицируя их устойчивую структуру в утренние и дневные часы, поражаясь нескётной неповторимости закатов. Нечто подобное происходит и в мастерской, когда без оглядки по сторонам не лень писать один и тот же угол канцелярского стола, вид на Автозаводской мост, башню заводоуправления на месте засыпанного Лизина пруда, поминая и бедную деву, и её погубителя Эраста, и Николая Михайловича Карамзина. Не лень от того, что ни разу не повторились ни состояние погоды, ни образ небес над городом, ни завораживающие огоньки таинственного ночного свечения.

Позволительно выделить ещё одну тему-форму, присущую творчеству Гавриляченко. Это его однофигурные, условно символические или, если угодно, аллегорические композиции: «Отдыхающий Марс» (1995), «Пан» (1994), «Странник» (2003), «Золушка» (2001), «Кухаркина дочка» (2003), «Ночь» (2007), «Бог

войны. Памяти отца» (2005), «Плен Варшавы» (2011), «Сорок девять» (2012) и совсем недавние автопортретные «Послеобеденный отдых с Кантом» (2012), «Время утрат» (2012), «Разговор птиц» (2012), «Социальный лифт» (2012). Из названий очевидно, что художник не чурается нарративности. Более того, ему важна акцентация на для себя придуманном и любимым понятии «композиция смыслов», насыщенном культурно-историческими аллюзиями. Но ошибётся тот зритель, кто поманится за сюжетом, поверит в его первородство. Нет оснований не доверять художнику, который на вопрос, что важнее – содержание или форма? – сначала пустится в рассуждение о сосуде и его наполнении, но окончательно признается, что для него практически всегда первична форма, лишь по мере её становления порой неожиданно обретающая повествовательную осмысленность. Форма настолько влечёт, что требует усложняющих вариаций либо бесконечного переписывания уже побывавших на выставках и опубликованных в альбомах и журналах картин.

В одном из интервью художник объясняет косноязычие обрётённого языка: «Я ценю сложно подготовленную случайность, поскольку разочаровался в технико-технологической правильности и тщательности. Мне по душе варварское умучивание холста, многочисленные переписывания, уплотнения, скоуживания, скобления, корёжащие живописную поверхность, сочетающиеся с её полировкой,

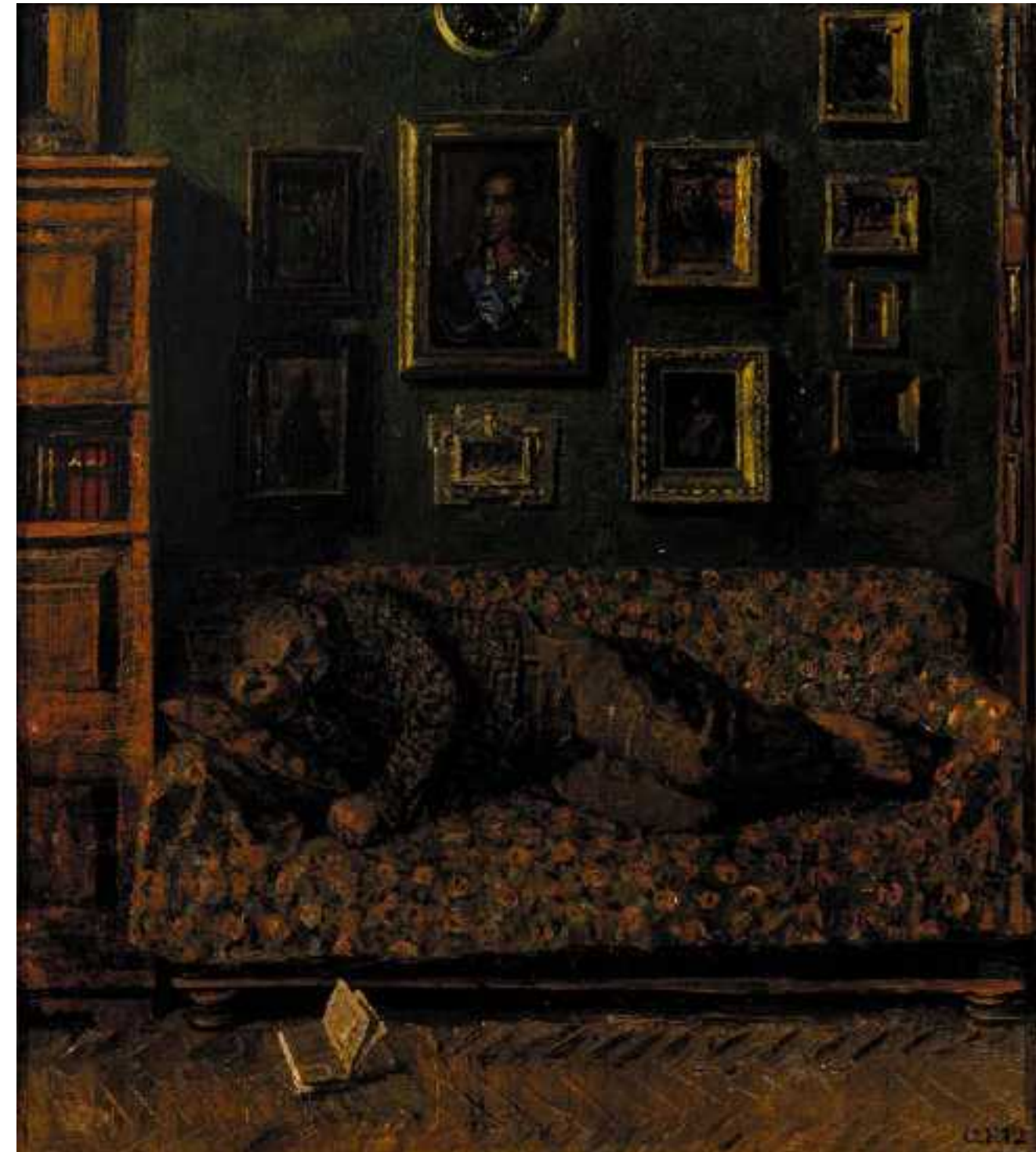


«Сватовство
майора». 2009

неожиданно проявляющей, подобно яшмовым разводам, предыдущие слои. Люблю приплеск мазка. Возможно, это следствие удовольствия от рассматривания глиптотек – наборов шлифованных срезов уральских и сибирских полудрагоценных камней. В них искались камертоны общего колористического решения картин, подсматривались перетекания, сплавления цвета».

Для работ Гавриляченко характерна выверенность композиционных решений, конфликтующая с непредсказуемостями живописной фактуры, или, как он сам, обобщая, определяет – «управляемый хаос». Личные пристрастия не исключают признания прямо противоположных достоинств в творчестве других почитаемых мастеров, о которых он, часто не спросясь, пишет статьи, пытаясь находить объяснения полярным особенностям, без которых невозможна, опять воспользуемся определением Константина Николаевича Леонтьева, «цветущая сложность» современного классического русского искусства.

«Перекур муз»
2011



«Послеобеденный
отдых
с Кантом»
2012

Так и живёт, то бишь работает наш художник, довольствуясь уединёнными радостями собственного труда, удивляясь, что его результаты кому-то интересны и позволяют худо-бедно выживать, стараясь утихомирено принимать справедливую хулу, не обольщаясь чрезмерностями добрых отзывов, стремясь обрести равновесие с грозящим забвением окружающим, всё более проникаясь алармизмом державинского стиха:

Река времен в своём стремлении
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.



Воспоминание о непреходящем



«Крещение». 1997

В настоящее время Юрий Александрович Орлов принадлежит к среднему поколению художников, если за старшее принять шестидесятников. По законам развития искусства каждое последующее время что-то наследует от предыдущего, но обязательно добавляет что-то свое. Меняется время — меняется осознание мира. Тем более, что за период созревания Орлова как художника, в стране прошли революционные преобразования. Искусство теперь не рассматривается как идеология, как нравственный камертон и, конечно, как инструмент для социального осмысления действительности. Эти утраты повлияли на характер художественного творчества, бесплатным приложением к которому стало самопровозглашенное «актуальное» искусство, по смыслу искусством, во всяком случае изобразительным, не являющееся. Иными словами, настоящее и актуально-настоящее искусство составили в 1990—2012 годы противостоящие силы, одна из которых, разумеется «актуальное», поддерживается правительственными кругами. Это обстоятельство создает предпочтение одним и забвение другим. В этих нелегких условиях современное изобразительное

искусство развивается по кривой, скачками, при которых одни жанры исчезли, на другие легла тяжесть заменить, если это возможно, исчезнувшее или исчезающее. Тем не менее, среднее поколение пытается продолжить традиции старшего, хотя последнее вовсе не ушло с арены художественного творчества, продолжая в новых измененных условиях говорить языком социальных и нравственных оценок, но теперь чаще метафорически, чем натуроподобно выражать свои мысли. Ю. Орлов один из немногих продолжает шестидесятнические традиции в области политического своеобразие современного общества. Жизнь переполнена криминалом, и это новое по смыслу явление отразилось в картинах Ю. Орлова «Тупик» (1993), «Проигранная партия» (1996), «Ровесники. Свет и Тьма» (1997) и др. На эту тематику, вероятно, повлияла работа в студии художников им. Верещагина МВД России. В зависимости от смысла сюжета художник варьирует освещение. В картине «Проигранная партия» оно темное. Светом выхвачены преступники, всё остальное погружено в тень, словно давая характеристику темным делам субъектам события.



В.С. МАНИН
заслуженный
деятель
искусств РФ,
доктор
искусствоведения,
профессор

В картине видится иллюстрация к весьма распространенному криминальному явлению нашего времени. Событийное начало не позволяет выйти к яркому образному воплощению явления. Зато картины раскрывают характерный типаж темного мира. В работе «Тупик» это явственно видно. Но ещё яснее противопоставление добра и зла проведено в полотне «Ровесники. Свет и тьма». Типаж обрисован выразительно, особенно преступник, выделенный светом на темном фоне. Он психологически и эмоционально очень верен, без тени натяжек. Более привлекательны работы, посвященные среде обитания художника. Здесь и круг семьи, довольно редкий в нашем искусстве, и художественная среда, и, что не менее важно, натюрмортная серия, которая тоже свидетельствует о жизни людей и их вкусах, хотя бы чисто эстетических. Конечно, во всем этом разнообразном предметном мире просвечивают настроения и пристрастия самого художника. Если не идеалом, то, во всяком случае, покоем и светлым мироощущением проникнута картина «Домашний праздник» (1998—2000). Для Орлова присуща плотная живопись, не предоставляющая место недосказанности. Она создает впечатление истинности высказывания. Всё предметно ощутимо и выразительно. Художник сознательно упрощает композицию, чтобы она не мешала замыслу. Нет ни лишних ракурсов, ни множества предметов — ничего отвлекающего внимания от темы. Плотная живопись добавляет эстетическое качество к предметному изображению. Она характеризует и сам предмет, и художническое отношение к нему. Подход этот оказывается родственным принципам натюрмортного жанра. Бытовой жанр стал редкостью на рубеже веков. Орлов, напротив, его продолжает, будто противопоставляя его интимное, личностное восприятие разуму буржуазной демократии. Демократичность его бытового жанра просветленно. Это впечатление исходит из картины «Крещение». Акт крещения прописан в светлых тонах. Трогательно беззащит-



«Переславль-Залесский». 2012

ный «молодой человек» окунается в чашу. Внимание к нему объединяет присутствующих людей в плотную нерасчлененную композицию. Сама тема оказывается нова для времени, когда меняются отношения к миру и человеку. Появляются новые ценности нефинансового, а нравственного характера. И художник отмечает эти изменения в обществе. Можно подумать, что Орлов внедряет новый бидермейер, но это не так. Новое время ставит другие акценты на семейно-бытовые пристрастия, дух и душевное отношение которых, безусловно, иное, не повторяющее прошедшее время. В творчестве Орлова имеются картины, посвященные творческой жизни художника: «У мольберта» (1986) и «В мастерской» (1992). Ввиду того, что бытовой жанр постоянно расширяет свои границы, обогащает свою суть новым пониманием, названные произведения трудно вывести за рамки бытового жанра. Да и рассматривать смысл и содержание только в связи с жанровым своеобразием вряд ли продуктивно. В основе картин в широком смысле лежит тема труда художника. В сюжетном смысле показан частный случай, а не явление и не событийность. Такой подход не ведет к созданию гибкого образа. Но в представлении о труде художника он явно вносит определенные характерные черты. В работе «У мольберта» показано тихое и вдумчивое размышление о созданной картине. Это тяжелый труд, преследующий удачу или приводящий к неудаче. Вторая картина — «В мастерской» — показывает, как рождается пластическая находка. На обнаженную натурщицу, помещенную в тень, эффектно упал луч света, сразу



«Березы на праздничной поляне в Михайловском». 2011

к постановочному натюрморту. К нему принадлежат такие работы, как «Фрукты» (1993), «Натюрморт с фруктами» (2006), «Старые предметы» (2006), «Натюрморт. Искусство» (2006), «Натюрморт. Август» (1995), «Большой натюрморт» (2006). В этом типе натюрморта преимущественно обращено внимание на красоту изображенных предметов, равно как на удачную композицию. Главное внимание в них обращено на пластическое исполнение. У Орлова — это всегда плотно натуральная живопись, выявляющая и подчеркивающая как красоту предметов, так и почти физическое ощущение их объема и цвета. Другой тип натюрморта, безусловно, связан с бытом. Он повествует об образе жизни человека и его среде. И этим своим качеством он соседствует или смыкается с бытовым жанром. В работе «Лук» (1995) нет никакой преднамеренности. Естественный набор предметов: лук, помидоры, огурцы будто лежат на кухонном столе. Подобный бытовой уклон выдержан в выразительной цветовой гамме, сдержанно напряженной и убедительной. В подобной же непреднамеренной манере выдержана работа «Рюмка» (1993) и «Натюрморт с чайником» (2000). Необычайная точность исполнения не перерастает в фотографизм. Цветом определено настроение. Цветосочетания необычайно красивы в «Натюрморте с чайником»: темно-вишневая скатерть контрастирует с белым чайником и тактично сопрягается

с темным фоном. Благодаря таким сопоставлениям рождается неброская гармония. Орлов вообще отличается точным попаданием в тон и мастерским живописанием.

Однако большее звучание в творчестве Орлова имеет пейзаж. В нем слышны звуки пейзажа шестидесятников. Это страсти к российской периферии. В начале XX века эта тема дополняется почти обязательным присутствием храмов, рассматриваемых как свидетельство национального чувства, а вместе с ним генетически продолженного образа России.

В 2006 году Орлов пишет картину «Дорога к храму». Характерная грязная дорога проходит мимо одиноко стоящей колокольни, как бы сообщая о своем одиночестве и заброшенности в пустынных равнинах России. Вечерний свет и огромное кучевое облако на угасающем небе усиливают минорное настроение пейзажа.

В другой работе — «Торжок» (2008) — построена очень удачная композиция. Она исходит из реальности и несет некую традицию, когда монастырь, возведенный на возвышенности, превращается в некий национальный символ. Монастырь и колокольня, поставленные на высоком берегу реки, что очень выигрышно, производят торжественное впечатление. Дугой проведенная река с отражением церковной архитектуры, преодолевающая статику, сообщает композиции движение. Спокойствие монументального решения нарушается.

В 2010 году Орлов повторил этот пейзаж, только в другой, более сумеречной



«Зима». Кидеक्षा. 2011

тональности. От этого пейзаж казался более значительным и более собранным благодаря этому пасмурному тону. Храмы и колокольня обрели большую внушительность и монументальность. Прошлая Россия стала казаться настоящим временем. Ощущение историчности исчезло и воспринималось как современность. Собственно говоря, так и было. История органично вошла в современность. Образ России с монументальной, внушительной архитектурой красивейших форм казался неповторимым и словно вневременным, тем более, что он действительно присутствовал в дне сегодняшнем.

По-другому интерпретирован «Горецкий монастырь» (2010). Монастырь не приступно возвышается над окружающей

его застройкой деревянными избами. Спокойная жизнь обитателей тоже входит в образ, сочетающий величественное и обыденное. Образ монастыря — гордость национального сознания — ничуть не снижается от такого незначительного соседства, а лишь вызывает сожаление о прозе современной жизни. Высокий слог повествования о прошлом никак не снижается подобным банальным соседством. Зато монастырь возвышается над всей жизнью. Это нечто высокое и недостижимое. Поэтому достойно внимания и восхищения.

В сюжете Орлова — это важная мысль. Она свойственна многим его современникам, словно устранившимся от цивилизации, неодоливаемой и давящей национальные устои.

Если церкви в помянутых картинах стоят словно на пьедестале, то в работе «Троице-Сергиевская лавра» (2010) монастырь изображен в упор. Позиция художника выбрана недалеко от стен монастыря. Она захватывает и отдельные дома возле лавры. Таким образом, пейзаж поддержан бытовой характеристикой Сергиева Посада, возвращающей зрителя к прошлому этого святого места. Монументальность монастыря от этого ничуть не умаляется. Безликая точка зрения позволяет физически ощутить и фактуру, и красоту архитектурных форм.

Орлов нередко обращается к теме прекрасного прошлого, к его духовным традициям, обогащающим жизнь и сегодняшнего дня. Но есть и иное толкование пейзажа, оно светлое и солнечное: «Солнечный март» (2010), «Весна. Двое» (2011). Ощущение простора в них словно борется с художническим одиночеством. Что же будет дальше? Время покажет.



«Тупик». 1993

Выставка мастера живописи

В выставочном зале Союза художников России прошла персональная выставка заслуженного художника России Юрия Орлова. Последовательно развивая в своем творчестве традиции отечественного искусства, он остался верен классической школе живописи.



Т.И. БОЙЦОВА
заслуженный
деятель
искусств РФ,
заведующая
отделом
информации
ВТОО «СХР»

мя, сформировавшаяся в те годы мощная профессиональная мотивация стала для них путеводной звездой в противоречивых дебрях постсоветского времени. На стыке



«Март в Суздале». 2012

В творческой биографии Ю. Орлова, как в зеркале, отразилась история российской художественной жизни конца XX — начала XXI столетия. Поколению художников, к которому он принадлежит, суждено было пройти через эпоху глобальных государственных реформ 1990-х годов, через ломку устоявшихся институтов поддержки искусства, представлений общества о творческой личности и её месте в современном культурном процессе. С приходом 1990-х сложившиеся в отечественном искусстве новые эстетические ориентиры выдвинули на первый план немало имен. Но тем талантливым авторам, кто олицетворял молодежную среду 1980-х, кто позиционировался с прогрессивными тенденциями в российской живописи этого периода и уже был позитивно отмечен критикой, суждено было стать в XXI веке носителями классической школы живописи, составляющей гордость российской культуры. Как показало вре-



«Весна, двое». 2011

них кабинетах. При этом в них нет и намека на желание понравиться зрителю, нет ни тени салонности. Сам Юрий придерживается убеждения, что каждый успех, даже небольшой, приходит с ежедневным трудом. Конечно, он прав. Но своим обаянием автор заставляет зрителя поверить в некую легкость его творческого пути.

За три десятилетия творческой деятельности Ю. Орлов был участником практически всех крупных отечественных выставок и множества зарубежных. Им найдены и сказаны свои слова о красоте жизни, добре. В них — сила искренности и поэтической выразительности. Его картины имеют успех среди профессионалов и по-особому звучат для зрителя. Работы художника получили известность в нашей стране, приобретены в различные музеи, частные коллекции и корпоративные собрания России и зарубежья.

В современном изобразительном искусстве России Ю.А. Орлов один из немногих, кто посвятил свое творчество жанровой живописи, поднял острые социальные темы, до него отсутствовавшие в российской живописи. Можно сказать, что его искусство транслирует новым поколениям художников и зрителей не только традиции, но и стремление к обновлению.



«Сосны на Волге». 2012





Памятник «Переселенцам на Алтай от благодарных потомков». 2012

Образность и новаторство

О памятнике О.Г. Закоморного «Переселенцам на Алтай»

Наше монументальное искусство нередко страдает однообразием, штампами, натуралистическими решениями. Поэтому очень ценно, когда появляются произведения нестандартные, оригинальные, с богатой творческой фантазией. Только они производят художественное впечатление и запоминаются людьми.

Именно к таким произведениям искусства принадлежит памятник «Переселенцам на Алтай от благодарных потомков», созданный скульптором Олегом Закоморным и установленный в столице Алтайского края г. Барнауле в сентябре 2012 года.



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

Олег Георгиевич Закоморный ещё сравнительно молодой скульптор, 1968 года рождения, но уже сделавший немало, избранный за творческие достижения членом-корреспондентом Российской академии художеств. Он ученик Л.Е. Кербеля, окончивший по его классу Московский государственный институт имени В.И. Сурикова. У Олега Георгиевича было свыше десяти персональных выставок в нашей стране и за рубежом. Изданы два альбома, посвящённые его скульптурам и рисункам. До сих пор он создавал преимущественно станковую и садово-парковую скульптуру. Среди станковых работ выделяются серии, посвящённые детям, животным, искусству танца, портретам. Ряд его садово-парковых статуй помещён в «Музее» перед Центральным домом художника в Москве.

Профессионализм работ О.Г. Закоморного — само собою разумеющееся качество мастера, прошедшего хорошую академическую школу, владеющего секретами своего искусства. Но ещё ценнее проявляющиеся при этом свежий взгляд на образные задачи, оригинальность композиционных решений, богатство фантазии. Об этом мне приходилось писать в статье о творчестве скульптора, помещённой в книгах «Эстетика и изобразительное искусство» (2007) и «Искусств прекрасный мир» (2011). Упоминаю здесь потому, что данные качества в полной мере проявились в новой, первой для него монументальной работе — барнаульском памятнике «Переселенцам на Алтай от благодарных потомков».

Что же представляет собой композиция этого памятника? Верх его восьмигранного постамента с надписью и имитирующими колоски орнаментальными элементами как бы устлан благодатной алтайской черноземной почвой. По ней идёт крестьянин-сеятель с лукошком зерен, которые он разбрасывает по полю. Рядом с ним девочка, придерживающая рукой длинную косу. Это переселенец с красивым русским лицом и ребёнок, олицетворяющий будущее. Данные образы уже сами по себе выразительны, созданы с любовью и мастерством. Они воз-



Сеятель. Фрагмент памятника



Девочка. Фрагмент памятника

вышаются до значения символа могучего и прекрасного народа.

Если бы памятник ограничивался только двумя этими образами, то уже был бы хорош. Но он содержит большее. В него умело и органично включена природа, окружающая этих людей и неотделимая от их жизни. За фигурками людей раскинулась роща деревьев. Над ними летят облака и кружатся птицы. А вся композиция обрамлена кругом, напоминающим солнце с отходящими от него лучами.

Включение природных элементов и ландшафтного фона в произведение мону-



Торжественное открытие памятника. Выступает губернатор края Александр Карлин



Автор памятника Олег Закоморный (в центре) в окружении барнаульцев

ментального искусства, в памятник, стоящий на площади, ранее в этом виде творчества не встречалось. Здесь проявилось дерзание и новаторское открытие О.Г. Закоморного. Принимая такое решение, он шёл на риск. Могли возникнуть эклектика, перегруженность ненужными элементами, композиционная запутанность. Но скульптору удалось этих опасностей избежать. У него получился синтетический символический образ памятника в целом. Сильные, красивые люди в единстве с гармоничной, сияющей природой. Можно только удивляться тому, как при таком

обилии элементов скульптор создал композицию лёгкую и прозрачную, где ни одна составная часть не мешает другой, где фигуры обладают фоном и в то же время смотрят на просвет, а реальные и символические элементы сочетаются в единое целое.

Этот памятник безусловное творческое достижение скульптора и значительное явление отечественного монументального искусства. Мастер находится сейчас в расцвете творческих сил. И нет сомнений, что им будут найдены новые оригинальные образные решения в последующих работах.

Во времени и вне

Жизнь и творчество Любовь Ивановны Савельевой — живое воплощение истории развития отечественной культуры второй половины XX — начала XXI века. Она вобрала в себя те духовные и формальные искания, которые ознаменовали 1960-е годы. Воздух свободы, новаторства, споры физиков и лириков о роли искусства определили вектор движения будущего художника. Именно тогда в литературных диспутах Политехнического рождалось новое общественное сознание, формировалось поколение людей, изменивших в 1990-е годы ход исторического развития нашей страны. Можно говорить о трагедиях и утратах демократической перестройки. Однако стоит заметить, что жить в такие периоды доводится не каждому, тем более быть участником процесса смены формаций.



«Полет». 2007. Стекло, металл

Любовь Савельева родилась и выросла в Москве, в Сокольниках. Рядом с растущим мегаполисом шумел лес, пели птицы, солнце играло в верхушках деревьев. Камерность, лиризм, ощущение пространства, его поэтической наполненности зародились именно тогда и там, на тенистых аллеях Сокольников, естественно и самобытно вошли в творчество Савельевой.

Одним из выдающихся учителей Любовь Ивановны был Борис Александрович Смирнов — новатор, экспериментатор, открывавший новые возможности стекла как материала, учивший мыслить формо-образами, не бояться делать «неправильно», главное — смыслово, художественно.

А ещё это было время, пронизанное стихами. После поэтического подъема начала 1920-х годов литературный взрыв

пришелся на 1960—70-е: А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина. Слово звучало как декларация, призыв, действие. Образ художника, творца мыслился авангардно, граждански ответственно. Стихи стали для Савельевой органичным продолжением её художественного воплощения.

Летом 2012 года в Санкт-Петербурге в Константиновском дворце, на берегу Финского залива проходила выставка Л.И. Савельевой. Она представляла собой некий временной срез творческого пути художника, наиболее характерные на том или ином этапе работы. Точно, чисто, содержательно была выстроена экспозиция. Синевая, высота неба, белые плывущие облака добавляли света, романтики в общую атмосферу. Стекло, керамика, графика, стихографика экспонировались в двух вы-

ставочных залах. Поэтические строки перетекали в рисунок, графика соседствовала с произведениями из стекла и керамики.

Хочется сразу отметить своеобразие и неповторимость творческого почерка Савельевой: её искусство вызывает в памяти культуру XVIII — начала XIX века, когда в альбомах писались стихи, а на полях бегло, гусиным пером делались легкие силуэтные зарисовки. Неразделимость слова и изображения, культ линии — то новое, что внесла она в художественный мир стекла и керамики.



«Кресло». 2012

Рисунок Савельевой узнаваемый, в нем изображение является продолжением письма. Особый интерес представляет взаимодействие линии, пятна с плоскостью листа бумаги. Как в акварелях, так и в черно-белой графике используется смещение изображения, а пространство условно, не имеет границ: некий космос человеческого мироздания, в котором Л. Савельева оставляет возможность зрителю-читателю домысливать образ. Её стихографика разворачивается увлекательной игрой, втягивая в действие: черное — белое, воздух — пространство, личное — общее. Так и идем от листа к листу, удивляясь, познавая, рассуждая... А ещё графика Савельевой — начало, а, возможно, продолжение её керамических и стекольных форм. В рисунке всегда

есть та условность, то обобщение, которые позволяют в дальнейшем воплотить замысел в материале. Особенно это касается стекольных портретных композиций, выполненных в технике спекания.

Савельева точно и остро чувствует характеры. Рисунок лиц различен не только внешней, но более всего внутренней энергией, наполняющей образ каждого из героев. Перед нами предстают волевой, дерзкий, гневливый царь Петр I, пылливый М. Ломоносов, скептический Н. Гоголь, трогательный, ранимый А. Пушкин. Казалось бы, один прием исполнения, но как различно выстроены портреты. Виртуозность работы в технике спекания поражает: деликатно подобран цвет, один оттенок вплавляется в другой, вызывая ощущение нежнейших акварельных размывок, светотеневых модуляций, создающих иллюзию объема в плоском листе. Так «рисовать и писать» стеклом мало кто может сегодня.

Образ А.С. Пушкина особо близок Л.И. Савельевой: поэт, художник, просто человек со своими страстями, настроениями, печалью... созвучие сквозь века... Она многократно возвращается к изображению великого поэта. В крылатке, цилиндре, отрешенный, освященный Музой — таким мы видим А. Пушкина в скульптурном воплощении Л. Савельевой.

Любовь Ивановна с удовольствием работает с материалом, раскрывая его возможности. В керамике Савельева бесконечно экспериментирует с пластом, остроумно и эффектно создавая скульптурные формы. В стекле мастерски заставляя плоскость листа работать на иллюзию объема. При всем минимализме художественного языка он не становится формальным. Художник четко чувствует грань между недосказанностью и излишней условностью.

Эксперименты с объемом и плоскостью, с матовой и прозрачной поверхностью чаще всего касаются создания стекольных скульптур. Делая максимальный отбор, доводя почти до знакового лаконизма форму, она создает монументальные, внутренне напряженные, зачастую драматически обостренные образы, такие как «Скорбящие» или «Молитва».

Л.И. Савельеву всегда отличала смелость и жажда эксперимента, она одна из тех, кто ломает стереотипы. В определенный момент Савельева начинает погружать в стекло вырезанные из меди фигуры. Прозрачные стекольные объемы заключают в свою среду «мужчин и женщин», вызывая ощущение оживших и действующих персонажей, словно в театре.



«Одно лишь слово». 2009



«Скорбящие». (Вдовы). 1985

И каждый раз складывается своя история как в композиции «Полет», пронизанной светом, воздухом, юношеским восторгом перед небесным простором. Как близко это её стихографике по настроению, по графическому мышлению, по взаимодействию изображения с пространством.

Искусство Савельевой емко, многопланово. Поэтический лиризм сменяется размышлениями, духовными исканиями, конкретика портретных образов соседствует с типологическими обобщениями. Касательно последнего заключения хочется выделить серию «Мои современники», выполненную в шамоте. Мелкая пластика, керамика «поднялась» и заговорила языком полным гражданской ответственности и боли. Люди эпохи 1990-х — герои композиции — бывшие учителя, инженеры, стро-

ители... в одночасье потерявшие работу, стабильный образ жизни — сколько драм, растерянности, отчаяния. И Савельева отразила это в своем искусстве. Пройдут годы, данная работа будет цениться ещё больше как история времени, пережитая и записанная современником.

Керамические произведения Савельевой отмечены той же легкостью, кажущейся простотой исполнения, как и в стекле, но все заранее продумано, выверено. Она часто работает с пластом, режет, проминает, скручивает его. От этого вместо плоскости получается объемная форма полая внутри. Падающие тени, легкий силуэт — и все наполняется смыслом как в композиции «Воплощение».

Часто произведения, созданные Савельевой, имеют вневременной характер. К таковым относятся работы, посвященные материнству, в смысловом и пластическом решениях восходящие к образу Богородицы. Интересно, как простые вещи благодаря одной или двум деталям наполняются тайными смыслами, например, в композиции «Сидящая в кресле» или «Чаша».

Савельева — художник тонкий, деликатный и, вместе с тем, глубоко содержательный. В небольших по размеру работах она затрагивает философские темы о бытии, жизни, смерти, бессмертии, повторяемости всего в этом мире. Её голос настойчив и слышим, искусство узнаваемо, самобытно. В композиции «Кресло» присутствуют стекло и керамика, графика и конструктивному мышлению, по взаимодействию изображения с пространством (напоминая супрематические опыты К. Малевича). Работу хочется отнести к программным произведениям автора. Маленький человек сидит в большом кресле — Вечный ребенок перед открывающимся Миром. Круг, квадрат, треугольник — неизменный модуль для строительства сложного, в основе которого всегда лежит простое, чего бы это ни касалось...

Петербург с интересом и благодарностью встретил выставку действительного члена Российской академии художеств, народного художника России, профессора МГХПА им. С.Г. Строганова Любови Ивановны Савельевой. Мастерство художника в этом пространстве и окружении словно связало времена, развернулось гранью развития и продолжения традиций отечественной культуры.

Е.А. ВЛАСОВА
искусствовед,

*Ведущий научный сотрудник
Музея художественного стекла ЕОДМ*

Путь как символ творчества



Фрагмент экспозиции



На экспозиции выставки

Творчество, как форма познания, предполагает определенную свободу, условно заключенную в систему «двойного знания» — знания о мире и самопознания художника». Переводя эти слова на универсальный язык образов, художник вступает в диалог с обществом. Но что скрывается



А. Милосердова. На экспозиции выставки

за предоставленной свободой, что ждет его на этом пути, имеет ли он достаточно навыков, чтобы не только создавать произведения искусства, но и взаимодействовать с профессиональной средой, конкурировать с авторами смежных областей искусства и дизайна.

Поиск своей идентичности и осознание себя позволяет художнику ассоциироваться или не ассоциироваться со средой, дает возможность балансировать между прошлым и будущим, между целостностью и изменчивостью. Этот процесс со-отнесения ориентирует художника и способствует поиску и пониманию собственного «Я».

Многие современные художники в своих работах рассуждают на подобные темы, и порой их произведения выходят за рамки традиционных видов искусства. Подобный процесс расширения границ наблюдается и в сфере декоративно-прикладного искусства. Если судить по тематике последних выставок и работам, представленным на них, можно отметить, что процесс творческого развития, совершенствования художников отнюдь не остановился, а декоративное искусство не является второстепенным явлением в современном художественном мире.

В связи с этим хочется сказать о прошедшей выставке «Путь к себе», организованной в выставочном зале на Беговой, куратором которой выступила Корзина Галина Александровна — председатель комиссии по декоративно-прикладному искусству Союза художников России. Целью данного проекта стал анализ современных художественных тенденций, а в более локальном смысле — работа с молодыми художниками и возможность адаптации в профессиональной среде.

Показывая широкий диапазон декоративного искусства, неограниченные возможности традиционных материалов, а также обозначая смысловые акценты экспозиции, куратор проекта представляет в едином пространстве работы молодых авторов. Каждый из художников показывает около четырех-шести своих произведений, которые фиксируют своего рода путь или движение авторской мысли. Таким образом, в рамках небольшой выставки дается возможность зрителю представить определенную широту авторского видения, оценить тематику и художественные качества каждого экспоната.

Основа экспозиции — художественная керамика, выполненная на экспериментальном творческом комбинате «Воронцово» — ЭТПК Союза художников России, где сохранилась производственная база, и каждый год регулярно по четыре месяца работают творческие группы по керамике и фаянсу. С окончанием срока творческих групп проводятся отчеты художников-керамистов о проделанной работе. Это единственное место в России, где художники — керамисты могут реализовать свои

замыслы и идеи в профессиональной среде, общаясь с ведущими, молодыми и начинающими художниками России.

Подобные процессы не проходят бесследно, они оказывают влияние на становление и формирование личности художника, дают возможность активного профессионального роста. Важной отличительной чертой подобных встреч является процесс обсуждения, в котором принимают участие не только известные мастера современного декоративно-прикладного искусства, но и искусствоведы, графики, скульпторы. Эти встречи перерастают в искренний и откровенный разговор о проблемах и путях развития современной керамики. При анализе произведений эксперты высказывают свои критические замечания, что, несомненно, молодежи идет на пользу.

Экспозиция грамотно составлена и тщательно срежиссирована, куратор не замыкает каждого художника с его работами в отдельно отведенном ему «уголке» выставочного пространства, напротив, он, растворяя каждое произведение отдельного автора в кругу его коллег, заставляет зрителя подсознательно находить индивидуальные особенности каждого и, встретив его снова, безошибочно узнать. Да, представлены разные по тематике и технологии работы каждого художника, тем не менее они всегда узнаваемы и портретны.

Выставка объединила художников керамики, текстиля и коллажа — Наталью Бодрикову, Татьяну Борисову, Павла Миллера, Анну Милосердову, Анну Нечепорук, Ольгу Равинскую, Елену Сластникову, Александру Створа, Анну Шабаеву, Юлию Шабаеву. Здесь можно встретить работы очень большого тематического круга и различных оттенков восприятия жизни, образного содержания и эмоционального темперамента.

Отказавшись от стиливого единства и программной линии внутри выставочного пространства, куратор связывает художников в некую общность не столько по стиливым характеристикам, сколько по типу мироощущения, которое можно определить как особую «духовную территорию». Формообразующим началом становится символично-поэтическое восприятие действительности, где условно можно выделить два типа образов-символов, соответствующих двум путям, отображающим сущность творческого метода. При этом художник не ограничивается рамками одного пути, он исследователь и свободен в выборе способа познания.

Первый путь можно охарактеризовать как подражание природе, когда художник



А. Милосердова. «Равноденствие»
Из серии «Год на крыльях бабочек»



А. Нечепорук. «Бог войны»

черпает вдохновение и ищет образы для своих произведений в окружающей действительности. Суть творческого подхода заключена в следовании законам Природы, созерцании, постижении гармонии. Природные образы служат пищей для воображения, а законы — методическими пособиями. Автор интерпретирует свои наблюдения, постигая этот мир сначала в себе, а потом, перенося в пространство формы, он отображает саму природу,

формулируя её символы. В подобных произведениях главная роль отводится рациональному началу и объективной ясности.

К числу таких работ можно отнести анималистические серии художников, например, работы Н. Бодриковой, Т. Борисовой, О. Равинской, Е. Сластниковой, А. Створа. Этот жанр по-прежнему популярен в декоративной керамике. Нельзя пройти мимо работы «Мурр...» Н. Бодриковой, кошачьи образы которой подкупают простотой и искренностью. «Теплые коты» невольно вызывают улыбку и, возможно, являются отражением характера самого художника. Форма скульптуры материально очищена от всего лишнего. Силуэт лаконичен, его плавные линии иллюстрируют мягкость шерсти. Органично с формой сочетается декор: слегка намеченный, он решен оригинально, в виде своеобразного орнамента.

Многие художники стремятся отыскать в жизни её поэтические стороны, живописнее всего проиллюстрированные в жанре пейзажа. Например, героем произведений А. Шабаевой становится природа, немногочисленные улочки деревень, которые создают атмосферу камерности. К таким её работам можно отнести композиции «Май», «Между небом и землей, зимой», «Окна», где мы любуемся пейзажем, силуэтами предметного мира, которые рисуют картину мира-гармонии.

Примечательно, что художники не боятся обращаться к традиционным формам древнерусской посуды (формам братины или утицы), переосмысляя и эстетизируя их. А. Створа своими работами «Птахи» и «Прилетели» доказывает это. Она находит свой способ решения темы через поэтическую ассоциативную образность. Чаша как образ птицы олицетворяет свободу, полет. Эти романтические ощущения усиливает мягкая цветовая гамма, строящаяся на сочетании небесно-голубых и бежевых тонов.

Другой путь — это путь фантазии, когда художник уходит от копирования образов и тем окружающего. Он устраняется от действительности завесой, пологом бессознательного, тайных фантазий. И на авансцену выходит вымысел и культ человеческих эмоций и переживаний. Художники ставят перед собой задачу изобразить то, что никто не видел, но точно чувствовал и ощущал. Но реальный мир всё равно вторгается в иллюзорный «скачущими тенями на стенах пещер».

К числу таких работ можно отнести композиции П. Миллера «Троллейбус», А. Милосердовой «Зимний сон», «Рождество», А. Нечепорук «Знак вечности»,



На экспозиции выставки



П. Миллер. «Троллейбус»

«Предчувствие зимы», диптих «Бог войны», «Богиня плодородия», О. Равинской «Прогулка» и др. В этих произведениях доминирующую роль играет скорее некое субъективно переживаемое состояние, в силу чего главным становится схватывание эмоциональной интонации.

Можно отметить работы Ю. Шабаровой, в формах которых чувствуется уход от внешних эффектов, её работам присуща простота и лаконичность внешнего образа, как правило, внимание автора обращено к «человеку общественному» и его призрачным страхам. В серии работ «Офицеры» видно, что личность находится внутри искусственной, ложной среды, что накладывает определенные отпечатки.

является выявить фактуру и добиться максимальной художественной выразительности, используя, казалось бы, простейший материал — бумагу и нитки. Её работы «Соборы» решены в мягкой тонально сгармонизированной колористической гамме, что тоже создает определенное настроение и впечатление мерцания, особого свечения, проступающего из глубины векового пространства. Нитки, которые, с одной стороны, набегают на изображение, удерживая его на поверхности, а с другой — разбивают его жесткие контуры, делая их мягче.

С работами А. Нечепорук контрастируют произведения А. Милосердовой, выполненные в технике батик. Её влекут образы светлой радостной красоты жизни. В своих батиках из серии «Год на крыльях бабочек» она противопоставляет драматическим коллизиям современной жизни мечту о прекрасном счастливом мире через яркую радостную декоративность.

В произведениях П. Миллера можно отметить определенную увлеченность игрой, которая заключается в интригующем сочетании двух начал — в стремлении упорядочить и, в то же время, выпустить стихию наружу. Конкретные темы наполняются иносказательностью, иллюстрируя скорее характеры и ритмы.

Таинственные образы Востока запечатлели в своих композициях-фантазиях Т. Борисова. Художник открывает зрителю не просто реальные предметы того мира, а видения, рожденные эмпирическим текстом или даже медитацией. Её композиции — это тени ушедших эпох и народов, возрожденные творческим воображением.

Порой авторы вовлекают зрителя в пространство собственного произведения, например, глядя на работу «Арлекино» Е. Сластниковой, зритель оказывается лицом к лицу перед образом из комедии масок, образом с двойным лицом, образом человека-марионетки. И что же он видит, если вместо маски у этого Арлекино осколки зеркала? Таким образом, мифологизируя персонаж комедии, автор хочет обратить наше внимание внутрь нас самих, заставить задуматься о вечном.

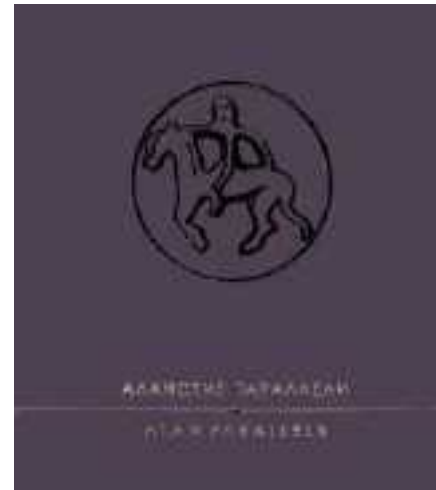
Комплексность личности каждого художника, широта взглядов и интересов, вмешательство в творческий процесс «Природы» и «Фантазии» — вот то, что отражает представленный на выставке спектр работ молодых художников. Выставку «Путь к себе» можно определить как этап на пути каждого к самоопределению и самопознанию.

О. ОЛЮНИНА
искусствовед галереи «Элизиум»



Скульптура. Выставка произведений членов творческой комиссии по скульптуре ВТОО «Союз художников России». — М., 2013. — 48 с., ил.

Опубликован каталог выставки произведений членов творческой комиссии по скульптуре ВТОО «СХР». В него вошло около тридцати биографий художников и искусствоведов, пишущих о скульптуре, и обширный иллюстративный материал. Вступительные статьи написали секретарь СХР, председатель творческой комиссии по скульптуре Г.И. Правоторов и искусствовед, заведующая отделом скульптуры XX-XXI вв. ГТГ Л.В. Марц.



Аланские параллели: Выставка осетинских художников. — Владикавказ-Будапешт, 2012. — 28 с., ил.

М.А. Перова — автор вступительной статьи к небольшому, но содержательному альбому, представившему творчество современных мастеров осетинской республики в Венгерской республике.

Вступительное слово Председателя Правительства Республики Се-

верная Осетия-Алания С.К.Такоева, раскрывающее существо данного проекта, обращено ко всем, кто посетил эту экспозицию и прикоснулся к искусству осетинских художников, широко представленных в альбоме настоящего издания, опубликованного тиражом 500 экземпляров.



Хворостов А.С. Григорий Мясоедов. — М.: Арт-Родник, 2012. — 96 с., ил.

В Малой серии искусств издательства Арт-Родник вышла в свет книга А.С. Хворостова, исследователя из Орла, который долгие годы по крупицам собирал сведения о выдающемся русском художнике.

Заслуженный деятель искусств, член Союза художников России, доктор педагогических наук, профессор Орловского государственного университета Анатолий Семенович Хворостов — участник многих художественных выставок. Он автор пейзажей и произведений в технике интарсии (маркетри).

Основная научная и педагогическая деятельность связана с изучением технологии декоративно-прикладного искусства и методики его преподавания в высшей и средней школе. Он — автор десяти книг-пособий для начинающих художников, учителей, студентов и более 150 статей в центральной печати по истории искусства и технологии художественной обработке материалов. А.С.Хворостов — автор нашего журнала, опубликовавший в нем содержательную статью о Г.Мясоедове.



Искусство наций-II. — М.: Галарт, 2012. — 296 с., ил.

Вышел в свет альбом, посвященный недавно проходившей (с 24.12.2012 по 12.01.2013) в Центральном доме художника обширной одноименной выставке, приуроченной к 20-летию (1992–2012) Международной конфедерации союзов художников независимых государств, в состав которой входит также и ВТОО «СХР».

Альбом предваряет вступительная статья «Двадцать лет по пути культурной консолидации» председателя исполкома МКСХ Масута Фаткулина. Каждый из разделов издания посвящен тому или иному союзу художников, представленному в МКСХ, и снабжен небольшой статьей и значительным иллюстративным рядом. В частности раздел Союза художников России включил в себя статью Т.И. Бойцовой и изображения произведений ведущих художников России: З.Церетели, Т.Салахова, А.Ковальчука, В.Сидорова, Н.Боровского, В.Телина, А.Суховецкого, В.Полотнова, А.Рукавишников, Н.Воронкова, М.Переяславца, М.Красильниковой, И.Лубенникова, А.Муравьева, И.Пчельникова, Г.Корзиной, С.Алимова, В.Харлова, Г.Правоторова и других мастеров изобразительного искусства. Тираж альбома 1000 экземпляров.

Приверженец одной заветной темы



«Остров Крит». В параллельных мирах. Фрагмент. 1995

Персональная выставка известного московского художника Валерия Малолеткова «Приверженец одной заветной темы...», приуроченная к юбилею нашей республики, открылась в Национальной галерее Республики Коми (г. Сыктывкар).

В арт-проект вошли произведения художника разных периодов и его работы из коллекции Национальной галереи Республики. Идея проведения выставки возникла два года тому назад во время приезда В.А.Малолеткова в Сыктывкар в качестве председателя международного симпозиума скульптуры. Затем в Москве состоялась встреча сотрудников Национальной галереи в мастерской художника на Малой Ордынке. Здесь на выставку были отобраны пластические работы мастера, выполненные из керамики, фарфора, фаянса и бисквита. Произведения охватывают сорокалетний период интенсивных творческих поисков и экспериментов художника, включающих различные тематические циклы (например, «Индия», «Творцы духа», «Элевсинские мистерии»).

Экспозиция творчества одного из ведущих мастеров современного декоративного искусства России позволила зрителю не только познакомиться с творчеством художника, но и «настроила» его на сложные эмоциональные переживания, мысли и чувства. И это не случайно, т.к. в основе твор-

ческого кредо этого разнопланового художника лежат неординарное мышление, чувство красоты и высокое мастерство. Интеллектуально-гуманистический характер пластического языка и парадоксальность мышления и точная стилистика — основные компоненты творчества Валерия Малолеткова. Его лирико-философский подход к искусству, вытекающий из культуры XIX века, приобретает неисчерпаемую образность с множеством смыслов и ассоциаций сложного периода конца XX — начала XXI веков.

Мощная духовно-корневая основа искусства Валерия Малолеткова очевидна в двух представленных композициях «хранителей» отечественной духовности: «Гоголь на маскараде» и «Крылатая Анна» (2005), входящих в этапный цикл «Мученики духа».

Острый «предстоящий» образ декадентской элегантности русской поэтессы Анны Ахматовой у художника исключительно возвышен, «нелитературен» и многозначен. Это поэт Родины, поэт отречения от всего «земного».

«Как ты звучишь в ответ на все сердца,
Ты душами, раскрывши губы, дышишь,
Ты, в приближеньи каждого лица,
В своей крови свирелей пенье слышишь!»
(Н.В.Недоброто).

Живописный декор данной скульптуры уподоблен тонкой акварельной ткани, плотно облегающей точную пластическую форму.

Художественное мышление В.Малолеткова насквозь философично. Так в композиции «Гоголь на маскараде» (2005) сначала зритель воспринимает внешний, то есть поверхностный знаковый слой: форма, цвет, линия. Затем проступают глубинные структуры символического «одевания» («авторский маскарад»), и лишь затем художник предоставляет нам возможность войти в сферу «встречности» и дойти до сути явления. Двойственная метафоричность — один из важных компонентов творчества мастера.

Многомесячные путешествия по Индии и практические соприкосновения русского художника с различными слоями индийской культуры представлены на выставке в двух произведениях: «Индийский базар» и «Жаркий полдень в Джайпуре» (1998).

В композиции «Индийский базар» совершенно очевидна тесная связь между декоративным искусством и архитектурой. «Щедрый» пластический убор здесь напоминает индийские живописные фрески и пластически насыщенную архитектуру. Тяжелое наверхие-«башня» на голове напоминает высокую прическу джатамукута, производит празднично-торжественное впечатление. «Корона» возвышается поверх зеленого тюрбана паломника в виде лодки с перекинутой за борт сетью и сидящими в ней «ловцами». Этой многоярусной скульптурной композиции свойственны внутренний покой и статика, несмотря на «гул» многоликого базарного люда, сидящего в единой лодке, плывущей по священному Гангу. Голова, служащая основанием композиции, словно сдерживает движение «мировой лодки». «Двуликий» образ несет в себе загадочное двуединство, дуализм жизненного пути: молодость и чувственность, старость и увядание. Все это современный человек наблюдает в природе. Камерная по размерам работа к тому же отличается монументальными качествами.

Тема античности также активно присутствует в образном контексте ряда произведений, вошедших в экспозицию. В деликатной стилистической трактовке «аранжированы» декоративные пласти:



«Гоголь». 1998

«Эллада» (Двое) (1995), «Битва с рыбами» и «Призыв» (1994). Знаково-символическая трактовка композиции, заключенной в форму круга, образует целостный замкнутый микромир, наполненный человеческими страстями, столкновениями и редким покоем.

Восторг творения, радость бытия, восторг рождения, восторг перед «заветным» отличает пласт «Эллада». Единство органичного целого, ликующий, сиюминутный восторг единения двух молодых людей, окрыленных любовью. Сюжеты росписей настенных панно художника правдиво отражают наше тревожное время: призывно вскинутые к небесам руки, лица с выражением мольбы к хранителю божественного — херувиму со сложенными крыльями («Призыв»); стыдливо закрытые лица-маски земных «ловцов», нападающих с «лонгиновскими» копьями на жертву («Битва с рыбами»).

Отдельный раздел экспозиции В.Малолеткова в Национальной галерее Республики Коми составили объемно-пространственные композиции-«антисосуды»: «Одиночество» (2000), «Сосуд с двумя женскими фигурами», «Сосуд геометрический» (2001). Включение орнаментальных элементов и декоративно-сюжетные «построения» пластических и конструктивных объемов придает им новые смыслы, наполняя бытовые предметные формы глубинным содержанием («Бытие», 2001).

Скульптура малых форм представлена в экспозиции ранним портретом благородного странствующего рыцаря («Раненый идальго»). Трепетная лепка печального,



«Музыкант из Джайпура». 1998



«Землю, волю, лучшую долю». 1967

безжизненного фарфорового лица вызывает ассоциации с известным литературным произведением великого Сервантеса.

К этому же периоду относится декоративный рельеф-картина «Натюрморт» из коллекции Национальной галереи Республики Коми. Здесь заложена неисчерпаемая внутренняя и смысловая связь элементов композиции (кувшин, чаша, хлеб, белый холст), которые выступают как вечные знаки-символы человеческого бытия. Кораллово-бирюзовый декоративный пласт «Палеонтология» (1982) — часть «подводного мира палеонтологии», своеобразный арт-объект с оттисками аммонитов и протоформ. Он относится к периоду работы автора над монументальными рельефами для интерьеров Палеонтологического музея РАН (Москва).

Лабораторно-экспериментальный характер отличает миниатюрные пласти «Полет» (1993) и «Любовный треугольник» (2000), дополненные тонкой по цвету



«Стойка». 2006

подглазурной керамической росписью. Скульптура «Футбольная фанатка» (2005) открывает перед зрителем новую грань в палитре художника. Здесь мастер концентрирует внимание исключительно на пластической моделировке скульптурного объема, лишь слегка дополненного монохромной цветовой росписью. Эту работу отличает выразительный характер модели и «острый» силуэт.

Своеобразной точкой отсчета данного выставочного проекта стала самая ранняя работа В.Малолеткова — декоративное блюдо «Землю, волю, лучшую долю» (1967). Созданная полвека назад в совершенно иных исторических условиях она сохранила свое социально-«провокативное» воздействие и в наше время. Затрагивая болевые точки социально-экономических проблем начала XXI века, эта работа органично вписывается в контекст «contemporary art» нашего нестабильного времени.

Персональная выставка народного художника РФ, академика РАХ, профессора МГХПА им. С.Г.Строганова В.А.Малолеткова стала событием в культурной жизни Республики Коми. Она познакомила нашего зрителя с безграничными возможностями и новыми формами применения такого древнего художественного материала, как керамика. Именно в нем в полной мере раскрылся незаурядный «синтетический» дар художника, создающего свой собственный, неповторимый мир.

О.ОРЛОВА
Сыктывкар



«Чистые пруды». 1975



Л.Г. КРАМАРЕНКО
доктор искус-
ствоведения,
профессор

Бег времен в шпалерах Аллы Шмаковой

Среди значительных художественных явлений XX века нельзя не отметить возрождение старинного искусства гобелена. Имеющий большую историческую биографию гобелен, получивший в России название шпалера, оказался интересен современным художникам и привлек внимание многих мастеров изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Синтез принципов декоративного и монументального творчества, воплощенных техникой ручного ткачества, составляет основу современных шпалер, которые часто именуют «ткаными фресками».

В основе современных решений лежат новые художественные концепции, новые приемы моделирования формы и построения композиций, но, по-прежнему, от автора требуется владение ткацким ремеслом, огромное трудолюбие и умение.

Сохранение и развитие традиций мирового гобелена отличает российскую школу текстильного искусства, именно российским художникам мы обязаны достижениями искусства классической шпалеры в наши дни.

Среди крупнейших мастеров современной русской шпалеры следует назвать Аллу Шмакову. Её произведения большого масштаба, поэтического содержания, многозначные по образной выразительности отличаются высокой исполнительской культурой. Они демонстрируются на выставках, хранятся в музейных коллекциях, украшают интерьеры общественных зданий.

Природа щедро одарила Аллу: она талантлива, красива, энергична, ей свойственно видеть мир в романтическом свете.

В 1963–1968 годах Алла учится на художественном факультете Московского технологического института, где выбирает специальность художника по ручному ткачеству, посвящает себя искусству шпалеры. Кроме приобретения профессиональных знаний, она занимается живописью и графикой, увлекается теорией изобразительного искусства, литературой, театром. Все эти знания стали фундаментом её будущего творчества. Окончив институт, Алла полностью погружается в творческую работу, постигает трудоемкую работу ручного ткачества и вскоре становится одним из ведущих мастеров современного гобелена.

Уже с первых самостоятельных работ Алла находит свой особый стиль в традиционном искусстве гобелена. Созданные ею шпалеры выделяются среди официальных торжественных работ, характерных для семидесятых годов, своеобразием композиционного построения, лирическим настроением и особой декоративной выразительностью. Архитектурные и цветочные мотивы, жанровые сцены сливаются в её шпалерах в художественное целое, в динамичную орнаментальную композицию. Сама техника шерстяного ткачества создает ощущение легкой вибрации поверхности, передавая дыхание воздушной атмосферы, что объединяет фрагменты и сюжеты изображения в единую картину природы и бытия.

Такое впечатление производит одна из ранних работ Шмаковой «Чистые пруды» (1975), посвященная известному уголку старой Москвы. Молодая художница сразу избирает большой размер работы (220х270 см), что в традициях шпалерного искусства, по-новому строит изобразительную композицию. На шпалере панорама городского ландшафта, развернутая на плоскости. Центральная часть изображения составляет «венки» из условно трактованных деревьев, обрамляющих водную гладь, их структурно поддерживают архитектурные сюжеты, в которых узнаются элементы городской среды, московские постройки – церкви, колокольни, классические портики, решетки. В них вкраплены бытовые сцены в окружении птиц и цветов. Вся композиция пронизана вертикальным ритмом, струящимися линиями серо-голубого колорита, которые, объединяя все изображение, создают ощущение вибрации воздушной атмосферы. Цельность общего решения при точном, внимательном изображении фрагментов – особенность работ Шмаковой.

В таком же ключе выполнен и ряд других шпалер Шмаковой: «И рост, и доброе цветение» (1978), «Москва. Салют» (1979), «Мо-

сква праздничная» (1981). Их характеризует плотное заполнение фона орнаментальными и цветочными мотивами, слияние тематических сюжетов с узорным фоном, насыщенный интенсивный колорит.

Подобное декоративное решение обращает наше внимание к историческому наследию – ранним французским гобеленам (XV в.), так называемым мильфлерам, в переводе «тысяча цветов». В этих гобеленах персонажи, изображения цветов и животных погружены в орнаментальную среду, весь фон на этих старинных гобеленах заткан цветами и фигурками животных, символически изображающих райский сад. Алла сама признается, что этот стиль исторических шедевров, среди которых особенно известна серия «Дама с единорогом» из музея Клоньи в Париже, увлекает ее, поражает воображение. В своей автобиографии она пишет, что «долгое время находилась под сильным впечатлением от средневековых шпалер (мильфлеров), в основе которых всегда лежит метафорическое изображение картины мира. Для меня это застывшие сцены красивого спектакля». Безусловно, эти старинные гобелены – вечный источник вдохновения для современных художников-ткачей. Самостоятельная и оригинальная интерпретация классических образцов составляет особенность искусства Шмаковой.

Алла – натура эмоциональная, любознательная, она постоянно погружена в творческое состояние. Жизненные впечатления, познание окружающего, литература и поэзия становятся импульсом для новых художественных решений.

Алла Шмакова
за работой





«Школа радости»
1975

Ауру оптимизма, наивного детского мировосприятия излучает гобелен «Школа радости», который, по словам автора, навеян трудами известного советского педагога В.А.Сухомлинского, утверждавшего, что в основе воспитания детей должен лежать «радостный труд», постижение красоты природы. Цветущий мир, созданный руками художника, окружает детей в этой шпалере. В этом решении обнаруживается явное влияние средневековых традиций – мильфлеров, однако трактованных в современном духе, овеянных новым временем, решенных рукой современного художника.

«Слава Баженова»
1989–1990



Композиция гобелена крайне оригинальна: вопреки обычной статичности, симметричности изображения, в данном случае оно строится по диагонали, ассиметрично. Многоцветная, сотканная из крупных и мелких цветов арка, подобная радуге, осеняет сцены из жизни детей. Эти сцены можно уподобить иконным клеймам, в которых маленькие фигурки детей в окружении цветущих деревьев играют, рисуют, музицируют, ухаживают за цветами. Над аркой собранное из колосьев и цветов сияет солнце. Все объединяет интенсивный розовый фон, усеянный, как в исторических мильфлерах, миниатюрными цветами и птицами. Как всегда у Шмаковой, каждый венчик цветка, силуэт птицы вытканы тщательно и точно, с художественным постижением их формы и строения. Все изображения подчинены вертикальной структуре ткачества, объединены вибрирующим цветом фона. Гобелен производит впечатление плавного кружения в пространстве цветущего мира, райского сада, атмосферы радости, ликования.

Шпалеры Шмаковой разнообразны по композиции, но всегда ритмичны и музыкальны. Изучение исторического наследия, углубленное понимание классических образцов характерно для Аллы Алексеевны, что свидетельствует о серьезности её подхода и подготовки к творческой работе.

Гобелен «Русская песня» (1985) – один из самых гармоничных по композиции и цветовой гамме. В нем просматривается любовь автора к древнерусскому искусству, постижение ритмов, плавного движения фигур, присутствующих фрескам в русских храмах. Песенное мелодичное начало пронизывает композицию гобелена, сюжет которого составляет хоровод девушек в крестьянских платьях, мелькающих среди лесной чащи. Алла в совершенстве владеет мастерством преобразования реального объекта в выразительную декоративную форму. В названном гобелене фигуры девушек обобщенно стилизованы и плавно движутся, вызывая слуховые ассоциации – звуки протяжной русской песни. Лирическую тональность работы определяет колорит, построенный на оттенках теплых тонов – табачных, коричневых, розовых, песочных. Здесь впервые у Шмаковой появляется пространство для жизни героев. Движение фигур идет из глубины навстречу зрителю. Лесная чаща приобретает пространственную объемность, плавные движения фигур становятся свободнее, ощущается взаимосвязь с ритмичным строем деревьев. В гобелене достигнуто органичное слияние женских образов с природной средой, передано звучание народной песни.



«Ностальгия». Часть
диптиха. 1991–1992



«Русская песня»
1985

В последующих работах Аллы Шмаковой пространственное построение композиции становится основой эстетической концепции произведения. С этой позиции интереснейшим решением является шпалера «Слава Баженова» (1989–1990). Сильное эмоциональное впечатление от знаменитого ансамбля «Царицыно» (в те годы ещё не воссозданного) послужило художнику поводом к созданию большой шпалеры, которая отличается монументальностью и даже известным драматизмом. Автор проявила здесь истинно масштабное мышление, художественное воображение и темперамент. Игра с пространственными планами является ключом к эстетической выразительности этого произведения.

Как известно, ансамбль «Царицыно» никогда не был закончен его авторами: ни В.Баженов, ни М.Казаков не имели возможности довести строительство дворца до конца. Он стоял в руинах до нашего времени, представляя трагическую картину незавершенного творческого замысла великих зодчих. Тем не менее, размах архитектурного ансамбля и своеобразие построек, оригинальность белокаменной декорации, причудливость мостов, ворот, павильонов во все времена производили огромное впечатление. Порухенные временем архитектурные сооружения – руины – всегда покоряли художников и были частым сюжетом живописи. Прекрасно передают настроение ансамбля строки И.Киреевского: «Все строения баженовские замечательны какою-нибудь мыслью, которую он умел передать своим камнями, и мысль эта почти всегда печальная и вместе с тем странная». Такие поэтические настроения передает в своем ткацком искусстве Алла Шмакова.

На гобелене изображены фрагменты построек Баженова в стиле «русской готики»: килевидные арки, рустованные колонны, белокаменные карнизы, и неожиданно на первом плане возникает большое зеркало, в котором отражается уходящая в глубину перспектива царицынских построек. Сквозь арки видны дальние павильоны, над всем парят фигуры ангелов, трубящие славу архитектору. Эта игра пространств притягивает взгляд, приглашает в глубину парка, передает загадочную картину баженовского ансамбля. В гобелене есть элемент театральности, иллюзии сценического действия, игры, столь свойственных искусству XVIII века. Смягченный охристоголубой колорит набрасывает флер воспоминаний, создает впечатление прекрасного фантастического видения. В гобелене с большим художественным вдохновением воссозданы смысл и настроение, поэтический образ баженовского ансамбля.

Шпалеры Шмаковой, как правило, имеют литературный подтекст, они содержательны, сюжетны, отражают размышления автора над проблемами бытия и искусства, что придает им эпическую серьезность.

Поэтическим настроением проникнут диптих «Ностальгия» (1991–1992), посвященный старинным приусадебным паркам, характерным для русской культуры. В них можно заметить сценическое, кулисное построение композиции, пространственные планы постепенно раскрывают глубину изображения. Главную художественную выразительность определяет колорит – глубокий, тонко разработанный, на сближенных тонах: от темно-коричневых, почти черных до светлых, теплых, охристых. Привлекает



«Кремль. Здание Сената»
1995–1997

внимание изображение мраморной статуи на первом плане. Поворот фигуры, складка одежды, беломраморная пластика – всё выполнено ткацкой техникой с изощренным мастерством.

На примере работ Аллы Шмаковой можно проследить, как разнообразен язык современного гобелена при сохранении классической техники гладкого ткачества. Сюжетная основа, содержательность декоративного произведения не мешают использованию разнообразных формальных приемов, напротив, побуждают художника к новаторскому формообразованию и условной стилизации.

В последующем произведении «Стражи серебряных вод» (1992–1993) в отличие от предыдущей четкости объемов, художник приходит к живописной мягкости изобразительной формы, световому мерцанию, мягким переходам цвета. К синтетическому слиянию изображения с пейзажем, единству земли, воды и неба. Фигуры крылатых грифонов – мотив взят из парка усадьбы Марфино – отражаются в глади водоема, отбрасывают причудливые тени, растворяются в свете закатного солнца, образуя фантастическую, даже мистическую картину летней ночи. Этот гобелен овеян духом русского символизма. Можно вспомнить строки Георгия Иванова:

«...На горизонте дынным
Трепещет диск тускнеющим сияньем...
О, если бы застыть в саду пустынном
Фонтаном, деревом или изваяньем!

Не быть влюбленным и не быть поэтом
И, смутно грезя мучившим когда-то,
Прекрасным рисоваться силуэтом
На заре осеннего заката...».

Многие гобелены Шмаковой после демонстрации на выставках становятся частью оформления общественных зданий. Но редкая удача, когда шпалера создается специально для архитектурного объекта, включается в него на стадии проекта и органично входит в интерьерный ансамбль.

Так родился гобелен «Вечером синим, вечером лунным...» (1983–1984) (его протяженность 1830 см), размещенный в зале «Президент Отеля». Со сложной задачей такой многометровой работы художница прекрасно справилась, избрав стиль вердюры, то есть чисто пейзажного изображения, условной передачи цветущего мира при лунном свете. Она нашла нужный ритм композиции, поддержанный колористическим решением в темно-синих тонах со световыми акцентами.

Следующей большой работой стала серия шпалер для здания Московской мэрии, посвященная архитектурному творчеству Матвея Казакова. Стояла задача запечатлеть основные дворцовые постройки архитектора, передать стилистические черты московской архитектуры XVIII века, линии и формы классицизма. Для более точной передачи черт времени автор решила ввести жанровые сцены, мотивы уличной жизни того времени, что очень оживило панораму. В проектировании этих шпалер соавтором Аллы стал известный художник-график Вячеслав Павлов, её муж. Шпалеры размещены в так называемом Белом коридоре мэрии, они исполнены как законченные, четко прорисованные картины с реальной перспективой, обрамлены строгими рамами. В отличие от предыдущих работ здесь изобразительные формы очень четкие, графичные, с большой достоверностью передающие объемы и детали архитектуры, стиль и колорит русского классицизма. Такого решения требовали тема и условия архитектурной среды. С безупречной точностью, очень тонко исполнены жанровые фигуры на первом плане – архитектор с помощниками, дама с кавалером, всадник. Их жесты, костюмы удачно стилизованы, они исполнены с точностью миниатюры и очень оживляют строгую архитектурную панораму.

Тема архитектурного стиля и городского ландшафта столицы России в строгом торжествен-

ном ритме передана в триптихе «Москва белокаменная», исполненном для зала приемов посольства Российской Федерации в Праге.

Оставаясь верной технике ручного ткачества, Алла Шмакова постоянно развивает, меняет концепцию художественного решения шпалеры. Просматривая её многолетнюю творческую практику, можно видеть развитие её искусства, эволюцию авторских принципов. Постепенно графическое начало становится преобладающим в её шпалерах, она отказывается от цвета, переходит к черно-белым вариациям.

Гобелен «Тишина» (1993) построен исключительно на градациях черного, серого, белого. На нем изображена фантастическая сцена из жизни подводного мира. Богатство пластических форм, динамика черно-белых пятен, тонкая проработка каждой графической детали характеризуют этот изысканный гобелен.

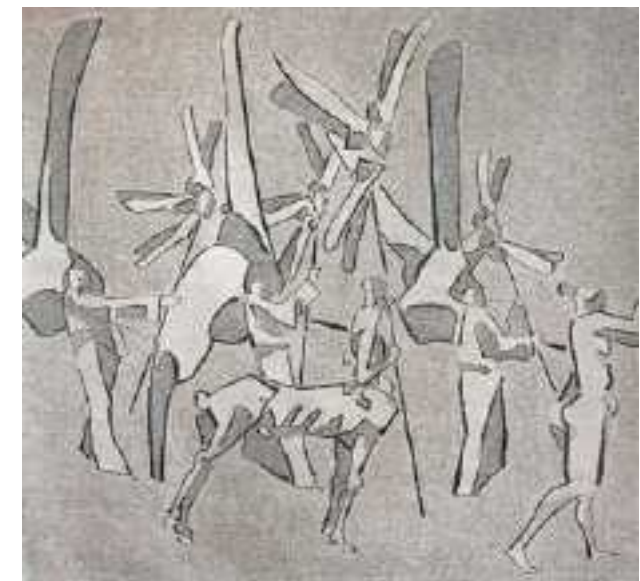
В последние годы шпалеры Аллы Алексеевны приобретают истинно монументальный характер, они подобны тканым фрескам. Среди них – работы, посвященные историческим, античным, библейским сюжетам в своеобразной авторской интерпретации. Их отличает необычное построение: в пустом «безмерном» пространстве, лишенном горизонта, похожем на бескрайнюю пустыню, проносятся в танце, в полете фигуры, намеченные контурными силуэтами. Нельзя не заметить в острых рисунках влияния графического почерка Владислава Павлова.

Среди самых впечатляющих – «Танец Одиссея» (1995). Ткацкое искусство редко оперирует черно-белым рисованием, однако данное решение невозможно представить иначе, чем в манере графического наброска. настолько легко, свободно и в то же время точно линейной манерой передан стремительный танец фигур. Словно вихрь поднял в воздух хоровод нимф, введомых Одиссеем; они кружатся, несутся в радостном танце, устремляясь в небесную высь. Ещё никогда эпическое искусство шпалеры не достигало такого динамизма.

Пример поистине монументального решения – «Шествие ангелов» (1999–2000). Это один из сюжетов из серии В. Павлова «Фрески вольного воздуха», в таком названии заключена метафора, подчеркивающая авторский замысел: на гобеленах запечатлен свободный полет мифических персонажей в абстрактном пространстве, в воздушной внеземной атмосфере. Стремительные силуэтные рисунки, вытканые на светлом фоне, создают ощущение бега времени, танца теней ушедших времен.



«Танец Одиссея»
1994–1995



«Шествие ангелов»
1999–2000

Искусство Аллы Алексеевны Шмаковой, заслуженного художника России, отличается высокое мастерство исполнения и глубокая содержательность. Особенность её шпалер – поэтизация и ассоциативность декоративных образов.

На примере творчества Шмаковой можно проследить, как развивалось искусство шпалеры на протяжении последнего тридцатилетия. Как при сохранении традиций ткацкого ремесла тематический гобелен встал в ряд современных монументально-декоративных произведений, впитал художественные новации времени и является ценным вкладом в современную визуальную культуру.



Первый фестиваль «Медово-яблочный Спас в Переславле»

Стоящий в центре России древний русский город Переславль недавно отметил 860-летие со дня своего основания. К юбилею был проведен российский фестиваль «Медово-яблочный Спас», организованный в Переславском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике. Зачинателем активной культурно-просветительской деятельности в Переславле был уроженец этого города, замечательный русский художник Д.Н. Кардовский, стоявший у истоков рождения Переславского музея-заповедника.



В. Бубнов. «Бережковская набережная». 2004

Активная творческая жизнь в городе получила новое развитие в связи с открытием в Переславле-Залесском Дома творчества Союза художников РФ, ставшего своеобразной творческой мастерской для нескольких поколений российских художников. В Переславском музее уже сложилось качественное собрание произведений современного российского искусства (в основном за счет личных дарений самих художников). Коллекция музея поражает разнообразием и высоким уровнем: в ней хранится более восьмидесяти тысяч предметов материальной культуры.

В нынешней художественной выставке приняли участие мастера, представляющие широкий спектр современного российского искусства: живопись, графику, монументально-декоративное искусство, скульптуру и инсталляции. Здесь были представлены работы мастеров разных направлений в искусстве, разных поколений, выполненные в разных материалах и техниках. Подобный принцип формирования экспозиции, без сомнения, имеет преимущество перед узкоцеховыми смо-

трами; он помогает осознать общую ситуацию в искусстве и (хотя бы частично) проанализировать основные тенденции его развития.

Фестиваль «Медово-яблочный Спас» дал немало духовной пищи для искушенных любителей искусства; он был разумно срежиссирован, лишен вкусового экстремизма и вульгарных новаций и отличался высоким профессиональным уровнем. К этому следует добавить точно найденный «человеческий» масштаб выставленных в небольшом пространстве музея художественных произведений. В разделе живописи заметно отличались произведения художников-монументалистов: В. Кулакова («Плещеево озеро»), В. Бубнова («Зима»), Н. Медведева («Трубеж»), Т. Алексеевой («Песня») и М. Красильниковой («Урожай»). Их выделяли присущее монументалистам чувство ритма, масштаба, вкусовая изысканность и умение строить пространство на плоскости. Мощным цветовым аккордом прозвучали в экспозиции очень динамичные и контрастные по цвету работы «В тени прохлады» и «Зимнее окно» М. Сапожниковой-Дук. Собствен-



М. Красильникова. «Урожай». 2009



В. Малолетков. «Странствия апостола Фомы». 2003

ным творческим почерком отмечен холст Г. Петровой «Осень в Переславле». Самобытная московская школа живописи нашла отражение в работах А. Мочальского «Белые цветы. Переславль» и Е. Ромашко «Дом на Трубеже».

Экспрессия живописного языка и сложная цветовая фактура — отличительные качества произведений «Полевой букет» и «Маковки», представленных художником А. Власенко. Цветовым разнообразием и различными творческими задачами отмечены живописные холсты А. Коржевой



А. Бобрусов. «Танго». 2008



О. Пушкарева. «Цирк». 2011

«Февраль» и Г. Дембовского «Переулоч на даче». В лучших традициях московской школы выполнены произведения И. Марца «Розовый свет. Дождь», «Первый снег» и Ю. Махнева «Под яблоней». Яркосамобытны работы М. Крунова «Горизонт» и А. Бобрусова «Небесные хлопоты», Е. Афанасьевой «Золотой свет августа», Е. Гориной «Красный стол в саду».

Убедительной частью арт-проекта «Медово-яблочный Спас» стал раздел современной графики. Многие графические экспозиции прежде отличались аскетизмом

и лаконизмом художественных средств. Однако на сей раз графики порадовали зрителя, используя насыщенную цветовую палитру, стиливое разнообразие и индивидуальный почерк. Высокой профессиональной культурой и мастерством отмечены монументальные пастели Е. Щепетовой «Красный табурет» и «Лето — голубое, зеленое, желтое». Ритмическая острота композиции и декоративность цвета — отличительные качества пастельных работ О. Пушкаревой «Цирковая наездница» и «Натюрморт с пером павлина».

Тонкий колорит, сложная структура и многодельность письма стали характерной чертой акварелей В. Рябова «Яблоневый сад» и «Яблочный Спас». В технике tempera письма успешно работает многоопытный мастер графики М. Эсмонт, представившая зрителям произведения «Устье реки Трубеж» и «Онежская деревня».

Органичной частью выставки стал скульптурный раздел, в котором доминировали произведения С. Сагайко, глубокие по содержанию и форме бронзовые скульптуры В. Тишина и керамическая пластика автора данных строк.

Раздел декоративного искусства был достойно представлен творческим дуэтом Т. Новиковой и Н. Воликовой. Показанные ими произведения явно выходят за узкие цеховые рамки декоративного искусства. Эти авторы убедительно работают в синтезе металла и стекла. Их произведения органично вписываются в такое течение искусства, как пост-модерн. Однако это ничуть не мешает такому редкому дуэту сохранить «лица не общее выражение».

Самая юная участница выставки — художница А. Стрелкова — представила объемную цветовую композицию «Деревья и тени», выполненную в стекле.

Прошедший в Переславле первый фестиваль «Медово-яблочный Спас», на мой взгляд, можно считать удачными. (К открытию выставки был выпущен хороший каталог). Организаторам этого арт-проекта хочется пожелать дальнейшего творческого развития. Думается, что изобразительное искусство в будущем могут органично дополнить музыка и литература, ибо рядом с выставочными залами музея находится Успенский собор — изумительный памятник древнего зодчества XVIII века. Его интерьеры поразили меня не только великолепным декором, но, прежде всего, потрясающим по красоте и пластическому мастерству деревянным иконостасом, который специалисты считают лучшим среди древних городов, входящих в «Золотое кольцо» России. Здесь изумительная акустика, и при минимальных вложениях в следующий фестиваль «Медово-яблочный Спас» можно органично включить музыкальную программу. По моему убеждению, следующий проект необходимо дополнить работами художников Ярославского края. Это наверняка будет способствовать единению творческих сил на бескрайних просторах России.

В. МАЛОЛЕТКОВ
народный художник РФ



Заслуженный художник России З.П. Суворкова

Птицы наших надежд

На прошедшей недавно в Воронеже Всероссийской художественной выставке «Продолжая традиции...», посвященной 175-летию Ивана Николаевича Крамского, в одном из залов, что на улице Пушкинской — этот зал не одно десятилетие традиционно принадлежит Воронежскому отделению СХ России — вместе с различными графическими работами и современно подвижной маленькой остроумной скульптуркой пензенца Павла Анохина «Осенний балет» на невысоком подиуме были выставлены три больших керамических блюда признанных российских мастеров Зои и Николая Суворковых.

Солнечная декоративная композиция — воистину сказочные птицы, с синим да красным, как будто обряженные в настоящие народные костюмы, явлены на желто-спелом поле, освещающим всё пространство этого сравнительно небольшого зала. От первозимних, словно осязаемых снежно-крупинчатых акварелей курянина, заслуженного художника России Владимира Шкалина — до нескольких портретов работы разных авторов, но почему-то породнённых тёмной, чуть ли не застарелой пастелью...

А суворковские «Птицы» сияют и горят цветной глазурью и росписью. И уже не первый год. Нынешнему, воронежскому повторению этой работы предшествовали их представления и на нескольких московских выставках, и за рубежом.

К этому времени Зоя Петровна уже получила звание заслуженного художника России, успела поработать главным художником на ближайшей к Воронежу Рамонской фабрике художественной ке-

рамики (1979—91). Фабрики, собственно поднявшейся от цветочных горшков до художественных изделий благодаря деятельности приехавших в то время сюда выпускников Абрамцевского художественно-промышленного училища Суворковых. Их стараниями и были построены здесь и современные печи, и установлено новое европейское оборудование, что позволило войти рамонцам в число первых десяти гончарных производств России.

Воронежский стиль Суворковых выработался на изобразительных вариациях использования местных красных карацунских глин — они всегда выявлены в их художественных изделиях в сочетании с голубовато-туманной глазурью, с нежно-оранжевым тоном бабьего лета, с темной, плотной зеленью наших сосновых и дубовых лесов. Тандем Суворковых счастливо закрепился в гармоничном сочетании таланта этих двух художников: у Николая Фёдоровича — рисунок, у Зои Петровны — живопись, цветовая разработка глазури.

Увы, ушло, как мы теперь понимаем, то счастливое время. Вернулась снова к цветочным горшкам рамонская фабрика. Нынче в рыночный век трафаретов трудно сохранить достигнутый годами творчества художественный уровень и самому Мастеру. Уровень, созданный твоим сердцем и твоими руками. Массовое потребление заглатывает индивидуальность. Но даже в сегодняшней принудительной бытом практике изготовления керамических изделий, как то: напольных ваз, каминных изразцов для расплодившихся нуворишей или тарелок с видами офисных апартаментов успешных в криминале бизнес-компаний, находят всё же наши Суворковы свою незатоптанную дорогу.

Она и в их композициях старинных воронежских зданий (как, например, дома у старого решётчатого Каменного моста, где когда-то располагался детский приют, как пережившая свои два века воронежская Покровская церковь). Кстати, это декоративное блюдо Зои Петровны экспонировалось на Всероссийской выставке «Наследие». Оживают в работах Суворковых и закоулки старых воронежских улиц. Такой, как известный всем местным жителям Скорняжный переулочек, где в начале 90-х построила свой дом и печь для обжига семья Суворковых.

Теперь знаем, что вовремя! Этот дом, как и рамонское дачное преобразование (тоже с печью!), и позволили Суворковым вырастить сыновей, а теперь и внуков, разбудив в их душах живое, а не абстрактное чувство творчества, включив их в овладение наследственными навыками материала, пропорций, цвета, формы...

Из года в год, из века в век принято у птиц вести птенцов из дальних стран к родным местам по своим изученным дорогам. Вот и оба сына Суворковых — старший Сергей, а за ним и Роман — тоже учились и успешно закончили отделение керамики Абрамцевского художественно-промышленного училища имени А.М. Васнецова. Сергей после того ещё закончил и отделение декоративно-прикладного искусства Московского технологического института, что позволило ему впоследствии заняться педагогической деятельностью в Воронежском художественном училище. А солидный багаж отмеченных престижными премиями различных выставок (он участвует в них с 1985 года) таких работ, как «Подсолнухи» (Международная выставка в ЦДХ) или авторская композиция философского понятия Времени (70-летие Воронежского СХ), или сосуди-птицы (серебряная медаль ВДНХ), представляющиеся и в Ско-



Сергей Суворков. Набор сосудов «Птицы»

пине, а также работы, хранящиеся ныне в Сергиево-Посадском историко-художественном музее, уже давно утвердили Сергея Николаевича Суворкова членом СХ России. Сегодня он — автор и керамического панно, посвященного Дали, а его сын Глеб — отличной юбилейной афиши с изданием старшей Суворковой.

Когда учился в Абрамцево брат Сергея Роман, он прославился там ещё одним своим талантом — музыкальным. И учёба шла в двух измерениях — керамика и музыка. Конечно, как модно было в те времена, это был джаз. Может быть, и керамика сегодня у Романа тоже немного джем-сейшен. Особенно на темы классического цирка. Да и знаменитый в Воронеже Кот с улицы Лизюкова, а также и Белый Бим и всё подобное.

Но всё же главное у Романа — другая музыка. Музыка храмовая. Отсюда занятия с певчими и «Дарохранительница», сотворённая Романом Николаевичем для Рамонского же храма Святителю Николаю. Отсюда, конечно же, и знаменитый суворковский «Ангел, встречающий души павших воинов», представленный в ЦДХ

на Международной выставке ещё к 60-летию Великой Победы. Ангел этот, к боли нашей, встречает души павших воинов, увы, и сегодня...

Роман Суворков явился участником многих выставок, в том числе и Всероссийской «Наследие», он автор современных керамических панно, скульптурных композиций, а нам в скором времени предстоит познакомиться с уже начатой серией работ Романа, воскрешающих ауру ныне реставрируемого знаменитого Рамонского дворца принцессы Ольденбургской. Наш последний царь успел подарить его своей племяннице, зародившей когда-то здесь, под Воронежем, российский сахарный бизнес. От полей — до завода. И даже знаменитых тогдашних ольденбургских вечеров и концертов, которые воронежцы небезуспешно пытаются воскресить и сегодня.

...И придёт снова лето, и зазеленеют аллеи старинного парка, и прилетят, может быть, сюда те самые суворковские Птицы, превращающие наши надежды в реальность.



Зоя и Николай Суворковы. Декоративное блюдо «Птицы»



Роман Суворков. «Ангел, встречающий души павших воинов»

*Д. ГОРДИНА
(Мещерская)*

«Два поколения»

Так называется выставка заслуженного художника России Михаила Ивановича Салычева, Натальи Сергеевны Цыциной, Маргариты и Дмитрия Салычевых, прошедшая в Тамбовской областной картинной галерее. На выставке представлено более двухсот произведений скульптуры и живописи талантливой семьи. Экспозицию дополняют фотографии монументальных работ скульпторов в Тамбове и других городах России.



Д. Салычев. «В поисках истины». 2010

Михаил Иванович Салычев, мастер станковой и монументальной скульптуры, родился в 1947 г. в деревне Васильевка Тамбовской области. В 1978 г. он окончил скульптурное отделение Пензенского художественного училища им. К.А. Савицкого. После окончания училища вместе с женой Наталией Сергеевной Цыциной он приезжает в Тамбов, где начинается его самостоятельный творческий путь. Работы разных периодов, представленные в экспозиции, отражают формирование художественных взглядов мастера, поиски своего пластического языка, новых тем и образов. Рождение формы в её неисчерпаемом многообразии М. Салычев постигал в постоянном творческом поиске. Его ранние произведения — это в основном портреты, в которых автор демонстрирует свое видение и понимание модели («Портрет художника Неклюдова», «Портрет матери», «Портрет сына», «Портрет московского графика Л. Сапожниковой»). В эти годы скульптор пробует свои возможности в самых разных материалах, но любимым для него становится дерево. Его первой удачей стал «Тамбовский волк». В таких работах, как «Портрет художника А.Ф. Бучнева. (Чудотворец)», «Портрет художника Карпецкого», «Портрет художницы Н.С. Балагуровой», «Портрет



Н. Цыцина. «Автопортрет с семьёй». 1990



М. Салычева. «Портрет «римский». Валера» 2012

А.Н. Ладыгина» скульптор, отказавшись от прямого следования натуре, создаёт образы большой степени обобщенности и условности. В них появляются гротеск, ирония. Гармоничное, целостное впечатление производит серия работ, также выполненная в дереве, с условным названием «Мужики». Упрощённость формы, простейший силуэт усиливают выразительность, эмоциональность персонажей, а роспись, выполненная женой художника, помогает подчеркнуть тот или иной объём. Главное в работах Михаила Салычева — точно найденное соответствие образа,



М. Салычев. «Портрет Н.С. Балагуровой» 2010. Роспись Н. Цыциной

формы и способа воплощения, которое выражено в неповторимой индивидуальности творческой манеры. Размышления о смысле жизни, истории нашей страны нашли отражение в таких работах, как «Покаяние», «Смирение», «Возрождение Феникса», «Реквием. Шумел сурово брянский лес...», которые можно назвать этапными в творчестве мастера. Создавая работы «Крик. Белая ворона», «Я самая красивая», «Завтрак», «Просторы», автор внимательно вглядывался в своих героев, понимая характер птиц и лошадей. Сами названия этих произведений помогают ощутить особое настроение созданных образов, понять теплое отношение художника, нашедшего верное пластическое решение.

На протяжении всего творчества М. Салычев работает в жанре портрета, прибегая к различным приемам пластической проработки. На выставке привлекают внимание портреты семьи Ладыгиных, руководителя камерного хора им. С.В. Рахманинова В.В. Козлякова, актёра Рыбакова, В.И. Вернадского, скульптора из Рязани Е.В. Тюкиной. В мелкой пластике проявляется новая грань дарования автора. Лишенные конкретной индивидуальности его работы «Зов», «Одинокая», «Ожидание», «Вечер» немногословны, но чрезвычайно выразительны и внутренне динамичны.

Большую роль в развитии творчества Михаила Салычева сыграли поездки на симпозиумы. Лаконичный язык его садово-парковых скульптур говорит об умении работать с большими объемами. Работа с камнем или деревом крупных размеров помогла автору освоить понятие соизмеримости объема и пространства, освоить условность и лаконизм образного языка. Об этом говорят такие композиции, как «Ангел» в Пензе, «Волчица» в Зеленограде, «Сенежанка» в Солнечногорске, «Пенелопа» в Новокуйбышевске, «Вольный казак» в Азове и др.

М.И. Салычев является также автором ряда монументальных работ, это «Памятник Зое Космодемьянской» (арх. А. Куликов) в селе Осино-Гай Тамбовской области, «Памятник основателям города Лиски Воронежской области» (арх. С. Лукьянов). Такие работы, как «Памятный знак солдатам правопорядка» в Тамбове (арх. А. Лунькин), «Памятник жертвам ядерных катастроф», «Памятник Герою Советского Союза Н.И. Боревику», выполнены совместно со скульптором Н.С. Цыциной, а авторами «Благородной девицы» для Тамбовского Государственного университета им. Г.Р. Державина являются все члены семьи.

Творчество скульптора Натальи Сергеевны Цыциной ярко и индивидуально. Художница родилась в 1957 г. в г. Воронеже. Окончив учёбу в Пензенском художественном училище им. К.А. Савицкого в 1978 г., она вместе с мужем переезжает в Тамбов. Н.Цыцина пробует свои творческие возможности в разных материалах, предпочтение отдавая шамоту, керамике. В произведениях малой пластики она соединяет в одной композиции проблемы цвета, формы и пространства. Её «Автопортрет с семьёй», выполненный в шамоте с использованием цвета, говорит о глубоком понимании автором пластических задач. Несмотря на камерность, работа свободно держится в пространстве зала. Цвет, который является для неё одним из средств художественной выразительности, подчеркивает объём гармоничной и целостной композиции. Оригинальна в своем образном воплощении её скульптура малых форм — «Разговор у колонки. Соседки», «Кариатида», «Игра», «Хозяйка ночи», «Сумерки» и др. Произведения портретного жанра («Портрет скульптора Салычева», «Портрет дочери. Маргарита», «Портрет студентки О. Саватеевой») говорят об умении художницы уловить и передать неповторимое своеобразие каждой личности. Дополняют представление о творчестве Наталии Цы-



М. Салычев. «Художник Николай Карпецкий» 2007. Роспись Н.Цыциной

циной небольшие по размеру изделия из фаянса и фарфора в витринах экспозиции («Воспоминание», подсвечник «Скоморох», набор для завтрака «Котики в траве», чайницы и др.), интересные в своём решении декоративные светильники.

В экспозицию выставки также вошли работы Маргариты и Дмитрия — представителей младшего поколения семьи, которые являются не только продолжателями семейных традиций, но и яркими творческими личностями. Дмитрий Салычев родился в 1979 г. в г. Азове Ростовской области. Учился будущий скульптор в Крымском художественном училище им. Н.С. Самокиша, Пензенском художественном училище им. К.А. Савицкого, Московском художественном институте им. В.И. Сурикова. В 2009 г. Дмитрий был приглашён в Китай преподавателем скульптуры в Восточный Международный художественный институт провинции Хенань (Чжен Чжоу). Д. Салычев — автор станковых и монументальных скульптурных композиций, активный участник различных конкурсов. В 2009 г. ему была присуждена первая премия в конкурсе за разработку эскизного проекта скульптурной композиции, посвященной основанию г. Тамбова. В 2005 г. он был награждён дипломом «Инновационное мышление.

От идеи до реализации» за первое место на выставке «Евроэкспомебель — 2005» и «Интеркомплект/ Interzum Moscow». Художественный язык его скульптурных работ необычайно разнообразен. Центральное место в экспозиции занимает эскиз памятника «Памяти жертвам крестьянского восстания в Тамбовской губернии 1920—1921 гг.». Мысль о бесчеловечности гражданской войны отражена в композиции, где смерть примирила двух братьев, сражавшихся за разные идеи. Волк и ворон здесь являются символами войны и смерти. В 2010 г. этот проект был оценен на Всероссийском творческом конкурсе скульптурных и архитектурных произведений «Наше Отечество» и удостоен диплома Российской Академии художеств. Станковые работы Дмитрия «Мордвин. Кулачный боец», «Иван Поддубный», «В поисках истины» говорят о его индивидуальном художественном почерке, своём видении. На выставке можно также познакомиться с живописными работами Д. Салычева интересными по композиции и колориту.

Маргарита Салычева родилась в 1987 г. в Тамбове. В 2007 г. она окончила отделение «ДПИ и народные промыслы» в Тамбовском педагогическом колледже, а с 2007 г. является студенткой Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова факультета скульптуры. Художница активно участвует в выставках, а также в различных конкурсах, наиболее значительными из которых являются: конкурс молодых Московских художников по скульптуре из песка «Великие достижения человечества», Всероссийский конкурс на решение проекта памятника П. Столыпину в Москве, Всероссийский конкурс на решение проекта памятника Патриарху Московскому Гермогену, за который вместе с группой сокурсников под руководством народного художника России Салавата Щербакова получила первое место. В станковых работах Маргариты («Портрет «римский». Валера», «Илюха», «Юная Ева», «Рыжая», «Минотавр и Ариадна») заметны её увлечённость и поиски своего художественного языка.

Выставка скульпторов, открывшаяся в Тамбовской картинной галерее, наполнила зал атмосферой сердечности и тепла, что говорит о настоящем творческом горении, таланте и искренности её участников.

Т. СУТОРМИНА
искусствовед

2	тема номера <i>Т.Ю. Пластова</i> Искусство, идущее от сердца	
12	творческое наследие <i>Т.И. Седова</i> Совершенное звучание бытия	
20	размышления <i>К.В. Мельник</i> Неизвестный Савицкий	
28	мастера графического искусства <i>Т.С. Торопова</i> Графика Алексея Жабского: акварель и карандаш	
34	художники о художниках <i>С.А. Гавриляченко</i> У времени в плену	
40	мастерская художника <i>Е.Э. Мороз</i> Неизвестный художник	
46	размышления <i>В.С. Манин</i> О творчестве Юрия Орлова	
49	картинная галерея <i>Т.И. Бойцова</i> Выставка мастера живописи	
50	события <i>В.В. Ванслов</i> Образность и новаторство	
52	события <i>Е.А. Власова</i> Во времени и вне	
57	книжное обозрение <i>А.У. Греков</i> Аннотации к книгам, вышедшим в 2012 г.	
58	на перекрестках культур <i>О.И. Орлова</i> Приверженец одной заветной темы	
60	мастерская художника <i>Л.Г. Крамаренко</i> Бег времен в шпалерах Аллы Шмаковой	
54	хроника <i>О.А. Олюнина</i> Путь как символ творчества	
66	<i>В.А. Малолетков</i> Первый фестиваль «Медово-яблочный Спас в Переславле»	
68	<i>Д.Г. Гордина (Мещерская)</i> Птицы наших надежд	
70	<i>Т.В. Сутормина</i> «Два поколения»	

ХУДОЖНИК 2012. № 2
Журнал Союза художников России,
основан в 1958 году

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

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

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

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

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

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

На 1-й стр. обложки:
А.А. Пластов. «Автопортрет». 10—20-е годы
На 4-й стр. обложки:
О.И. Михайлов. «Всадник». 2010

Тираж 1000 экземпляров

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

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

© ВТОО «СХР», 2012
© Дизайн «Арт-Фактор», 2012

400-летний юбилей победы нижегородского ополчения над польскими интервентами



И.П. Мартос. Памятник Кузьме Минину и князю
Дмитрию Михайловичу Пожарскому. 1804–1818
Москва, Красная площадь

*Богородская игрушка
Олега Михайлова*



СХ