



№1(12) 2019

ИСКУССТВО

ЕВРАЗИИ

НАУЧНОЕ СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

Международный журнал о теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры

Искусство графики

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2019

Дата публикации: 30 марта 2019 г.

eISSN 2518-7767

THE ART OF EURASIA

International
scientific
electronic
journal

www.eurasia-art.ru

Контакты
редакции:
+7 3852 29-08-77
eurasia-art@yandex.ru



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Церетели Зураб Константинович – Председатель
Шишин Михаил Юрьевич – заместитель
председателя, докт. филос. н.
Баранова Татьяна Витальевна, канд. иск.
Белокурова Софья Михайловна, канд. филос. н.
Гольнец Галина Владимировна, канд. иск.
Гуменюк Алла Николаевна, канд. иск.
Кочемасова Татьяна Александровна, канд. иск.
Мушниковна Елена Анатольевна, канд. иск.
Прохоров Сергей Анатольевич, докт. иск.
Романова Елена Олеговна
Хабарова Маргарита Валериановна
Худоногова Елена Юрьевна, канд. иск.
Царева Наталья Степановна, канд. иск.
Ом Чанд Ханда (профессор, Индия)
Уранчимэг Доржсурэн, канд. иск. (Монголия)
Фу Цзяожэнь (КНР, Президент Китайско-Российской
академии изобразительных искусств)

РЕДАКЦИЯ:

Шишин Михаил Юрьевич – главный редактор
Макарова Елена Владимировна – выпускающий
редактор
Белокурова Софья Михайловна – редактор отдела
иностранных авторов
Фотиева Ирина Валерьевна – редактор-стилист,
научный перевод текстов
Каменская Карина Алексеевна – художественный
редактор

КОРПУНКТЫ ЖУРНАЛА:

По Дальневосточному региону:
Ольга Ивановна Зотова
e-mail: zotova-o@yandex.ru тел. 8 (423) 241-11-94
По Индии: профессор П.М. Гупта
e-mail: pkrmahajan@yahoo.co.in

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) на платформе eLIBRARY.ru, научную электронную систему «КиберЛенинка», в базу данных EBSCO Publishing, научным статьям присваиваются индексы DOI (Digital Object Identifier).

Публикуемые статьи рецензируются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

Работы публикуются в авторской редакции.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2019

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2019

Дата публикации: 30 марта 2019 г.

БЛАГОДАРНОСТИ:

ГУ «Российской академии
художеств»

Государственному художественному
музею Алтайского края

Алтайскому государственному
институту культуры

Алтайскому государственному
техническому университету
им И.И. Ползунова.

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

656038, Алтайский край,
г. Барнаул, пр-т Ленина 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
тел. +7 (3852) 29-08-77
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

Журнал зарегистрирован в
Министерстве связи и массовых
коммуникаций Российской
Федерации 26.10.2017, номер
свидетельства ЭЛ № ФС 77 – 71452.

В оформлении обложки номера:
Лик П.Г. У порога (Гишина). 1979.
Литография. ГРМ.

The Art of Eurasia No 1(12) 2019

Electronic journal
www.eurasia-art.ru
ISSN 2518-7767
Publication date: 30.03.2019

Contacts

46 Lenina Avenue,
room 101 (The international UNESCO chair)
656038, Barnaul,
Russian Federation
phone: +7 (3852) 29-08-77
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

The Art of Eurasia Journal was established in 2015 by S.M. Belokurova, Russian Academy of Arts, Altai state Institute of culture, Altai state technical University, Altai regional state art Museum, Mikhail Shishin (Editor-in-Chief).

The scientific e-journal «The Art of Eurasia» is a specialized academic periodical on the theory and history of fine and decorative arts, design and architecture. The Art of Eurasia Journal welcomes research papers, analytical reviews of exhibitions, specialized competitions and forums, the results of theoretical and applied research, scientific and educational materials corresponding to the journal's topics: theory and history of art, architecture, design.

The Art of Eurasia Journal has a wide Russian speaking audience, living both in Russia and abroad. Its main target group comprises research scholars, university professors, post-graduates, undergraduates, artists, art critics, art managers and others who are interested in art criticism, theory and history of art.

The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, Digital Object Identifier (DOI), EBSCO Publishing.

The Art of Eurasia is a journal published every three months in four issues (March, June, September and December).

The Art of Eurasia Journal provides permanent free access to all issues in PDF. The journal applies blind peer-review procedures. All papers are subject to editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: <http://eurasia-art.ru/en>.

All issues of The Art of Eurasia journal are always open and free access. The authors are responsible for the accuracy and legality of the information contained in the articles. When quoting or reprinting the materials of the journal, reference to the journal «The Art of Eurasia» is required.

Editors

Editor-in-chief: Mikhail Shishin (Russia)
Managing editor: Elena Makarova (Russia)
Editor: Sophia Belokurova (Russia)
Design and layout: Karina Kamenskaya (Russia)
Editorial staff: Irina Fotieva (Russia)

International Editorial Council

Zurab Tsereteli, Russian Academy of Arts
Mikhail Shishin, Dr. of Philosophy, Russian Academy of Arts
Tatyana Baranova, PhD in Arts
Sophia Belokurova, PhD in Philosophy
Galina Golynets, PhD in Arts
Alla Gumenyuk, PhD in Arts
Tatyana Kochemasova, PhD in Arts, Russian Academy of Arts
Elena Mushnikova, PhD in Arts
Sergey Prokhorov, Dr. of Arts
Elena Romanova, Russian Academy of Arts
Margarita Khabarova, Russian Academy of Arts
Elena Hudonogova, PhD in Arts
Natalya Tsareva, PhD in Arts
Om Chand Handa (International NGO «Infinity Foundation», «Kalp» society, India)
Uranchimeg Dorjsuren, PhD in Arts (Mongolia)
Jiaozhen Fu (China-Russian Academy of Fine Arts, China)

Correspondent offices:

In Far Eastern region: Olga Zotova
e-mail: zotova-o@yandex.ru
phone: +7 (423) 241-11-94

In India: Prof. P. M. Gupta
e-mail: pkpmahajan@yahoo.co.in

Cover illustration: Dik P.G. At the threshold (Silence). 1979. The State Russian Museum.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово редактора (Шишин М.Ю.)	8
ИСКУССТВО XX-XXI ВЕКОВ	
<i>Зотова О.И.</i> Цвет и форма в произведениях Константина Кузьминых	12
<i>Филиппова О.Н.</i> Натюрморт в творчестве Николая Сапунова	26
СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ Л. ЧАНДРЫ	
Вишвамата	40
ФОРУМ	
<i>Батюк Г.М.</i> О некоторых вариантах фигуративных композиций в творчестве Петра Дика	43
<i>Борзова Е.В.</i> Эволюция сатирической графики С. М. Эйзенштейна	52
<i>Будкеев С.М., Усанова А.А.</i> Основатель Музея народной графики Виктор Петрович Пензин	63
<i>Верхоланцев М.М.</i> Прикладное и станковое в гравюре на дереве	71
<i>Гуменюк А.Н.</i> «Книга Ангелов» Андрея Машанова	92
<i>Есюнин Е.А.</i> Эстампы Виталия Куликова. Своеобразие и развитие его творческой манеры	105
<i>Желнова Е.Г.</i> Графическое наследие П.И. Соколова. У истоков художественного образования в России	117
<i>Королева А.Ю.</i> Образ и личность. Человек в станковой графике Натальи Бакановой-Вейберт	128
<i>Машанов А.Н., Прошкина О.А.</i> Дом творчества «Челюскинская». Реальность и возможные перспективы развития	139
<i>Метелкина А.Г.</i> Изменения в оценке русской художественной литографии 1840-х – начала 1860-х годов: от времени создания до наших дней	148
<i>Пешков Е.Ю.</i> Тема Монголии в творчестве Ивана Быкова	163
<i>Сидорова О.В.</i> ART-ARCADIA (послесловие к выставке Аркадия Казанцева в Государственном художественном музее Алтайского края)	173
<i>Царева Н.С.</i> Коллекция графических произведений Элеоноры Жареновой в собрании Государственного художественного музея Алтайского края	186
<i>Школина Е.В.</i> Духовные скрепы. графический цикл художницы Ларисы Пастушковой, посвященный Греции	197
ВЕРНИСАЖ	
<i>Белокурова С.М.</i> Выставка «Алтай. Графика. Коллекции»	211
<i>Зотова О.И.</i> Андрей Ковальчук – Константин Кузьминых: форма и цвет	219
ВЕСТНИК АКАДЕМИИ	
К 85-летию Президента Российской академии художеств Зураба Константиновича Церетели	224
«Пространство радости»: выставка произведений Татьяны Кочемасовой	231
«Эпоха. Сюжет. Персона»: выставка произведений Татьяны Шихиревой	233
Выставка произведений Андрея Николаевича Блиока. Живопись и графика	235

Выставка «Зураб Церетели: больше, чем жизнь» в Saatchi Gallery (Лондон)	237
Школа ксилографии Германа Паштова. Выставка, посвященная 20-летию Сибирской школы ксилографии в Красноярске	241
«Академик Н.К. Рерих – художник, ученый, мыслитель»: культурно- просветительская бесплатная лекционная программа в МВК РАХ	245
«Пространство мифа»: выставка произведений Василия Николаева	247
Цикл лекций-бесед А.К. Якимовича «Страницы истории мирового искусства. От Возрождения до начала двадцатого века» в НИИ РАХ	249
Мастер-класс З.К. Церетели в рамках открытия второго в Москве Центра творческой реабилитации	252
Выставка произведений Нины Буденной в МВК РАХ. Декоративное искусство	254
Выставка произведений Наталли Вяткиной. Скульптура, графика	256
Выставка «Шестидесятники. Тюркский романтизм» в МВК РАХ. Живопись, графика и скульптура из собрания Государственного музея искусств им. А. Кастеева	259
Вручение регалий почетного зарубежного члена РАХ генеральному директору ЮНЕСКО Одре Азуле	262
Выставка произведений Алана Калманова, Заурбека Дзанагова и Мадины Калмановой. Живопись и скульптура	263
Открытые лекции О.А. Юшковой «Композиция в живописи»	266
Выставка произведений Анатолия Слепышева. Живопись	267

CONTENTS

Introductory remarks	8
ART OF THE XX-XXI CENTURIES	
<i>Zotova O.I.</i> Color and form in the works of Konstantin Kuzminykh	12
<i>Filippova O.N.</i> Still-life in the creative work of Nikolay Sapunov	26
DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA	
Visvamata	40
FORUM	
<i>Batyuk G.M.</i> On some variants of figurative compositions in the works of Pyotr Dik	43
<i>Borzova E.V.</i> The evolution of satirical graphics of Sergei Eisenshtein	52
<i>Budkeev S.M., Usanova A.L.</i> The founder of the Museum of folk graphics Viktor Penzin	63
<i>Verkholantsev M.M.</i> Applied and easel in the woodcut	71
<i>Gumenyuk A.N.</i> «The book of Angels» by Andrey Mashanov	92
<i>Esyunin E.E.</i> The prints of Vitaly Kulikov. Identity and development of his creative manner	105
<i>Zhelnova E.G.</i> Graphics heritage by P.I. Sokolov. The dawn of artistic education in Russia	117
<i>Koroleva A.Yu.</i> An image and a personality. A man in the graphics of Nataly Bakanowa-Weibert	128
<i>Mashanov A.N., Proshkina O.A.</i> The House of creativity «Chelyuskinskaya». The reality and possible future development	139
<i>Metelkina A.G.</i> Reconsideration of the art of lithography of the 1840s – early 1860s in Russia	148
<i>Peshkov E.Yu.</i> The theme of Mongolia in the works of Ivan Bykov	163
<i>Sidorova O.V.</i> ART-ARCADIA (afterword to the exhibition of Arkady Kazantsev at the State art museum of the Altai Krai)	173
<i>Tsareva N.S.</i> The graphic works of Eleonora Zharenova in the collection of the State Art Museum of Altai Krai	186
<i>Shkolina E.V.</i> Spiritual braces. Graphic series by artist Larisa Pastushkova devoted to Greece	197
VERNISSAGE	
<i>Belokurova S.M.</i> Exhibition «Altai. Graphics. Collections»	211
<i>Zotova O.I.</i> Andrey Kovalchuk – Konstantin Kuzminykh: form and color	219
ACADEMY NEWS	
On the 85th anniversary of the President of the Russian Academy of Arts Zurab Tsereteli	224
«The space of joy»: exhibition of works by Tatiana Kochemasova	231
«Epoch. Plot. Person»: exhibition of works by Tatiana Shikhireva	233
Exhibition of works by Andrei Bliok. Painting and graphics	235
Zurab Tsereteli: Larger Than Life (Saatchi Gallery, London)	237
School of xylography by Herman Pashtov. Exhibition dedicated to the 20th anniversary of the Siberian school of xylography in Krasnoyarsk	241

«Academician N.K. Roerich – artist, scientist, thinker»: cultural and educational free lecture program	245
«The space of myth»: exhibition of works by Vasily Nikolaev	247
The series of lectures by A.K. Yakimovich «Pages of the history of world art. From the Renaissance to the early twentieth century»	249
Master class of Zurab Tsereteli at the opening of the second Creative Rehabilitation Center in Moscow	252
Exhibition of works by Nina Budyonnaya. Decorative art	254
Exhibition of works by Natalia Vyatkina. Sculpture, graphics	256
Exhibition «The Sixties. Turkic romanticism»	259
The presentation of regalia of the honorary foreign RAA member to the Director-General of UNESCO Audrey Azoulay	262
Exhibition of works by Alan Kalmanov, Zaurbek Dzanagov and Madina Kalmanova. Painting and sculpture	263
Open lectures by Olga Yushkova «Composition in Painting»	266
Exhibition of works by Anatoly Slepyshev. Painting	267

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



Михаил Шишин
Главный редактор

Дорогие читатели!

Перед вами очередной, уже 12-й, номер журнала «Искусство Евразии». Каждый номер – это результат коллективного труда, в первую очередь, наших постоянных и новых авторов, редакционного совета, дизайнеров и многих других специалистов. Формируя новый выпуск, мы видим, как он в буквальном смысле растет – от замысла до последнего штриха и уточнения многих деталей, а с какого-то времени становится виден целиком. Все это сродни тому, как возникает, растет и завершается любое художественное произведение: и величественный архитектурный ансамбль, и небольшой предмет декоративно-прикладного искусства.

Наш номер посвящен графике. Это удивительный и очень «скромный» вид искусства. Его, как правило, затмевают живопись и скульптура. О нем до обидного мало говорят и пишут, особенно в наше время. Но давайте вспомним: какой самый древний вид искусства? Именно графика. Ведь все многоликое и необозримое изобразительное искусство начинает свой путь с первых робких процарапываний на стенах пещеры. При этом графика – самый откровенный вид искусства. Если в других видах начальные этапы работы затем «тонут» в завершенном произведении, то с графикой дело обстоит иначе, и знатоки порой испытывают величайшую радость от обнаружения первых быстрых набросков художника, важных деталей, которые он в ходе работы фиксирует для будущего произведения. Характер штриха, форма цветового пятна, порой кажущийся хаос линий хранят первую взволнованность, первый душевный отклик художника на захватившую его мысль и образ, который он стремится воплотить в произведении. А до этого многие его поиски запечатлеваются иногда на случайном клочке бумаги. Эти рисунки драгоценны для мастеров, они хранятся годами, к ним возвращаются, и порой они ведут к новым шедеврам.

Графика многолика, и ей посвящен традиционный раздел журнала «Форум». Наши авторы ярко и увлеченно рассказывают о различных графических техниках, о назначении иллюстрации, об истории развития этого вида искусства в нашей стране.

Рубрика «Искусство XX–XXI веков» представит вам современного художника Константина Кузьминых и замечательного мастера рубежа веков Николая Сапунова.

В разделе «Словарь буддийской иконографии Локеша Чандры» рассказывается об особенностях изображения Матери Вселенной – Вишваматри.

В обзорах выставок мы представляем выставку А. Ковальчука, председателя Союза художников России, и К. Кузьминых, академика Российской академии художеств, с успехом прошедшую в Китае. О начале интересного проекта – представления произведений из частных и государственных собраний «Алтай. Коллекции. Графика», прошедшего в январе 2019 года в Барнауле, читайте в обзоре этой выставки.

«Вестник Академии» – это всегда развернутый рассказ о том, какие выставочные и другие события состоялись в стенах Академии. Некоторые из них были приурочены

к 85-летию президента Российской академии художеств Зураба Константиновича Церетели. Мы рады, что он возглавляет наш редакционный совет, и присоединяемся со словами поздравления и благодарности этому неутомимому, очень творческому и масштабному художнику.

Те из читателей, кто постоянно знакомится с нашими выпусками, наверное, отметят аскетичный характер обложки. На ней фрагмент работы замечательного художника П.Г. Дика «У порога (Тишина)». Мы неслучайно выбрали эту работу. Порог отделяет не только жилище человека от окружающего мира. Это всегда некий разграничительный знак, разделяющий два часто противоположных пространства-мира – в том числе, искусство и не-искусство (в лучшем случае, игру художника с формами); обыденный мир – и царство высоких образов и мыслей, куда погружается художник в момент творения и откуда он низводит эти образы в наш мир. Поэтому работа П.Г. Дика для нас символична как знак того, что в наше время целенаправленного хаотичного смешения всех и всяческих границ – наиболее важные пороги необходимо охранять. Это мы и стараемся делать, по мере возможности, в нашем журнале.

INTRODUCTORY REMARKS

Mikhail Shishin
Editor-in-chief

Dear colleagues,

This is the next, already the 12th, issue of «the Art of Eurasia» journal. Each issue is the result of collective work, first of all, of our regular and new authors, editorial board, designers and many other specialists. Forming a new release, we see how it literally grows – from the idea to the last stroke and refinement of many details, and from some time it becomes visible in its entirety. All this is akin to how any artistic work arises, grows and ends: the majestic architectural ensemble, and a small object of decorative and applied art.

This issue is devoted to graphics. It is an amazing and very «modest» art form. It is usually overshadowed by painting and sculpture. Unfortunately, too little is said and written about it, especially in our time. But let's remember: what is the most ancient art form? It is the graphics. After all, all the many-sided and immense visual art begins its way from the first timid scratching on the walls of the cave. At the same time graphics is the most outspoken art form. If in other types of art the initial stages of work are then «drowned» in the completed work, then the situation is different with graphics, and experts sometimes experience the greatest joy from discovering the artist's first quick sketches, important details that he fixes for his future work. The nature of the stroke, the shape of the color spot, sometimes the seeming chaos of the lines, keep the first exhilaration, the first emotional response of the artist to the thought that captured him and the image he seeks to embody in the work. And before that, many of his searches are sometimes imprinted on a random piece of paper. These drawings are precious for the masters, they are stored for years, they are returned to them, and sometimes they lead to new masterpieces.

The graphics are many-sided, and the traditional section «Forum» of the journal is devoted to it. Our authors vividly and enthusiastically talk about various graphic techniques, the purpose of illustration, the history of the development of this type of art in our country.

The section «Art of the XX – XXI Centuries» presents to you the contemporary artist Konstantin Kuzminykh and the remarkable master of the turn of the century, Nikolay Sapunov.

The section «Dictionary of Buddhist Iconography by Lokesh Chandra» describes the features of the image of the Mother Universe – Vishvamata.

In the exhibition reviews we present the exhibition of A. Kovalchuk, Chairman of the Union of artists of Russia, and K. Kuzmin, academician of the Russian Academy of Arts, successfully held in China. About the beginning of an interesting project – the presentation of works from private and public collections «Altai. Collections. Graphics», held in January 2019 in Barnaul, read the review of this exhibition.

«Academy News» is always a detailed story about what exhibition and other events took place at the Russian Academy of Arts. Some of them were timed to the 85th anniversary of the President of the Russian Academy of Arts Zurab Konstantinovich Tsereteli. We are pleased that he heads our editorial board, and we join with the words of congratulations and thanks to this tireless, very creative and large-scale artist.

Those readers who constantly read our issues will probably appreciate the austere nature of the cover. Here is a fragment of the work of the remarkable artist P.G. Dik «At the

threshold (Silence)». It is no coincidence that we chose this work. The threshold separates not only the dwelling of man from the outside world. It is always a kind of boundary sign that separates two often opposite spaces/worlds – including art and non-art (at best, the artist's play with forms); the ordinary world – and the Kingdom of high images and thoughts, where the artist plunges at the time of creation and from where he brings these images into our world. Therefore, the work of P.G. Dik is symbolic for us as a sign that in our time of purposeful chaotic mixing of all and every boundaries – the most important thresholds must be protected. This is what we try to do, as far as possible, in our journal.

Искусство XX-XXI веков

ART OF THE XX-XXI CENTURIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.001

УДК 75.02

ЦВЕТ И ФОРМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КОНСТАНТИНА КУЗЬМИНЫХ

Зотова Ольга Ивановна
Кандидат искусствоведения,
доцент Дальневосточного
федерального университета.
Россия, г. Владивосток.
zotova-o@yandex.ru

Аннотация

Творчество заслуженного художника Российской Федерации, академика Российской академии художеств Константина Кузьминых рассматривается как заметное явление в современном искусстве Дальнего Востока России. Исследуется эволюция авторского видения и выработка характерных приемов, в которых автор делает акцент на цветовых и формальных качествах художественного произведения. Также рассматриваются основные темы в творчестве художника, в числе которых библейские мотивы, этнографические особенности территории как фактор влияния на образный строй произведения, мотивы азиатских культур.

Ключевые слова: изобразительное искусство Дальнего Востока, этнографический образ, азиатские культуры, Константин Кузьминых.

Библиографическое описание для цитирования:

Зотова О.И. Цвет и форма в произведениях Константина Кузьминых // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 12-25. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.001. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/7/>

Константин Борисович Кузьминых родился в Магадане, основанном как рабочий поселок для разработки колымских месторождений полезных ископаемых. Семья, в которой он рос, никак не была связана с художественной средой. Однако уже в детстве одним из любимых занятий стала лепка из пластилина. Мальчишкой он много читал и потом любимые сюжеты воплощал в материале.

Много лет спустя его педагог по институту Александр Лепетухин в главах книги, посвященных художнику, подчеркивал связь детского увлечения и одной из особенностей его творческой манеры: «...некоторые холсты его – настоящие скульптурные рельефы из песка и масляной краски. Осязаемый реальный объем делает изображение непреложным фактом. Это не какой-то эфемерный, зыбкий импрессионизм! Изображение вырастает из холста и вторгается в наш мир. Оно воздействует с силой и властью. Наверное, это тоже отражение личностных качеств художника» [3].

Позже Константин Кузьминых не единожды говорил о своей привязанности к родному городу. Думается, эта привязанность является некоей формой почвенничества, парадоксальным образом спроецировавшая одну из русских философских идей сближения образованного общества с народом на магаданскую землю. Здесь она проявлена не только в драматическом слиянии судеб абсолютно разных по статусу и образовательному уровню людей, оказавшихся волею обстоятельств в гулаговских бараках, но и в истории магаданского изобразительного искусства. Оно вообрало в себя и опыт известных В. Шухаева, В. Антощенко-Оленева, И. Шермана, отбывавших свой срок в лагерях, и опыт мастеров народных промыслов. Константина Кузьминых можно считать носителем ментальности этого города.

Возвращаясь к истокам, мы часто задаемся вопросом о выборе профессии. Влечение определилось неожиданно в период пребывания у родственников в Ленинграде. Летом 1974 года Константин вместе со старшим двоюродным братом, воспитанником одной из художественных школ Ленинграда, побывал на пленэре в городах центральной полосы России. Его работы были высоко оценены педагогами школы, в результате он получил приглашение учиться в школе. Константин остался в Ленинграде. Он понял, что рисование – его призвание, то дело, которое должно стать главным на всю жизнь. В музеях Ленинграда он знакомится с лучшими образцами мирового искусства, художественная школа дает основательную профессиональную подготовку. Константин постигает богатейший культурный и художественный опыт города, сформированного в русле европейской традиции. Это было одним из самых сильных влияний на мировоззрение будущего художника.

Заканчивая общеобразовательную школу Константин вернулся в Магадан. После окончания поступает на художественно-графический факультет Хабаровского государственного педагогического института. Основанный в 1959 году, худграф собрал талантливых педагогов (некоторые приехали после окончания столичных художественных вузов): С.М. Федотов, Е.И. Вольгушев, Е.М. Фентисов, Д.А. Романюк и другие заложили традиции легендарного факультета. Здесь присутствовали высокий профессиональный уровень, широта взглядов, вдумчивое отношение к студенту и особая свобода, которая позволяла выпускникам ощутить себя творческой личностью.

К. Кузьминых учится с огромным желанием: посещает дополнительные занятия, рисует гипсы и обнаженную натуру вместе со студентами других курсов, по максимуму использует время студенческих пленэров. В своей книге А. Лепетухин пишет о нем: «Помню Константина студентом. Мне, педагогу, было как-то отрадно с ним работать. Приятно, когда твое слово мгновенно становится действием. Только успел дать совет, почти сразу видишь результат... талантливый, работоспособный ученик – большая радость для педагога» [3].

В свою очередь, Кузьминых вспоминает учителя как одного из самых непохожих из всех, кто преподавал в тот период на худграфе, и чье творчество оказало на него влияние. Для диплома был выбран жанр тематической картины, основанной на исторических событиях. Кропотливо собранный материал вылился в серьезный холст «Памяти австро-венгерских музыкантов, расстрелянных белогвардейцами в Хабаровске в 1919 году», защищенный на «отлично». Экзаменационная комиссия отметила и обращение к жанру, и высокий профессиональный уровень исполнения.

Студенчество осталось позади... Оценивая тот период, К. Кузьминых считает, что именно хабаровский художественно-графический факультет научил его не просто владеть кистью, но «быть художником».

К середине 1980-х, времени, когда начался самостоятельный творческий путь Константина Кузьминых, дальневосточное искусство приобрело свои устойчивые черты. Помимо того, именно эти годы – финальные годы советской эпохи – дали свободу в творческом самоопределении художника. После эпохи соцреализма наступает период неограниченности стилистических исканий. Для художников, чье становление пришлось на этот период, характерна особая чуткость к формальным особенностям картинной плоскости, к новым живописным формам, к поиску художественного языка, отражающего индивидуальность автора, делающего его узнаваемым в выставках любого уровня. Кроме того, произошла смена смысловых ориентиров: в конце 1980-х тема советского человека бесспорно ушла в прошлое. Начиная с 1990-х, художник выражает собственное субъективное ощущение, осознание себя творческой личностью, наделенной собственным внутренним видением.

Именно в эти годы складывается репутация художника Константина Кузьминых. Его качества – работоспособность, невероятная целеустремленность, азарт – отличают его от многих одаренных выпускников. После окончания института К. Кузьминых возвращается в Магадан. В художественно-производственных мастерских занимается оформительской работой, параллельно пишет творческие произведения, участвует в выставках...

Довольно быстро он понимает, что реализм – не его язык. Его энергия толкает его дальше, к поиску формы, новаторских приемов, которые могли бы выразить его индивидуальность и вывести на новый уровень. Таких, как он, в то время называли авангардистами. Он регулярно работает в Домах творчества художников «Горячий ключ», «Сенеж», что дает широкий круг общения с коллегами по цеху, позволяет развиваться в русле общероссийского искусства и избежать региональной замкнутости.

«Горячий Ключ» подарил ему общение с одной из знаковых фигур в отечественном искусстве – художником Кимом Бритовым, художественный язык которого отличался яркой декоративностью, эмоциональностью, нестандартной образностью. А «Сенеж», в то время считавшийся территорией художественной свободы, смелых экспериментов, поиска новых форм, дал возможность широких творческих поисков. Его холсты, которые он свернутыми в рулон привозил с творческих дач, свидетельствовали о том, что собственный стиль, где доминировала форма, найден. Работы художника Константина Кузьминых узнаются по почерку на всесоюзных, региональных и международных выставках, в которых он регулярно участвует с середины 1980-х годов. Он становится стипендиатом Союза художников СССР, входит в число тех, кто с выставками выезжает за рубеж: в Германию, Финляндию, Болгарию. В 1988 году

в рекомендации к вступлению в Союз художников СССР председатель Магаданского отделения Союза художников В. Мягков пишет о безусловном живописном таланте К. Кузьминых.



Рис. 1. К.Б. Кузьминых. Автопортрет. 1980.
Карт., м. 57,5 x 42.



Рис. 2. К.Б. Кузьминых. Голубой портрет. 1985.
Бум., пастель. 63 x 48.

Чрезвычайно интересно наблюдать последовательность развития художника. В серии ранних графических и живописных портретов 1980-х годов («Автопортрет», «Аня», «Портрет девочки», «Нанайская девочка», «Портрет Ии Гигошвили», «Таня») К. Кузьминых выступает как мастер реалистического портрета, прекрасно владеющий искусством рисунка, способный создать чрезвычайно выразительный образ посредством цветовой и фактурной трактовки. Автор внимателен к внутреннему миру человека, умеет уловить его настроение. Но, быстро освоив традиционные формы в живописи, он начал увлеченно разрабатывать различные пластические приемы, ходы, в которых учитывал принципы кубизма, экспрессионизма, абстрактной живописи.

Уже в ранних произведениях («Эскимосские знаки», «Этнография», серии «Камлейка» и «Маска», «Натюрморт с рижским бальзамом» и др.) проявляется свобода в поисках художественных средств, которая объясняется не только творческими устремлениями, но и универсальностью внутреннего культурного багажа. В короткий срок происходит видоизменение формы: от натурального подхода в ранних работах («У реки», «На пленэре», «Дождь», «Северный натюрморт») к созданию метафизического образа, знака, что становится основным художественным методом К. Кузьминых при широком тематическом диапазоне. Основным, но не единственным. В эти же годы появляется серия абстрактных работ, в которых художника интересует собственно живопись («Силуэт», «Пейзаж», «Ночной букет», «Ночная бабочка», «Отражение»,

«Автопортрет», «Дева», «Прогулка», «Без названия»). В них осуществлялся азартный поиск границ возможностей живописи. Ключ к этой серии дает одна из ранних его работ «Посвящение Браку», художественные эксперименты которого (как и опыт П. Пикассо) в определенный период чрезвычайно интересовали Константина. Полного ухода в абстракцию не произошло, но именно эти поиски, думается, привели в более поздний период к лаконичным и очень красивым по колориту работам: наиболее показательным в этом отношении представляется триптих «Поля амурские».



Рис. 3. К.Б. Кузьминых. Камлейка-I. 1988.
Х., м. 150 x 120.



Рис. 4. К.Б. Кузьминых. Автопортрет. 1993.
Х., м. 120x100.

Тематика ряда произведений продиктована привязанностью к территории, именуемой малой родиной, самобытность и уникальный склад которой Константин начал осознавать еще в детстве. В одном из своих интервью, записанных намного позже, уже признанный художник Константин Кузьминых, сделавший выставки во многих странах, признается: «Я в Магадане родился, это моя родина, и мне она небезразлична...» [4].

В работах разных лет возникает образ города на берегу Охотского моря с драматическим прошлым, зашифрованный во вполне конкретных изображениях и названиях. Даже поверхностное знание истории открывает особый смысл образа. В триптихе «Двери моего детства» (Государственный художественный музей, г. Нинбо, Китайская Народная Республика) зафиксированы детские воспоминания. Возвращаясь в органическую ткань прошлого, где дощатая дверь с треугольным козырьком служит одним из элементов вещественного мира повседневности, он вычленяет смысловой узел. Прочитывается не функциональное, но метафизическое его значение: двери детства – граница перехода в настоящее. В работе «Арка» (Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова) фрагмент адресной таблички на доме

отсылает к истории одной из самых старых улиц Магадана, возникшей как продолжение Колымского шоссе, ведущего в сторону бухты Нагаева. Дома, расположенные в начале улицы, отличаются особой архитектурой: декоративная лепнина на фасаде, арочные карнизы, колонны. Год постройки, указанный на арке (1954), связан с новым, постсталинским, этапом – образованием Магаданской области.

Следует сказать, что работы К. Кузьминых лишены даже намека на повествовательность: история разворачивается в сознании зрителя. Визуальные знаки, к которым прибегает художник, заключают в себе геокультурные смыслы и служат отправной точкой в дальнейших размышлениях. В серии работ, посвященных Магадану, есть и те, что выявляют эмоциональную натуру автора: «Магадан. 1 января» (Сургутский художественный музей), «Окно в Магадане» (Приморская государственная картинная галерея), «Утро». В цветовой гамме доминирует белый цвет, один из любимых для художника. Цвет целого цикла работ, здесь он приобретает символический оттенок: город, в котором долгие зимы укрывают снегом улицы и дома, из места с историей, окрашенной в трагические тона, благодаря цветовому решению превращается в чистое пространство, ассоциирующееся с бескрайним Севером.

Север, а точнее, коренной уклад жизни на этой территории послужил темой для большого массива произведений, название которому можно дать по одноименной работе «Этнография» («Чукотка», «Эскимоска» – Сахалинский областной художественный музей, «Первый снег», «Ожидание», «Молодой охотник» (рис. 5), «Завязывающая торбаса» и др.). Обращение к этой теме абсолютно закономерно для Константина. Он вырос в городе, где искусство явилось полем пересечения и взаимовлияния разных художественных миров и абсолютно разных изобразительных систем. Неотъемлемой частью этого искусства являются произведения магаданских резчиков по кости, впитавших традиции коренных народов этой земли. Их присутствие осязаемо пусть не буквальным образом, но в тех или иных визуальных формах.

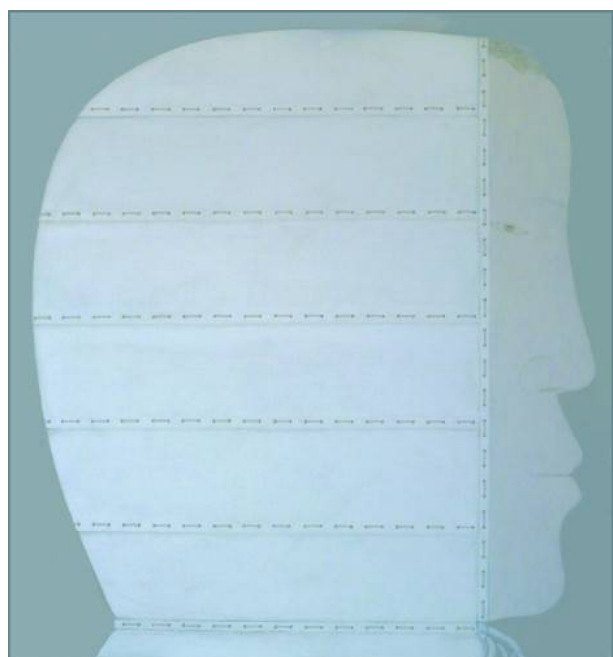
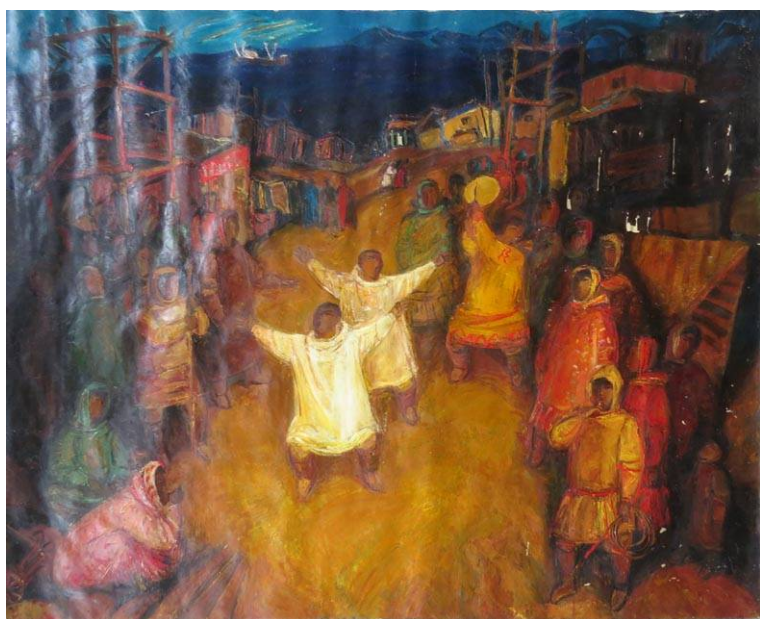


Рис. 5. К.Б. Кузьминых. Молодой охотник. 2011. Х., м. 130 x 120. Частное собрание, Корея.



Рис. 6. К.Б. Кузьминых. Летят утки. 2018. Х., м. 150 x 100.

Художник был участником научных экспедиций на Чукотке по изучению прикладного искусства народов Крайнего Севера. Первая поездка состоялась в 1985 году по маршруту, в который вошли город Анадырь, поселки Лаврентия и Уэлен. Экспедиция была организована Магаданским краеведческим музеем для сбора материалов по декоративно-прикладному искусству чукчей и эскимосов. Перед художником предстал особый мир. Ежедневное общение с коренными жителями, наблюдение за укладом их жизни дало понимание уникальности этой территории, осознание того, насколько глубоко и прочно традиционная национальная культура проросла в культуру повседневности современного мира. Практически сразу К. Кузьминых стал вводить образы, родившиеся в результате поездок, в свои произведения: из их числа «Прощание с моржом», «Поселок на берегу», «Чукотский праздник» (рис. 7).



*Рис. 7. К.Б. Кузьминых.
Чукотский праздник. 1986. Х., м.
170 x 210.*

Система природной символики, лежащая в основе орнамента северных народов, несущего интеллектуальную и эмоциональную нагрузку, стала основой серии произведений в технике авторской шелкографии, о которой искусствовед В. Кандыба писал: «...внутренне жива, декоративна и архитектурна абстракция К.Б. Кузьминых, кристально прозрачная, проницаемая и доступная восприятию каждого. Смотреть ее – большое удовольствие: она вобрала в себя уже некогда найденную первоискусством пропорциональность и гармонию» [2, с. 14]. В этом же ключе выполнена серия работ «Маска».

Однако на следующем этапе К. Кузьминых использует метод создания метафизического образа, в котором отождествляется мышление и бытие. В работах «Ожидание», «Новая камлейка», «Первый снег» форма реального мира предельно обобщена, контурная линия подчеркивает силуэт. В «Лодке» (Магаданский областной краеведческий музей), «Северной балладе» ритмический строй задает ощущение вневременности (то есть бессрочности).

Позже от этой обобщенности, которую можно отнести к созданию типического образа, художник переходит к символическому изображению. В произведениях

«Исчезновение» и «Последний шаман» (Новосибирский государственный художественный музей) художник пишет точно и подробно детализированное национальное платье эвенов, костюм шамана. Многосоставный эвенский костюм, атрибуты шамана – эргивлен, колокольцы, создающие бряцание во время камлания, металлические диски толи, бубен – подчеркивают архетипичность изображаемой фигуры. В «Последнем шамане» центральное изображение сопровождается рядами антропозооморфных фигур, отсылающих к архаической культуре. В художественном отношении эти фрагменты можно считать самостоятельными, учитывая внимание художника к отдельному предмету, способность эстетизировать предмет, в смысловом – их использование в композиции создает своего рода иконографию, подчеркивает связь персонажа с религиозным культом. Этот же прием ранее использован в версии диптиха «Северная баллада», расширенного третьей – центральной частью, изображающей знак в окружении сцен из жизни чукчей (триптих «Чукотка»).



Рис. 8.
К.Б. Кузьминых.
Исчезновение. 2014.
Х., м. 200 x 100.



Рис. 9. К.Б. Кузьминых. Северная баллада (диптих). 2010. Х., м. 130 x 100 x 2.

В связи с этим хотелось бы сказать об удивительном соответствии этих работ сегодняшним поискам средств сохранения идентичности культуры отдельной территории, объединяющей людей в общность, проживающую на этой земле. Размывание границ аборигенной культуры в условиях современной цивилизации таит опасность ее исчезновения. Однако искусственное сохранение вряд ли имеет перспективы. В этой ситуации художник выступает в роли медиума, способного отразить представление о целостности этнического сообщества, соотнесенного с окружающим миром в самом широком смысле слова. Именно он считывает устойчивые элементы художественной культуры, сохраняемые этносом на протяжении столетий, и транслирует их в современность.

Общезнаменитые проблемы легли в основу серии произведений К. Кузьминых на библейскую тематику. Тема христианских основ стала вновь актуальной в 1990-х

годах. Обращение к ней явилось не данью моде, возникшей в годы перестройки, но способом исследования духовной составляющей человеческого бытия (если говорить о содержательной стороне), всегда волновавшей творческую личность. Сюжеты Библии и Евангелия стали той призмой, через которую художник пропускает свои личные мироощущения.

Долгие годы Константин Кузьминых не прерывал общения со своим педагогом Александром Лепетухиным. В результате одной из встреч учителя и ученика родилась идея совместной выставки «Диалоги о вечном», переросшей в долгосрочный масштабный проект, в котором каждый из художников по-своему осмыслил земное предназначение человека и пути духовного совершенствования. Лепетухин назвал этот проект встречей Ветхого и Нового Заветов. Константин обратился к сюжетам Библии, что обусловило практически неограниченные возможности в выборе темы конкретной работы в серии произведений. Если смотреть шире, то неограниченность в познании мира.

Предваряя цикл выставок «Диалоги о вечном», прошедших в городах Дальнего Востока и за его пределами (одна из них была представлена в Париже в 2015 году), К. Кузьминых пишет: «Работая над этой, тематически новой для себя серией, я почувствовал себя на краю неизведанной земли, по которой можно идти всю жизнь, где-то останавливаясь, несколько раз проходя один и тот же участок пути, возвращаясь к его началу, понимая, что пройти эту землю всю, до конца, и достичь ее края невозможно» [1].



Рис. 10. К.Б. Кузьминых. Динарий кесаря (диптих). 2013. Х., м. 100 x 100 x 2.

«Каин и Авель», «Жена Лота» (Иркутский областной художественный музей имени В.П. Сукачева), «Прокуратор Иудеи» (Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия)), «Юдифь и Олоферн», «Динарий кесаря» – эти и другие сюжеты не единожды притягивали художников разных эпох. Константин пишет свое время, современную ему жизнь. Подчас личные обстоятельства парадоксальным образом влияют на возникновение художественного образа. Так, мотив монеты в работах «Моя

лепта», «Динарий кесаря» ассоциативно связан с семейной историей. Бабушка Константина Дарья Тимофеевна была великолепной рассказчицей. В детстве она не раз рассказывала внуку историю о кладе, который был зарыт его прадедом в период репрессий. Мальчишкой Константин мечтал его найти... Бабушкин рассказ материализовался не только в конкретное изображение, но в универсальный сюжет о двойственности любой сущности. Так, мотив аверса и реверса воплотился в знаковом диптихе «Орден Красной Звезды» (Государственный музей изобразительных искусств г. Хошимина, Вьетнам), где одновременно изображены победители и побежденные, парад Победы на Красной площади и шествие пленных по Тверской.

Модернистские формы делают сюжет современным, остроактуальным. Одним из характерных примеров этого является работа «Сотворение Адама». Древний сюжет перенесен в современную мастерскую инженера-конструктора и очищен от действия. Изображен не процесс творения, а результат. Современный Адам предстает перед зрителем в виде некоего механического манекена.

Художник прибегает к монохромной гамме, часто использует нейтральный фон или условную трактовку материальной среды, в ряде работ использует эффект негативной фотографии, за счет чего создается ощущение бесстрастной фиксации момента. Отказ от эмоции, от повествовательности побуждает концентрировать внимание на персонаже. Один из часто используемых приемов – варьирование мотива произведения (он сохранится и в более поздних работах, объясняя природу многочисленных триптихов): в стремлении к емкой символике изображения художник ищет и добивается ясности цветового и композиционного построения.



Рис. 11. К.Б. Кузьминых. Морская раковина-III. 2017. Х., м. 130 x 100.



Рис. 12. К.Б. Кузьминых. Женщины с пальмовыми ветвями. 2008. Х. м. 150x120.

Мысль об эстетических качествах произведений приходит на ум и в связи с работами «Морская раковина» (Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля), *Echinoecus pentagonus* (Новокузнецкий художественный музей), *Neogobius fluviatilis* и др. Эти произведения могли бы стать украшением современного bestiaria.

Начиная с 2000-х К. Кузьминых развивает тему исследования азиатской культуры. Впрочем, знакомство с Китаем состоялось в 1988 году во время проведения коллективной выставки российских художников, участником которой был Константин, и серии пленэров в городах КНР. Неожиданно традиционная китайская живопись оказалась ему, апологету европейской живописной культуры, близка по многим параметрам. Пластика, пятно, линия, точность рисунка, ясность в выражении идеи произведения, гармоничность смысла и формы – эти принципы нашли отклик в творческой натуре художника, а позже проявились и в художественном языке.

Серия изящных натюрмортов с предметами восточной кухни – пиалами для чая, палочками для риса – в свое время продемонстрировала удивительную способность автора уловить и передать на холсте медитативное настроение восточного ритуала, в котором строго определено место человека и предназначение вещи. Кузьминых переводит этот ритуал на плоскость холста, используя только предметный ряд, лаконичный и выразительный.

В более поздних произведениях, особенно картинах последних лет, происходит своеобразная «натюрмортизация» живописи. Художник использует этот жанр для широчайших вариаций в изображении цветов, фруктов, бамбука, предметов обихода (серии с китайскими вазами, мангустинами, «Цзунцзы» и др.). Образы невольно начинают разворачиваться в сознании зрителя в некую историю, в которой предметы существуют в определенном пространстве, созданном человеком, но, по воле художника, они извлечены из бытового пласта и превращены в культурные символы. Концептуальным в решении этих работ становится принцип графичности и плоскостности изображения, вызывающий ассоциацию с традиционной китайской живописью.



Рис. 13. К.Б. Кузьминых. Ваза и дракон. 2018. Х., м., 100 × 200.



Рис. 14. К.Б. Кузьминых. Ваза с фруктами. 2018. Х., м. 100 x 50.



Рис. 15. К.Б. Кузьминых. Зеленый чай. 2005. Х., м. 92 x 92.

От китайской гравюры художник идет в создании масштабного полотна «Поднебесная империя», где раскрывается образ, определяемый термином «тянься», использовавшимся для обозначения всего мира и служившим буквальным началом китайского афоризма «Все, что под небом...». Таким образом, не только двор китайского императора, но и город, а через них – империя и весь мир отобразились в чередующемся ритме строений, легких носилок для императора, фигур людей. Населенное полотно уподоблено разворачивающемуся свитку. Цветовое решение вызывает ассоциации с культурой черной и цветной керамики Яншпао, отсылает к символике цвета, в которой зашифровано множество смыслов и указаний на имперскую власть и определение центра мира. Помещенная в центр изображения монета – квадрат, вписанный в круг, – отсылает к древнейшей символике багуа. Работы этого цикла (в их числе «Красный квадрат», «Китайский натюрморт») выполнены в единой стилистике, отличающейся высокой живописной эстетикой.

В целом живопись Константина Кузьминых дает прекрасный пример творческой свободы, владения богатейшим арсеналом художественных средств, видения темы.

Литература

1. Диалог о вечном. Живопись, графика. Буклет выставки в галерее Portmay. – Владивосток, 2008.

2. Кандыба В.И. Прекрасного след: художники магаданской области. Альбом-справочник / Состав. Толоконцева О.А., Роньжина Л.Д. – Москва: Изд-во «Пранат», 2002.

3. Лепетухин А.П. Вчера, сегодня, всегда...: очерки, воспоминания, эссе о художниках и художественной жизни. – Хабаровск, 2015. – С. 197-203.

4. Праскова М. Вечные вопросы Константина Кузьминых // Магаданская правда. – 12 апреля, 2010.

Статья поступила в редакцию 13.12.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.001

COLOR AND FORM IN THE WORKS OF KONSTANTIN KUZMINYKH

Zotova Olga Ivanovna
PhD of Arts, Associate Professor,
Far Eastern Federal University.
Russia, Vladivostok.
zotova-o@yandex.ru

Abstract

The creative work of the Honored artist of the Russian Federation, academician of the Russian Academy of arts Konstantin Kuzminykh is considered as a noticeable phenomenon in the contemporary art of the Russian Far East. The author investigates the evolution of the author's vision and the development of characteristic techniques in which the artist focuses on the color and formal qualities of the artworks. The author also considers the main themes in the artist's work, including biblical motifs, ethnographic features of the territory as a factor of influence on the figurative structure of the work, the motives of Asian cultures.

Keywords: fine arts of the Far East, ethnographic image, Asian cultures, Konstantin Kuzminykh.

Bibliographic description for citation:

Zotova O.I. Color and form in the works of Konstantin Kuzminykh. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 12-25. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.001. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/7/> (In Russian).

References

1. *Dialog o vechnom. Zhivopis', grafika. Bulelet vystavki v galeree Portmay* [Dialogue about the eternal. Painting, graphics. Exhibition booklet in the gallery Portmay]. Vladivostok, 2008.
2. Kandyba V.I. *Prekrasnogo sled: khudozhniki magadanskoi oblasti. Al'bom-spravochnik* [Fine trace: the artists of the Magadan region. Album-reference]. Moscow, Pranat Publishing House, 2002.
3. Lepetukhin A.P. *Vchera, segodnya, vseгда...: ocherki, vospominaniya, esse o khudozhnikakh I khudozhestvennoi zhizni* [Yesterday, today, always ...: essays, memories, essays about artists and artistic life]. Khabarovsk, 2015, pp. 197-203.
4. Praskova M. *Vechnye voprosy Konstantina Kuz'minykh* [Eternal Questions of Konstantin Kuzminykh]. *Magadanskaya pravda – Magadanskaya Pravda*, April 12, 2010.

Received: December 13, 2018.

НАТЮРМОРТ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ САПУНОВА

Филиппова Ольга Николаевна
Искусствовед, член Ассоциации
искусствоведов.
Россия, г. Москва.
iscusstvo0891@mail.ru

Аннотация

Николай Николаевич Сапунов (1880–1912) – это одна из самых примечательных фигур в русском искусстве начала XX века, хотя в силу ряда причин пока недостаточно изученная и известная. Большой живописец, тонкий поэт цвета, он начал с картин, близких по своему характеру к произведениям художников «Мира искусства», а затем он увлекся театрально-декорационной живописью, сблизился с крупнейшими режиссерами тех лет, прежде всего, с В.Э. Мейерхольдом (1874–1940) и Ф.Ф. Комиссаржевским (1882–1954), стал превосходным оформителем многих их спектаклей. Известность Н.Н. Сапунову принесли декорации к постановке «Балаганчика» А.А. Блока (1906), а также его оформление пьес М.А. Кузмина «Исправленный чудак» (1910–1911) и «Голландка Лиза» (1910–1911). Работа Н.Н. Сапунова над декорациями к «Принцессе Турандот» (1911–1912) была прервана его трагической смертью. Тонкий вкус и колористический дар проявил Н.Н. Сапунов в своих натюрмортах («Рододендроны», «Голубые гортензии» и др.). Такие картины, как «Чаепитие» (1912), дают представление о Н.Н. Сапунове как о мастере гротеска.

Ключевые слова: творчество Николая Сапунова, система пленэрной живописи, пейзаж, картина, этюды, образ голубой розы, натюрморты из живых цветов, старинные сосуды из фарфора и стекла, цветы бумажные, синие натюрморты.

Библиографическое описание для цитирования:

Филиппова О.Н. Натюрморт в творчестве Николая Сапунова // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 26-39. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.002. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/8/>

Николай Николаевич Сапунов родился 17 декабря (по старому стилю) 1880 года в Москве. Спустя три года он был крещен в Троицкой церкви на Шаболовке. Здесь, в старом Замоскворечье с его небольшими, но прочно сколоченными купеческими особняками, мощными бульжником и поросшими травой улочками, протекало детство художника. Его отец – Николай Иванович Сапунов имел свечной завод, где отливались вручную престольные свечи, которые затем раскрашивались, украшались лепным орнаментом, причем яркие цвета окраски усиливались обильной позолотой.

Конечно же, красочные впечатления не могли не оставить следа в душе ребенка. По-видимому, и у маленького Николая, и у его брата Клавдия рано созрело желание стать художниками. Во всяком случае, оба они со временем поступили в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Николай подал прошение туда в 1893 году. А в 1898 году в Училище руководить пейзажным классом пришел И.И. Левитан (1860–1900), и Н.Н. Сапунов поступил в его мастерскую. Видимо, благодаря И.И. Левитану Н.Н. Сапунов быстро овладел системой пленэрной живописи, свидетельством чему был его пейзаж «Зима» (1900), который при посредстве учителя экспонировался на XXVIII выставке Товарищества передвижных художественных выставок [6, с. 4] (рис. 1).



*Рис. 1. Н.Н. Сапунов. Зима.
1900 г. Х., м., 77,9 x 122,1 см.
Государственная Третьяковская
галерея (Москва).*

Написанный в серо-серебристой гамме, хорошо передающей состояние природы, этот пейзаж несколько напоминает известное произведение К.А. Коровина «Зимой» (1894) [6, с. 4]. Только в отличие от коровинской работы он довольно большой по размеру, что выдает желание, видимо, внушенное И.И. Левитаном, написать именно картину, а не этюд. Однако, несмотря на размеры, подлинной картинности в произведении не получилось. Но в «Зиме» Н.Н. Сапунова все же сказались некоторые особенности живописи художника, которые разовьются впоследствии, – это стремление выдвигать изображаемое на передний план, подчеркивание плоскости холста [6, с. 5]. Следует заметить, что и у К.А. Коровина в его упомянутом зимнем пейзаже все сосредоточено на переднем плане, но он не замкнут строениями так, как у Н.Н. Сапунова.

Можно предположить, каким ударом для молодого художника стала смерть И.И. Левитана в том же 1900 году. Ведь он не только заметил дарование своего ученика, но и много помогал ему материально. Важно отметить, что именно в данный период разорился и вскоре умер отец Н.Н. Сапунова, и семья оказалась в большой нужде. Видимо, в это время Н.Н. Сапунов начал работать подмастерьем у В.А. Симова (1858–1935) в Художественном театре, но документализм этого художника-декоратора приходил в противоречие с подлинно творческим, тяготеющим к импровизационности даром Н.Н. Сапунова.

Зато ему были близки колористические находки К.А. Коровина, который с 1901 года вместе с В.А. Серовым (1865–1911) начал вести портретно-жанровую мастерскую. Именно там, после получения серебряной медали и звания неклассного художника весной 1901 года, с 1902 года решает продолжить свое художественное

образование Н.Н. Сапунов. Так начался коровинский период в истории формирования творческой личности молодого художника. Увлечение К.А. Коровиным передовой училищной молодежи было тогда всеобщим. Красивый, обаятельный, он казался баловнем судьбы. Его темпераментная широкая живопись была пронизана оптимизмом, влюбленностью в солнце, в жизнь и воспринималась как новаторское явление, противопоставленное серости и прозаизму позднего передвижничества, она казалась воплощением творческой свободы. Контакты Н.Н. Сапунова с К.А. Коровиным были значительно более длительными, чем с И.И. Левитаном, а его влияние на молодого художника более непосредственным и широким по охвату.

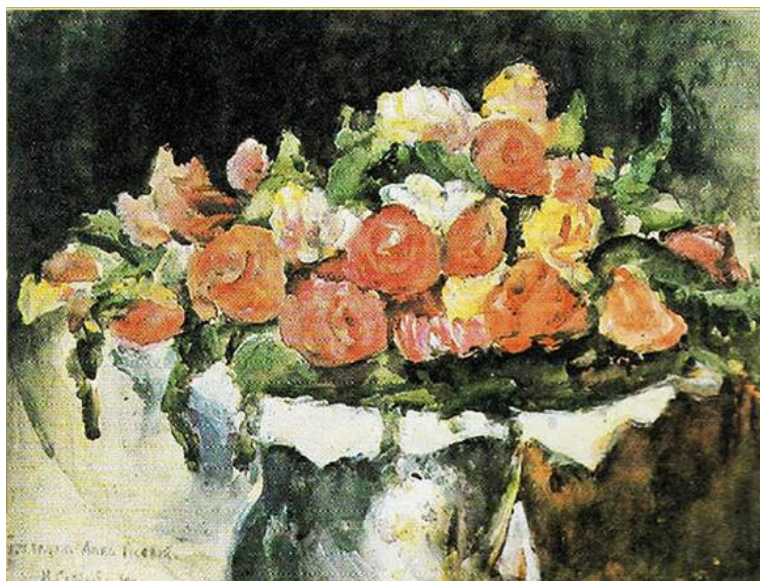
Исследователь творчества П.В. Кузнецова (1878–1968) – А.А. Русакова считает, что встреча с К.А. Коровиным «на несколько лет определила направление развития П.В. Кузнецова», и он долго находился «под воздействием коровинского интуитивизма» [8, с. 22]. То же самое можно сказать и о Н.Н. Сапунове. Влияние К.А. Коровина на него было поначалу столь сильным, что граничило подчас с подражанием ему и вызывало резкую критику В.А. Серова. Русский и советский живописец Н.П. Ульянов (1877–1949) приводит в своих воспоминаниях слова учителя: «Так пишут многие, – выговаривал он строго Н.Н. Сапунову. – Так пишет К.А. Коровин, зачем писать под К.А. Коровина?» [10, с. 45].



Рис. 2. Н.Н. Сапунов. Цветущие яблони. 1904 г. Картон, темпера, 77,0 x 91,0 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).

Но не попробовать писать по-коровински лихо, смело, темпераментно для Н.Н. Сапунова оказалось невозможным. Его картина «Цветущие яблони» и этюды к ней проникнуты коровинским оптимизмом и созданы под несомненным воздействием живописи крупнейшего русского импрессиониста (рис. 2). Здесь все иное. Нов, прежде всего, сам мотив – запечатлено буйное цветение весеннего сада, солнце, голубое небо, рождающие чувство радости бытия. Нова сама художественная задача – передать воздух, пронизанный солнечным светом, выразить трепет, динамику зарождающейся жизни.

В связи с этим меняется и манера исполнения, построенная на быстром движении кисти, наносящей короткие частые удары. Естественно, Н.Н. Сапунов оказывается в этой работе перед решением пленэрных задач, занимавших большое место в творчестве К.А. Коровина. Но сапуновские «Цветущие яблони» существенно отличаются от произведений учителя [4, с. 27]. Его пейзаж значительно более декоративен, чем пленэр, и более условен, чем живые натурные этюды К.А. Коровина. А синие тени, введенные в пейзаж, казалось бы, для эффекта воздушности, уже отдаленно напоминают ту синеву, что появится у него позже, синеву, в которой таится какая-то особая выразительность, вносящая во все произведения художника тревожную ноту. Вопросы пленэра не стали в творчестве Н.Н. Сапунова проблемой, они не заняли его внимания. Но коровинская импрессионистическая манера работы коротким мазком быстрой кистью, с помощью которой тот добивался решения пленэрных задач, оказалась для молодого художника нужной в плане достижения декоративного эффекта и как средство эмоциональной выразительности. Интерес Н.Н. Сапунова к жанру натюрморта, несомненно, возник также под влиянием К.А. Коровина, который именно в 1900-е годы много работал в области натюрморта и особенно любил рисовать цветы, но чаще всего розы, прекрасные, глубокого густого красного тона, исполненные чувственной прелести. Коровинское живописное мастерство, его влюбленность в жизнь ярко раскрывались в этих произведениях.



*Рис. 3. Н.Н. Сапунов. Розы.
1902 г. Бумага на картоне,
смешанная техника,
39,5 x 55,0 см.
Частное собрание (Москва).*

С начала 1900-х годов Н.Н. Сапунов тоже пишет много натюрмортов, и чаще всего из роз, стараясь овладеть убедительностью манеры учителя. Подчас бывает очень трудно отличить ранние сапуновские «Розы» (1902) от коровинских, настолько они похожи [4, с. 28] (рис. 3). Однако, по существу своему, мировидение Н.Н. Сапунова было отнюдь не коровинским. Оно очень рано начало формироваться как символистское и очень скоро проявилось во всей своей силе. Неслучайно именно Н.Н. Сапунов создал образ голубой розы, той самой, что явилась символом знаменитой одноименной выставки 1907 года, украсила ее каталог и стала знаком этого символистского движения в русском искусстве. Н.Н. Сапунов был одним из самых активных деятелей «голуборозовского» содружества. Но при всем том и коровинское

начало сидело в нем очень глубоко и частенько проявлялось в его работах. Поощренный К.А. Коровиным интерес к натюрморту открыл для молодого художника область творчества, в которой его яркое самобытное дарование проявилось с особой полнотой. Натюрморты Н.Н. Сапунова весьма разнообразны по своему характеру. Ранние в большой мере отличны от последних натюрмортных построений художника. О них будет еще идти речь впереди. Здесь же мы коснемся лишь тех работ, которые создавались под воздействием «коровинского интуитивизма» [4, с. 28].

Это натюрморты из живых цветов. Н.Н. Сапунов изображал их иногда растущими прямо на земле на фоне голубого неба с плывущими по нему белыми облаками («Куст шиповника», Киевский музей русского искусства, «Розы», Астраханская картинная галерея) или в больших глиняных горшках («Гортензии», Музей русского искусства. Коллекция проф. А.Я. Абрамяна. Ереван) [4, с. 28] (рис. 4, 5).



Рис. 4. Н.Н. Сапунов. Розы. 1904-1905 гг.
Картон, масло, 39,0 x 36,0 см.
Астраханская государственная картинная
галерея имени П.М. Догадкина
(Астрахань).



Рис. 5. Н.Н. Сапунов. Гортензии. 1910 г. Х., м.,
71,5 x 89,0 см. Музей русского искусства. Коллекция
проф. А.Я. Абрамяна (Ереван).

Художник передавал живую прелесть легких, похожих по цвету и форме на облака, лепестков шиповника или любовался совершенством орнаментов на огромных листьях бегоний и бесконечным многообразием оттенков в пышных шапках розовых гортензий; восхищался причудливостью композиций, широко раскинувшихся тонких розовых стеблей, завершающихся игольчатыми бутонами цветов.

Натюрморты такого рода относятся, в основном, к раннему периоду творчества художника, но не только. Как уже говорилось, коровинское начало было в Н.Н. Сапунове очень стойким, и проявлялось оно иногда и в позднейших его работах. Замечательным тому примером может служить натюрморт «Рододендроны» (1911) из Художественного музея Республики Беларусь [4, с. 28] (рис. 6). В нем даже присутствует отдаленное воспоминание об уроках И.И. Левитана: Н.Н. Сапунов поставил цветы в горшках в свободной композиции, как это любил делать учитель, подчеркивая ее непривязанность и естественность. Но вся система живописи здесь иная,

и иное отношение к зримому миру: при трепетной преданности – более произвольное, в какой-то мере даже агрессивное. Автора не увлекает постепенное, смиренное «вхождение» в натуру, напротив, важен собственный натиск на нее, своеволие [5, с. 91].



*Рис. 6. Н.Н. Сапунов.
Рододендроны. 1911 г. Холст,
темпера, 127 x 129 см.
Государственный художественный
музей Республики Беларусь
(Минск).*

В колорите доминирует не тонкость переходов однородной монохромной живописи, а острая, яркая выраженность, самобытность, различие красок живописи полихромной. Художник постигает их сложные взаимоотношения, их острую контрастность, открытую динамичность с неожиданными взрывами, выходами вперед отдельных цветов. Так решается и масса господствующих в композиции розовых рододендронов. Экзотические пышнолепестковые цветы написаны свободными легкими мазками розового цвета, богато разработанного, нюансированного в разных оттенках, темных и светлых, теплых и холодных разной светосилы. Более плотно, тесно прилегая к холсту, ложится краска в зелени листьев, то совсем темной – до черноты, то с синевой, местами – темно-зеленой или зеленой с бирюзовыми оттенками, с разного рода желтизной. Желтые просветы сияют вспышками огоньков между цветами. Купы цветов прорезаются черными пятнами стволов и ветвей растений. В системе полихромной живописи пятна этого черного звучат цветовыми акцентами, выступая не как тень, а как цвет. Это особенно бросается в глаза в трактовке глиняных горшков и наполняющей их земли. Черный обыгрывается, подчеркивается его красота, бархатистость, глубина.

В свою очередь черный придает особенную красоту и звучность окружающим краскам, цветовым акцентам, вспышкам ярких мазков, обогащающих господствующую гамму розовых рододендронов. В этом чистом, написанном с натуры натюрморте Н.Н. Сапунов проявил свою неугасимую способность к полнокровному, остротемпераментному отклику на натуральный мотив, он обостряет, усиливает заложенные в нем черты. В колористическом решении он акцентирует ведущие цвета натуры и вместе с тем вводит произвольные цветовые акценты, обогащая их

диссонансами. Вся живопись говорит о тяготении автора к новому мышлению более молодого и крайнего по своим творческим устремлениям поколения художников. Именно поэтому натюрморт «Рододендроны» можно считать рубежным, завершающим пройденный путь натюрмортного жанра в творчестве Н.Н. Сапунова [5, с. 91]. В этом смысле с ним родственен, казалось бы, традиционный по мотиву «Натюрморт с вазами и синим кувшином» (1911–1912, Государственный Русский музей) [5, с. 91] (рис. 7).



Рис. 7. Н.Н. Сапунов. Натюрморт с вазами и синим кувшином. 1911-1912 гг. Холст, темпера, 145 x 97 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербурге).

И здесь художник добивается предельной естественности изображенных предметов и трепетности их существования в среде. Словно бы на этот раз он доказывал органику жизни неорганической «мертвой» материи, заставляя «заговорить камни» [5, с. 92]. Поражают тончайшие вибрации «скрытых» коричневых красок, глубину тайной жизни которых подчеркивает открытый «магнетический» синий; цвета в их сложных отношениях завораживают зрителя и пленяют его [5, с. 92].

На новом этапе творчества в области натюрморта Н.Н. Сапунов последовательно отказывается от приверженности природному мотиву и стремится соединить изображение природы в ее чувственной конкретности с условностью, сконструированностью, известной отвлеченностью. Он широко использует старинные сосуды из фарфора и стекла – вазы, кувшины, чайники и чашки, которые настраивают сознание на исторические грезы.

Предмет становится материализованным знаком, символом исторического прошлого и противостоит своей прочной вещественностью острому чувству тленности «всего и вся» во временном потоке [5, с. 92]. Редко в этих старинных вазах мы увидим

живые цветы с их преходящей хрупкой красотой. Гораздо чаще – это цветы бумажные, которые обладают двойной природой: они похожи на настоящие и в то же время свободны от неразрывно связанных с ними случайностей, от запечатленных в их облике превратностей быстротекущей жизни. Формы искусственных цветов и их цвет привлекают художника своей изошренностью, нерушимой связью с понятием красоты, ее обнаженностью, как и обнаженностью значения цвета. Бумажные цветы перекликаются с узорами на вазах и воспринимаются тоже почти как узор. Вместе с тем, имитируя живые цветы, они являются как бы их образами. Запечатлевая их в картине, художник не отражает действительность, а представляет ее подобие, ее соперника, созданного и претворенного искусством. Такого рода натюрморты Н.Н. Сапунова являют собой мир, выключенный из течения повседневной жизни, своего рода символ очищения красоты, непричастной житейской прозе, скользящему времени, красоты в известной степени «бестрепетной», непреходящей [5, с. 92]. Можно было бы назвать эти натюрморты из-за их прокламированной выстроенности интеллектуальными и классическими, если бы не настроение какой-то сумрачной взволнованности, напряженности, приобщающее их к романтизму. Н.Н. Сапунов еще дальше продвигается по пути создания картины как особого, отъединенного от реальности и от зрителя преображенного мира со своим пространством, своей средой, своими собственными законами.

Яркий пример такого «интеллектуализированного» натюрморта представляет собой холст «Вазы и цветы» (1910, Государственная Третьяковская галерея) [5, с. 92] (рис. 8), на котором изображены две амбирные золоченые вазы, бокал и стеклянный сосуд, сливы в чаше и на столе. Между всеми этими предметами художник устанавливает связи, добиваясь их необычайно активного взаимодействия, превращает отношения между ними в события, наполняя событийным смыслом цвета, формы, линии, ритмы, строение композиции.



Рис. 8. Н.Н. Сапунов. Вазы и цветы. 1910 г. Холст, темпера, 118 x 114 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).

Прозрачный зеленовато-оливковый сосуд перекликается с зеленовато-золотистыми фруктами, лежащими на столе. Вишневого цвета драпировка оттеняет часть букета из искусственных цветов и золотую вазу. Вишневый и светло-коричневый теплый фон создают видимость среды для изображенного букета, притягивая его на свою поверхность. Цветовыми доминантами являются синий бумажный цветок и черное пятно росписи на золоте вазы. Эти акценты определяют звучание всех красок картины: синий оттеняет сиреневые, контрастирует с алыми, вступает в дружественный союз с родственным голубым пятном рисунка другой вазы и своей глубиной усиливает ощущение плоскостности всего остального. Предметы стянуты в тугой узел и образуют четкий остов композиции, в котором движение в глубину преодолевается вытянутостью вверх. Тонкая проницательная живопись передает многообразие вещественного материала, из которого сделаны предметы: прозрачного стекла сосудов, блестящего сверкающего фарфора ваз, черной и голубой, украшенных золотом и цветочным узором. В натюрмортах более, чем в других жанрах, Н.Н. Сапунов был солидарен в отношении к зримому миру с символистами, в частности, с В.И. Ивановым (1866–1949). Именно цвет в первую очередь помогал ему выражать это отношение. Он обладал собственной жизнью и способностью к внутренним переменам и изменениям, его преображения при этом целиком зависели от воспринимающего субъекта – художника и зрителя и одновременно – от окружения, от связей внутри картины. Цвет также мог обладать особенной, неизмеримой и затягивающей глубиной. Вместе с тем Н.Н. Сапунов использовал композиции натюрмортов как возможность «опредметить» цвет, исследовать управляющие им закономерности на разных уровнях [5, с. 95]. Благодаря всем этим качествам цвет становится стихией, родственной символистской многозначности, подчиненной законам, весьма близким законам символистской поэтики, символистской образности с присущим именно им особого рода единством.

Натюрморт был для Н.Н. Сапунова опредмеченным цветом, а цвет – опредмеченным натюрмортом. Живопись натюрморта выражает нестабильность и многосложность видимого реального мира, его причастность к нематериальной, «развеществленной», бесплотной и уже потому по-своему таинственной субстанции [5, с. 95]. В 1911–1912 годах Н.Н. Сапунов одновременно с последними сценическими работами и трагическими трактирными сценами создает свои замечательные «синие натюрморты» из красивых ваз, синего золоченого фарфора, искусственных роз и фруктов [7, с. 23]. Н.Н. Сапунов понимает синий цвет в его особенной звучности, в сложной выразительности, продолжая развивать идеи синего, разработанные им еще в «Балаганчике» (1906) [5, с. 95] (рис. 9). В натюрмортах синий цвет используется так же многообразно, как он выступал в театре: художник выявляет его глубину, бездонную пространственность, ассоциативную связь с небом, с далью и его способность расплываться, обладать декоративной выразительностью. Сложно разработаны сочетания синего с золотом и варианты самого золотого. Золото также обладает многоплановостью, многоголосым звучанием, многозначной зримостью. Эти вариации и сочетания привлекательны для мастера и историческими ассоциациями с определенными стилями – классицизмом и барокко.

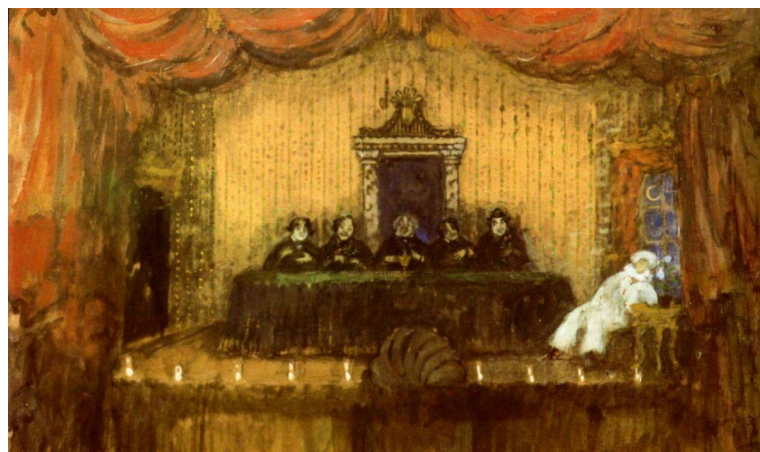


Рис. 9. Н.Н. Сапунов.
Мистическое собрание.
По мотивам постановки драмы
А.А. Блока: «Балаганчик». Театр
В.Ф. Комиссаржевской.
С.-Петербург, 1906 г. Бумага,
акварель, гуашь, бронза, золото,
серебро, уголь, 48,5 × 82,3 см.
Государственная Третьяковская
галерея (Москва).

Сине-голубой и золото становятся ведущими в «Натюрморте с цветами» (1911–1912, Государственный Русский музей) [5, с. 96] (рис. 10). Ваза с розами, видимо, тоже искусственными, окруженная несколькими фарфоровыми предметами, дана на фоне плоского сине-голубого задника-обоев, украшенного картушами, которые по очертаниям повторяют очертания натюрморта на столе. Причем плотность темперы на фоне различна, благодаря чему его поверхность начинает вибрировать, становясь пространственной, а его голубизна исключает изображение из реальной жизни. Голубое и синее определяют характер колорита, погруженного как бы в таинственную мглу натюрморта «Вазы, цветы и фрукты» (1911–1912) [6, с. 30] (рис. 11).



Рис. 10. Н.Н. Сапунов. Натюрморт с цветами.
1911–1912 гг. Картон, темпера, пастель, 104 ×
84,5 см. Государственный Русский музей (Санкт-
Петербург).

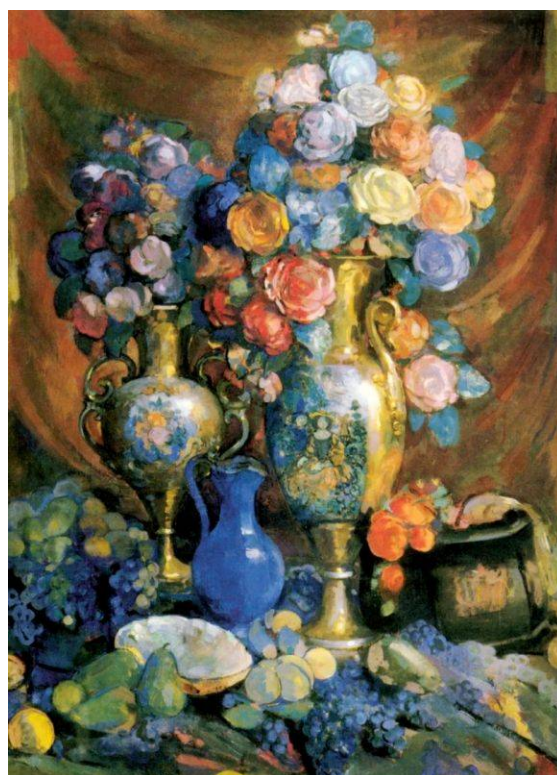


Рис. 11. Н.Н. Сапунов. Вазы, цветы
и фрукты. 1911–1912 гг. Холст, темпера,
147,2 × 115,8 см. Государственная
Третьяковская галерея (Москва).

Золоченая ваза наполнена розами в большинстве сине-голубых оттенков. Она торжественно устремлена ввысь, рядом с ней стоит уже знакомый нам по картине «Натюрморт с вазами и синим кувшином» – синий кувшин, и от него как бы расходятся синие тени на фрукты, на скатерть, и всему этому вторит букет опять-таки с преобладанием синего в вазе на заднем плане [6, с. 30]. Искусствовед Д.З. Коган в своей монографии о художнике упомянула, что много натюрмортов с цветами писал одновременно с Н.Н. Сапуновым и его друг С.Ю. Судейкин (1882–1946). Она справедливо заметила, что «у С.Ю. Судейкина предметы всегда затевают игру между собой, именно так ведут себя и саксонские статуэтки, часто включаемые художником в произведения» [5, с. 98]. Цель же Н.Н. Сапунова – это увести зрителя в мир красоты, с отсутствием которой в жизни не хочет мириться мастер. За внешней оболочкой вещей есть некая одухотворенная красотой реальность, и Н.Н. Сапунов в своих натюрмортах утверждал ее, как подлинный «рыцарь красоты», до конца своей жизни противопоставляя ее той пошлости быта, образы которой он запечатлел в работах последнего года своего существования («Трактир. Чаепитие под лампой», «Трактир (с окном)», «Чаепитие со священником» и др.) [6, с. 32] (рис. 12, 13, 14).



*Рис. 12. Н.Н. Сапунов. Трактир. Чаепитие под лампой. 1912 г.
Х., м., 96,6 × 110 см.
Государственная Третьяковская галерея (Москва).*



*Рис. 13. Н.Н. Сапунов. Чаепитие со священником. 1912 г. Картон, темпера, 55,8 × 97,8 см.
Государственная Третьяковская галерея (Москва).*



Рис. 14. Н.Н. Сапунов. Трактир
(с окном). 1912 г.
Х., м., 93,5 x 128 см.
Государственная Третьяковская
галерея (Москва).

Таким образом, «синие натюрморты» Н.Н. Сапунова обладают какой-то особой притягательной силой и глубиной эмоционального воздействия [7, с. 23]. Они же и стали достойным завершением творческого пути мастера. Нигде, как в них, не достиг он такого совершенства и эмоциональной насыщенности в передаче синего цвета, заключающего в себе только ему данное чувство «сокровенной тайны», ощущение прикосновения к «стихии чуждой, запредельной», к чему были направлены все помыслы символистов «Голубой розы» [7, с. 23].

Литература

1. Алпатов М.В., Гунст Е.А. Николай Николаевич Сапунов. – М.: Изд-во «Искусство», 1965. – 48 с.: илл.
2. Волошин М.А. Памяти Н.Н. Сапунова // Н.Н. Сапунов. Издание: «Аполлона». – Пг.: «Товарищество Р. Голике и А. Вильборгъ», 1916. – С. 5-7.
3. Выставка произведений художника Николая Николаевича Сапунова (1880–1912). Каталог / Центральный дом литераторов. – М.: Б.и., 1963. – 29 с.: илл.
4. Гофман И.М. Николай Сапунов. – М.: ОАО «Типография Новости», 2003. – 483 с.
5. Коган Д.З. Николай Николаевич Сапунов. 1880–1912. – М.: Изд-во «Искусство», 1998. – 192 с.
6. Николай Сапунов / Авт. текста: М.Ф. Киселев. – М.: Изд-во «Белый город», 2002. – 48 с.
7. Николай Сапунов. 1880–1912. Выставка произведений. Каталог. – М.: «Изд-во ГТГ», 2003. – 69 с.
8. Русакова А.А. Павел Кузнецов. – Л.: Изд-во «Искусство», 1977. – 283 с.: илл.
9. Сапунов // Эфрос А.М. Профили: Очерки о русских художниках. – СПб.: Изд-во «Азбука-классика», 2007. – 320 с.: илл.
10. Ульянов Н.П. Мои встречи. – М.: Изд-во «АХ СССР», 1959. – 174 с.: илл.

Статья поступила в редакцию 15.01.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.002

STILL-LIFE IN THE CREATIVE WORK OF NIKOLAY SAPUNOV

Filippova Olga Nikolaevna
Art critic,
member of the Association of art critics.
Russia, Moscow.
iscusstvo0891@mail.ru

Abstract

Nikolay Nikolaevich Sapunov (1880–1912) is one of the most remarkable figures in Russian art of the beginning of the XX century, although for a number of reasons it is still insufficiently studied and known. A great painter, a subtle poet of color, he began with paintings, close in nature to the works of artists «The world of art», and then he became interested in theatrical and decorative painting, became closer to the Directors of those years, and, above all, with V.E. Meyerhold (1874–1940), and F.F. Komissarzhevsky (1882–1954), became an excellent designer of many of their performances. N.N. Sapunov's name brought the scenery to the play «Balaganchik» by A.A. Blok (1906), and his execution of M.A. Kuzmin's plays «Fixed eccentric» (1910–1911) and «Dutchwoman Lisa» (1910–1911). The of N.N. Sapunov's work on the sets for «Turandot» (1911–1912) was interrupted by his tragic death. Delicate taste and coloristic gift showed N.N. Sapunov in his still-lives («Rhododendrons», «Blue hydrangeas», etc.). Paintings such as «Tea drinking» (1912), give the representation of N.N. Sapunov as a master of the grotesque.

Keywords: the creative work of Nikolay Sapunov, plein air painting system, landscape, picture, sketches, image of blue rose, still-lives of fresh flowers, antique porcelain and glass vessels, paper flowers, blue still-lives.

Bibliographic description for citation:

Filippova O.N. Still-life in the creative work of Nikolay Sapunov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 26-39. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.002. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/8/> (In Russian).

References

1. Alpatov M.V., Gunst E.A. *Nikolai Nikolaevich Sapunov* [Nikolay Nikolaevich Sapunov]. – M.: Izd-vo: «Iskusstvo», 1965. – 48s.: il.
2. Voloshin M.A. *Pamyati N.N. Sapunova* [In memory of N.N. Sapunov]. *N.N. Sapunov. Izdanie: «Apollona»* [N.N. Sapunov. Edition: Apollo]. Petrograd, «Tovarischestvo R. Golike i A. Vil'borg"», 1916, pp. 5-7.

3. *Vystavka proizvedenii khudozhnika Nikolaya Nikolaevicha Sapunova (1880–1912). Katalog / Tsentral'nyi dom literatorov* [Exhibition of works by artist Nikolay Nikolaevich Sapunov (1880–1912). Catalogue / Central house of writers]. Moscow, 1963. 29 p.: il.
4. Gofman I.M. *Nikolai Sapunov* [Nikolay Sapunov]. Moscow, Tipografija Novosti, 2003. 483 p.
5. Kogan D.Z. *Nikolai Nikolaevich Sapunov. 1880–1912* [Nikolay Nikolaevich Sapunov. 1880–1912]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1998. 192 p.
6. *Nikolai Sapunov* [Nikolay Sapunov]. Author of the text: M. Kiselev. Moscow, Belyj gorod Publ., 2002. 48 p.
7. *Nikolai Sapunov. 1880–1912. Vystavka proizvedenii. Katalog* [Nikolay Sapunov. 1880–1912. Exhibition of works. Catalogue]. Moscow, Publishing House of the State Tretyakov gallery, 2003. 69 p.
8. 1. Rusakova A.A. *Pavel Kuznetsov* [Pavel Kuznetsov]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1977. 283 p.: il.
9. *Sapunov* [Sapunov]. Efros A.M. *Profili: Oчерki o russkikh khudozhnikakh* [Profiles: Essays on Russian artists]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007. 320 p.: il.
10. Ulyanov N.P. *Moi vstrechi* [My meetings]. Moscow, Publishing house of the USSR Academy of arts, 1959. 174 p.: il.

Received: January 15, 2019.

Словарь буддийской иконографии Л. Чандры

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA

ОТ РЕДАКЦИИ: Уважаемые читатели!

По разрешению выдающегося ученого Локеша Чандры мы продолжаем публиковать статьи из его «Словаря буддийской иконографии» (Нью-Дели, 2005) в переводе С.М. Белокуровой. Предыдущие публикации – в №№ 4-6, №№ 8-11 журнала «Искусство Евразии».

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.019

Локеш Чандра «Словарь буддийской иконографии»
Т. 15, с. 4406-4407.

Вишвамата

Вишвамата – «Мать Вселенной» – появляется [8, pp. 100] на лотосе, прорастающем из воды, между солнцем и луной. Она белая, как луна (sandra-varnam), едет верхом на белой змее, в правой руке лотос (sita-jalaja-karim), левая рука в мудре абхайя (бесстрашие – прим. ред.). Она одета в белые одежды, на лице – улыбка.

Бюнеманн приводит изображение Вишваматы, где у нее левая рука в мудре абхайя, правая на колене. Богиня сидит на слоне. Сходная атрибуция присутствует в другом изображении из непальских эскизов [2, p.64], где в левой руке она держит лотос (padma).

Вишвамата (кит. Чу-сян фо-му, маньчж. Hacingga durungge eme fucihī, монг. Элдэб эке, тиб. Spa.tshgos.yum) в сборнике 360 Icons [1, с. 238] в левой руке держит лотос, а правая – в мудре абхайя (рис. 1).

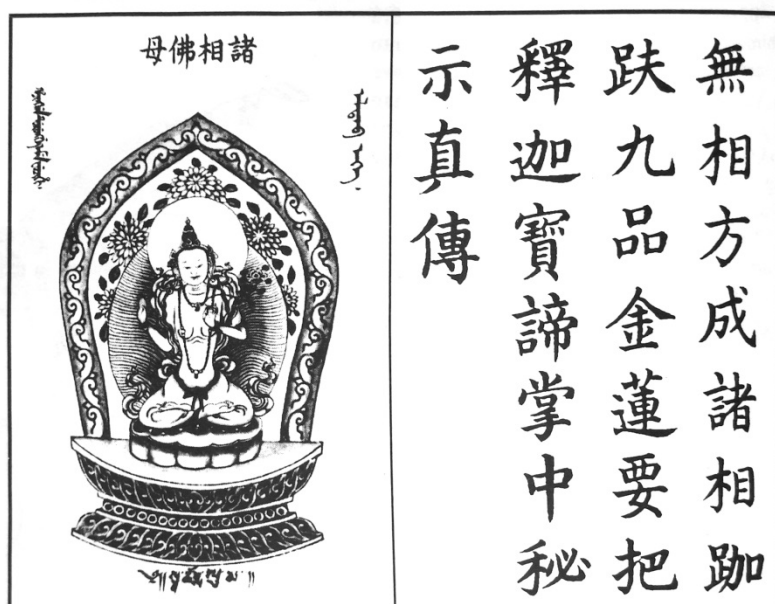


Рис. 1. Вишвамата в сборнике 360 Icons [1, с. 238].

Сита Вишвамата (*белая Вишвамата – прим. ред.*) (тиб. *Sna.tshogs.yum dkar.mo*) в сборнике 500 Icons 74b [7, 1.486a4, 3, с. 724, 5, с. 297 № 215] – белая, как свет лунного камня, спокойная и исполненная любви. У нее три глаза, правая рука в мудре варанда (*милосердие – прим. ред.*), в левой руке – белый лотос, сидит в позе ваджра-парьянка (*со скрещенными ногами – прим. ред.*) и коронована Ваджрасаттвой. Мантра Вишваматы: om phraim visvamatah vajra-kantakam nasaya-nasaya/ mama santim kuru-kuru svaha.

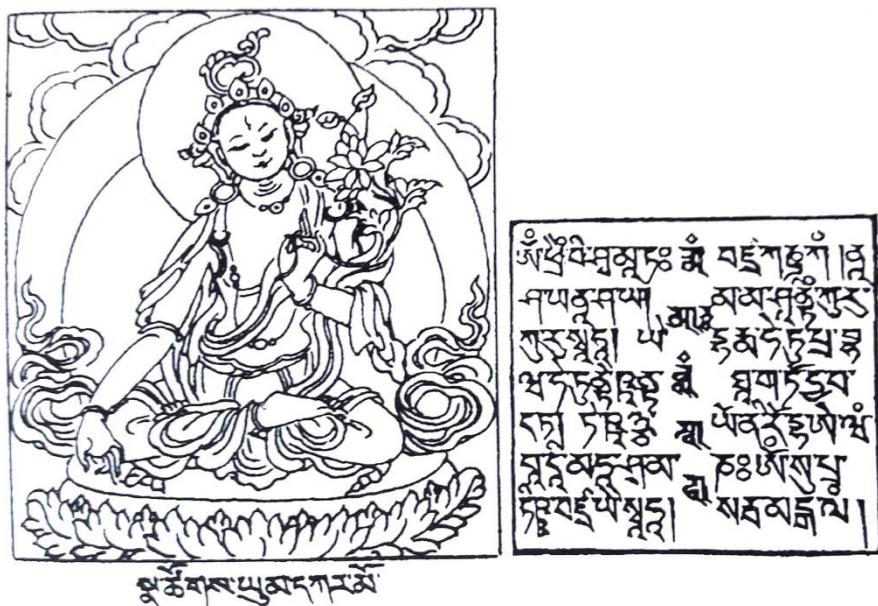


Рис. 2. Сита Вишвамата в сборнике 500 Icons 74b [7, 1.486a4, 3, с. 724, 5, с. 297 № 215].

Вишвамата – это спутница Калачакры, которого она обнимает в мандале Калачакра [6, с. 26.1]. Она склоняется вправо (поза «пратьялидха»), окрашена в золотой цвет, и в восьми руках она держит:

- котел,
- копьё (шакти),
- бодец,
- аркан,
- даммару (барабан),
- лотос,
- четки,
- драгоценный камень.

У нее четыре лика: желтый – смотрящий прямо, белый – справа, черный – сзади, красный – слева [4, с. 456].

Литература

1. Chu Fo P'u –sa Sheng Hsiang Tzan, reproduced in Walter Eugene Clark, Two Lamaistic Pantheons, Vol.2, Cambridge Mass., 1937.
2. Gudrun Buhemann Buddhist Deities of Nepal, Iconography in Two Sketchbooks, Lumbini International Research Institute Occasional Papers, 4, 2003.

3. Lokesh Chandra Buddhist Iconography, Satipitaka Series no.342, New Delhi (Additya Prakashan), 1991.
4. Marie-Therese de Mallmann, Introduction a l'iconographie du Tantrisme Bouddhique, Paris (Adrien-Maisonneuve), 1975.
5. Martin Willson and Martin Brauen, Deities of Tibetan Buddhist , Boston (Wisdom Publication), 2000.
6. Nispanayougavali of Abhayakaragupta ed. Benoytosh Bhattacharyya, Baroda, 1949.
7. Rin-lhan ed. Lokesh Chandra, Sadhanamala of the Panchen Lama, parts 1-2, New Delhi 1967.
8. Sadhana-mala, ed. Benoytosh Bhattacharyya, vols. 1, 2, Baroda (Oriental Institute), 1968.

Форум

FORUM

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.003

УДК 76.03/.09

О НЕКОТОРЫХ ВАРИАНТАХ ФИГУРАТИВНЫХ КОМПОЗИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТРА ДИКА

Батюк Галина Михайловна
Студентка Санкт-Петербургского
государственного университета.
Россия, г. Барнаул.
galinabatyuk@yandex.ru

Аннотация

Петр Дик (1939–2002) – всемирно известный художник второй половины XX века, родившийся на Алтае. Его работы хранятся в ведущих музеях России и частных собраниях. Специфической чертой творчества Дика является использование редкой техники – пастель по наждачной бумаге. В данной статье предпринимается попытка выявить в творчестве Дика характерные для художника иконографические мотивы и типы композиций.

Ключевые слова: Петр Дик, Алтай, графика второй половины XX века, пастель, фигуративные композиции.

Библиографическое описание для цитирования:

Батюк Г.М. О некоторых вариантах фигуративных композиций в творчестве Петра Дика // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 43-51. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.003. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/12/>

Творчество Петра Гергардовича Дика не отмечено жанровой замкнутостью. Напротив, в его художественном наследии – пейзажи, портреты, натюрморты, абстракции и полуабстракции. Однако самыми хрестоматийными произведениями Дика кажутся те, что включают в себя фигуративные композиции.

При анализе работ П.Г. Дика использовались такие методы, как иконографический, сравнительно-типологический и иконологический.

Необходимо обозначить особенности техники Петра Гергардовича. Петр Дик, получивший образование художника по металлу в Строгановском училище [4, с. 7], после опытов с литографией и монотипией в начале 1980-х годов приходит к своему

ведущему материалу – пастели. Впоследствии возникнет уникальное, характерное для Дика сочетание пастели и наждачной бумаги. Безусловно, пастель – графическая техника, однако и сама ее природа, и специфика использования данного материала художником способствуют тому, что эффект от его работ – максимально живописный. Кроме того, искусствовед Александр Боровский приходит и вовсе, казалось бы, к парадоксальному выводу: «Дик – не график. Он – художник надцехового типа, просто современный художник» [4, с. 31]. К такому заключению автора подтолкнули, во-первых, рассуждения о том, что Дик коррелирует с традиционной цеховой организацией (имеются в виду творческие союзы) скорее формально, во-вторых, что его пластический язык весьма далек от привычной графической рафинированности и геометрической выверенности.

Так И.А. Никифорова описывает особенности работы мастера с пастелью: «Уникальная пигментная насыщенность бархатистого, поглощающего свет материала, дает глухой, но глубокий цвет, как бы удвоенной силы. Его глубина упраздняет плоскость листа, создает собственную среду изображения. Колористические пространства Дика насыщены и весомы из-за плотного, кроющего способа нанесения краски. Он не использовал обычные приемы пастельной живописи. Избегал линейности, штриховки, не манерничал цветовыми растяжками. Благодаря этому его живописный мир складывался из крупных, обобщенных форм, был лишен суетности и детализации. Растушевка подушечкой большого пальца неочевидно округляла цветовые плоскости, расплавляла остроту их соединений, создавала особую свето-цветовую среду. Колорит определял объемно-пластическую форму предметов, глубину пространства, выстраивал характер освещения» [5].

Вместе с новообретенной техникой художник во второй половине 1980-х – начале 1990-х гг. приходит к индивидуальному, хорошо узнаваемому стилю. С одной стороны, попытки привести все творческое наследие какого-либо мастера к определенным схемам часто кажутся необоснованным упрощением, с другой, невозможно не заметить, что для фигуративных композиций Дика характерна определенная типологичность. Важно подчеркнуть: речь идет не о шаблонности, а об индивидуальной авторской иконографии, о глубокой и вдумчивой проработке мотивов, которые волновали художника на протяжении длительного периода.

Интересно, как трансформируется в работах Дика решение пространства. Если в конце 1970-х – начале 80-х гг. («Владимирские дали», 1976 – рис. 1; «У порога (Тишина)», 1979 – рис. 2) пространство еще более или менее детально проработано, делится на планы (Судакова Е.Н. пишет даже о сезанновской традиции понимания пространства в ранних работах [6, с. 4]), то в дальнейшем это пространство как бы упрощается до необходимого для построения композиции минимума и часто сводится к двум плоскостям, смыкающимся в горизонте. Подобная же тенденция прослеживается и в сюжетно-жанровом аспекте. Так, уже в начале 1990-х жанровое начало если и играет какую-то роль, то лишь в качестве повода для построения композиций.



Рис. 1. Дик П.Г. Владимирские дали. 1976. Бумага, монотипия. 30 x 36. Государственный художественный музей Алтайского края. Источник: <http://gbmak.ru/index.php/collections/folk-art/item/971-dik-vladimirskie-dali1976>



Рис. 2. Дик П.Г. У порога (Гишина). 1979. Литография. 50 x 48,2 (40 x 32,5). Государственный Русский музей. Источник: <http://cultobzor.ru/2017/05/petr-dik-gallery/01-5116/>

К началу 1990-х художник приходит с уже относительно устоявшимся набором иконографических мотивов и композиционных схем. В качестве основного иконографического мотива Диком используется антропоморфная фигура, решенная с помощью комбинации разновеликих простых геометрических форм (прямоугольник, овал), помещенная в сверхсловный пейзаж одиночно или в сочетании с подобными ей фигурами. Безусловно, такая геометризация невольно наталкивает на мысль о супрематических истоках творчества Дика. Трудно не согласиться с тем, что первый русский авангард оказал серьезное воздействие не на одно поколение художников XX века. Однако, как считает уже упомянутый Александр Боровский, вряд ли стоит искать глубокую духовную связь между творчеством Малевича и Дика, поскольку в данном случае влияние ограничивалось скорее формальной, а не сущностно-идеологической стороной [4, с. 23]. Избранный мотив художник использует для моделировки различных «сюжетных» (кавычки обозначают условность применения самого понятия жанровости в творчестве Дика – прим. авт.) ситуаций: встреча, прогулка, чтение. С помощью этого, казалось бы, довольно бедного пластического аппарата Дик оперирует философскими категориями, выходит на такой уровень, где вопросы онтологии и экзистенции предстают в виде чистого экстракта-выжимки. Бытовые ситуации и явления становятся лишь рабочим материалом, который, пройдя преломление через сознание автора, приобретает характер самостоятельного высказывания.

Сам художник говорил об этом: «Предметный мир, дематериализуясь в произведениях, переводится в язык пластики, где действует свет, ритм и цвет. Возникает некая двойственность реального и ирреального. С ней-то я и работаю» [2]. Или: «Меня интересуют не столько реалии быта, сколько внутренние пружины

духовного состояния людей» [2]. Таким образом, Дик для возможности некоего суждения (естественно, в рамках художественной системы) как бы формирует собственный пластический язык, элементарной единицей которого становится антропоморфное геометризованное существо, а сочетание этих существ – что-то вроде предложений текста. Совокупность таких работ производит впечатление как бы все время длящейся шахматной партии, которую художник разыгрывает с помощью своих фигур. Не один автор упомянул слово «формула», анализируя творчество Дика. Например, Валерий Турчин писал: «Ему необходимо было создавать определенные пространственно-красочные формулы. Цельные. Так, чтобы они врезались в память, не забывались» [8]. Интересно, что уже в 1982 г., когда индивидуальный стиль Дика еще только формировался, Л. Такташова использовала выражение «сжатая поэтическая формула», характеризую творчество мастера [7, с. 4].

В существующей литературе встречаются примеры классификации повторяющихся в работах Дика мотивов. Так, А. Боровский выделяет «три пластические темы»: дверной проем (врата, проход), горизонт и купол (лампа, зонтик) [4, с. 23]. Нам же хотелось бы отдельно остановиться на антропоморфных мотивах в фигуративных композициях художника.

В первую очередь обращают на себя внимание композиции, где представлено сочетание двух фигур, причем возникает несколько вариантов такого сочетания. Во-первых, это композиции (в основном ранние), где жанровое сюжетное начало представлено более отчетливо, чем в других, изображение какого-либо действия в них еще имеет смыслообразующее значение. Например, это работа «Осень. Встреча» (1988) или «Разговор» (1986). Во-вторых, это один из самых важных для понимания творчества Дика, по нашему мнению, типов, где представлены две стоящие рядом фигуры. Чаще всего это два обращенных спиной к зрителю человека, сюжетная мотивировка их стояния иногда выражена (например, прогулка с собакой в работе «Семья» (1985) или «Осень. Прогулка» (1994) (рис. 3), но играет второстепенную роль, или же не выражена вообще – тогда возникает мотив некоего не просто стояния, а уже предстояния, какого-то сложного духовного действия – то ли бессловесной исихастской молитвы, то ли молчаливого собеседования. Особенно поздние работы вызывают ощущение ожидания чего-то очень важного, чего-то, что вот-вот должно появиться на горизонте («Двое», 1999; «Двое. Дети», 2000) (рис. 4). Интуитивно предполагается какая-то степень духовного или кровного родства между персонажами – это могут быть родители и дети, сестры, друзья, влюбленные. Художник совмещает фигуры, как детали пазла, и наблюдает, как ученый-экспериментатор, за тихим уязвимым волшебством, возникающим между двумя существами. Дик оперирует фигурами людей, как Моранди, в симпатии к творчеству которого он сам признавался, оперировал всевозможными сосудами [3, с. 12]. Интересно, что у Дика даже есть натюрморты, пластическое решение которых очень сходно с фигуративными антропоморфными композициями («Два сосуда», 1999). Говоря о важности для творчества художника темы социального взаимодействия, можно вспомнить его слова: «У нас столько проблем во взаимопонимании, в необходимости стать ближе друг другу, понятнее, испытывать радость от этого. Столько завалов в этом, столько работы» [3, с. 16].



Рис. 3. П.Г. Дик. Осень. Прогулка. 1994.
Наждачная бумага, пастель, уголь, соус. 26 x 29.
Государственный областной художественный музей
«Либеров-центр». Источник: <https://all-drawings.livejournal.com/522610.html>



Рис. 4. П.Г. Дик. Двое. 1999. Бумага,
пастель. 31 x 31. ГХМАК. Источник:
<http://gbmak.ru/index.php/collections/orthodox-art/item/962-dik-dvoe1999>

В качестве еще одного типа двухфигурных композиций можно выделить композицию с изображением объятий (как вариант: с поцелуем). Сращение персонажей там сродни тому, что представлено на знаменитой работе Климта или в скульптуре Бранкузи, также есть определенная эмоциональная близость с некоторыми произведениями Шагала. Работа «Под парусом» (2001) (рис. 5) невольно отсылает к картине Каспара Давида Фридриха «На паруснике» (1818–1820), сколь различны бы они ни были по пластическому решению.

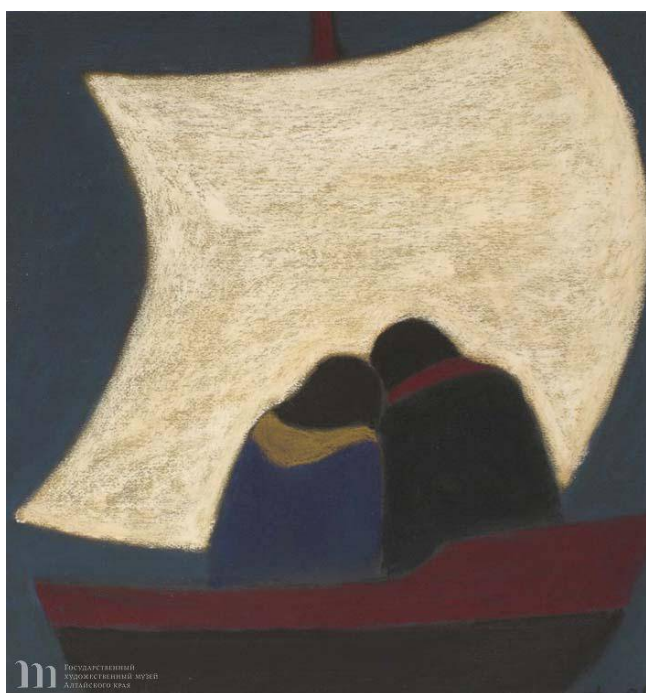


Рис. 5. П.Г. Дик. Под парусом. 2001.
Бумага, пастель, уголь. 49,8 x 65,5.
ГХМАК. Источник:
<http://gbmak.ru/index.php/collections/folk-art/item/981-dik-pod-parusom>

Выше нами уже была затронута тема предстояния в двухфигурных композициях. Кроме того, в творчестве художника прослеживается многочисленный ряд однофигурных композиций, где также можно отметить присутствие этой темы. В отличие же от двухфигурного типа, где важной смыслообразующей составляющей является социальная проблематика, здесь на первый план выходят скорее вопросы онтологического порядка, как то: трагизм бытия, одиночество человека в мире. Дик использует устоявшуюся схему: антропоморфная фигура, разделенная на простые геометрические формы или решенная силуэтом, помещенная в условное пространство. Чаще всего фигура обращена спиной к зрителю, что можно интерпретировать и как высокую степень интровертности, замкнутости персонажа на самом себе, и как мотив созерцания некоего мира, возможно, качественно отличающегося от нашего (здесь опять же вспоминаются работы Фридриха с созерцающими фигурами на горизонте). В случае же, если фигура обращена лицом к зрителю, черты лица не прописаны: это человек вообще, человек как эйдос, абстрактное понятие, еще не отягощенное конкретикой материализации («Одиночная фигура», 1996) (рис. 6). Интересно, что эту ставшую традиционной для себя схему Дик нащупывал еще в ранних работах: «У порога (Тишина)» (1979), «Мать» (1981).



Рис.6. П.Г. Дик. Одиночная фигура. 1996.
Бумага, пастель. 45,5 x 30. ГХМАК.
Источник:
<http://ghmak.ru/index.php/events/item/947-dik-odinchnaya-figura>

Хотелось бы обратиться к еще одному типу, характерному для Дика и органически связанному с уже упомянутыми, – это групповая композиция (фигуры людей, обращенных спиной к зрителю и замерших в статике). Здесь также возникает мотив предстояния, созерцания, ожидания. Фигуры в таких композициях напоминают одновременно свечи, спички, выстроенные в ряд кегли, клавиши рояля. Унификация фигур создает впечатление некоего удивительного, возможно, инопланетного народа, объединенного общей идеей, смыслом («Прогулка» (вариант), 2001) (рис. 7). В отдельных групповых композициях художник разрабатывает мотив учительства, наставничества – один персонаж отделен от всех остальных, превышает другие по размерам («Прогулка с учителем», 1996).



Рис.7. Дик П.Г. Прогулка (Вариант). 2001. Бумага, пастель. 46 x 65. ГХМАК.

Источник: <http://ghmak.ru/index.php/collections/folk-art/item/973-dik-progulka2001>

В отличие от всех затронутых до этого композиций, где преобладает статика, в творчестве Дика можно встретить еще один тип, отличающийся относительно динамичным принципом построения, – это композиции с мотивом шествия («На прогулке» (вариант), 2001). Подобного рода работы могут апеллировать как к светским темам пути, странничества, так и к религиозным – например, к теме паломничества. Интересно, что тема странничества могла чисто биографически быть близка художнику, родившемуся на Алтае, куда приехали его родители-немцы, учившемуся в Свердловске и Москве и жившему во Владимире (об этом писал, например, А. Боровский) [1].

Во всех упомянутых композициях, где преобладает мотив статики, Дик довольно своеобразно работает с категорией времени: время как бы изъято из привычного оборота, его главное качество – быстротечность – редуцировано, персонажи застыли в безмолвии и бездействии, пейзаж трудно представить меняющимся. Все вместе создает ощущение некоего сочиненного Диком мира, возможно, инобытия или другой планеты: он имеет отношение к знакомому нам, но его свойства изменены.

Таким образом, мы приходим к заключению, что в творчестве Петра Дика можно выделить несколько композиционных схем и мотивов. Элементарной единицей его пластического языка становится антропоморфная геометризованная фигура. Используя мотив этой фигуры, Дик создает такие композиционные схемы, как одиночная фигура в условном пейзаже, две фигуры в жанровой ситуации, две стоящие рядом фигуры. Кроме того, важнейшим для Дика становится мотив предстояния, использовавшийся как для одиночных фигур, так и для групповых композиций. Помимо мотива предстояния, для решения групповых композиций Дик использовал мотив шествия.

Петр Дик создал особенный пластический мир, где различные характерные для него типы композиций стали чем-то вроде языка для выражения определенных философских представлений о мире и человеке. Петр Гергардович – мастер идеалистического толка, его искусство – о примате духа над материей, о неких отфильтрованных универсалиях, всеобщих категориях бытия.

Литература

1. Боровский Александр. Возвращение к Дикю [Электронный ресурс]. URL: <http://pyotrtdik.ru/page4483435.html> (дата обращения: 15.01.2019).
2. Вострецова Людмила. Мысли «непричесанные» [Электронный ресурс]. URL: <http://pyotrtdik.ru/page4523580.html> (дата обращения: 15.01.2019).
3. Дик П. Г. Петр Дик: [альбом/ сост. и авт. вступ. ст.: Людмила Марц]. – М.: СААМ, 1994. – 20 с.
4. Дик П. Г. Петр Дик: [альбом/ сост.: Кира Лимонова; вступ. ст.: Александр Боровский]. – СПб.: Петроний, 2014. – 163 с.
5. Никифорова И.А. Вычитание случайностей: эволюция образов в эскизах Петра Дика // Искусство Евразии. – 2017. – № 1(4). – С. 80-97 [Электронный ресурс]. URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/13/>
6. Петр Дик. Диалог с пастелью: [каталог]/ [Галерея «Г.О.С.Т.» и др.]. – М.: [б. и.], 2009. – 59 с.
7. Петр Дик: Каталог выставки/ [Вступ. статьи Л. Такташовой]. – Владимир: Упрполиграфиздат Владимир. облисполкома, 1982. – 31 с.
8. Турчин Валерий. Есть такое искусство [Электронный ресурс]. URL: <http://pyotrtdik.ru/page4483432.html#rec69979754> (дата обращения: 15.01.2019).

Статья принята в редакцию 24.02.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.003

ON SOME VARIANTS OF FIGURATIVE COMPOSITIONS IN THE WORKS OF PYOTR DIK

Batyuk Galina Mikhailovna
Student of St. Petersburg State University.
Russia, Barnaul.
galinabatyuk@yandex.ru

Abstract

Pyotr Dik (1939–2002) is the world-famous artist of the second half of the XX century, who was born in Altai. His works are kept in leading Russian museums and private collections. A specific feature of Dik's works is the use of a rare technique – pastel on emery paper. This article attempts to identify iconographic motifs and types of compositions, which were characteristic of the artist's work.

Keywords: Pyotr Dik, Altai, graphics of the second half of the 20th century, pastel, figurative compositions.

Bibliographic description for citation:

Batyuk G.M. On some variants of figurative compositions in the works of Pyotr Dik. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 1(12), pp. 43-51. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.003. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/12/> (In Russian)

References

1. Borovsky Aleksandr. *Vozvrashchenie k Diku* [The return to Dik]. Available at: <http://pyotrdik.ru/page4483435.html> (accessed 15.01.2019). (In Russian)
2. Vostretsova Lyudmila. *Mysli «neprichyosannye»* [«Unkempt» thoughts]. Available at: <http://pyotrdik.ru/page4523580.html> (accessed: 15. 01.2019). (In Russian)
3. Dik P.G. Pyotr Dik: [album / compiler and author of the introductory article: Lyudmila Marts]. Moscow, SAAM Publ., 1994, 20 p. (In Russian)
4. Dik P.G. Pyotr Dik: [album/ compiler: Kira Limonova; the introductory article: Aleksandr Borovsky]. SPb, Petronij Publ., 2014, 163 p. (In Russian)
5. Nikiforova I. A. Subtraction of accidentals: Evolution of images in sketches of Pyotr Dik. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, № 1(4), pp. 80-97. Available at: <https://readymag.com/u50070366/640659/13/> (In Russian).
6. Pyotr Dik. *Dialog s pastel'yu* [The dialogue with pastels]: [catalog]/ [Gallery «G.O.S.T.» and others]. Moscow, [without publisher], 2009, 59 p. (In Russian)
7. Pyotr Dik: Katalog vystavki [The exhibition catalogue / The author of the introductory article: L. Taktashova]. Vladimir, Department of printing publishing house of Vladimir regional Executive Committee, 1982, 31p. (In Russian)
8. Turchin Valery. *Est' takoe iskusstvo* [There is such art]. Available at: <http://pyotrdik.ru/page4483432.html#rec69979754> (accessed: 15.01.2019). (In Russian).

Received: February 24, 2019.

ЭВОЛЮЦИЯ САТИРИЧЕСКОЙ ГРАФИКИ С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Борзова Екатерина Викторовна
Научный сотрудник – ответственный
хранитель,
ФГБУК «Государственный Русский
Музей».
Россия, г. Санкт-Петербург.
art.press@bk.ru

Аннотация

В статье рассматриваются образно-стилистические особенности сатирических рисунков С.М. Эйзенштейна в период с 1910-х по 1948 гг. Проводятся параллели с современным западным искусством, подчеркиваются истоки творчества художника. Особое внимание уделено изменению объекта иронии в карикатурах: от действий отдельных лиц до функционирования государственной системы в целом.

Ключевые слова: графика, Эйзенштейн, карикатура, монтаж, движение, цвет, модернизм.

Библиографическое описание для цитирования:

Борзова Е.В. Эволюция сатирической графики С. М. Эйзенштейна // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 52-62. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.004. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/13/>

Имя Сергея Эйзенштейна известно благодаря его фильмам. Однако талант мастера гораздо многограннее и распространялся на многие сферы культуры: театр, литература, изобразительное искусство.

Его первые рисунки относятся к 1914 году, когда в конце писем матери в Петроград можно увидеть животных или клоунов. Шестнадцатилетний подросток воспроизводил на бумаге те образы, которые впечатлили его в реальной жизни. За пятьдесят лет жизни Эйзенштейн создал более шести тысяч рисунков, разнообразных по стилю и содержанию. Можно выделить ряд жанров, к которым он постоянно обращался: шаржи, ню, сатира. Последний является наиболее характерным для понимания графики художника, поскольку именно в нем Эйзенштейн выразил собственное понимание искусства, воплотил эволюцию теоретических взглядов.

Прежде чем переходить к непосредственному анализу сатирических произведений художника, необходимо отметить следующее. В данной статье под словом «рисунок» понимается только самостоятельная работа Эйзенштейна, а не подготовительный эскиз

к его фильмам или спектаклям. Такие скетчи, предназначенные для последующего воплощения в других областях искусства, носят вспомогательный характер и не могут объективно отразить творческие поиски автора. Кроме того, были рассмотрены только те рисунки, которые являются наиболее типичными для данного периода времени, даже если они противоречат теоретическим трудам мастера. Стоит помнить, что графические этюды Эйзенштейн создавал за один сеанс и в дальнейшем не возвращался к ним для изменения. В то же время свои литературные исследования мастер неоднократно перерабатывал, внося многочисленные правки в соответствии с новыми идеями. Поэтому подобное несовпадение вполне допустимо.

Для того чтобы проследить эволюцию сатирических образов, созданных Эйзенштейном, стоит анализировать их по хронологическому принципу, выделив три периода развития: ранний, зрелый и поздний.

Ранний период полностью охватывает второе десятилетие XX века. В это время в жизни Эйзенштейна происходят важные перемены. В 1915 году он поступает в Институт гражданских инженеров в Петрограде, чтобы пойти по стопам отца. Однако после революции он решает посвятить себя искусству, переезжает в Москву, где становится студентом ГВЫРМ В.Э. Мейерхольтда. Как позднее писал мастер, «революция сделала меня художником» [3, с. 117].

Данное слово следует понимать в широком смысле, ибо Эйзенштейн не переставал рисовать и до событий 1917 года. Его первые сатирические рисунки относятся еще к школьному периоду. Это иронические образы животных, ведущих себя, как люди: они женятся, ходят в театр, развлекаются.

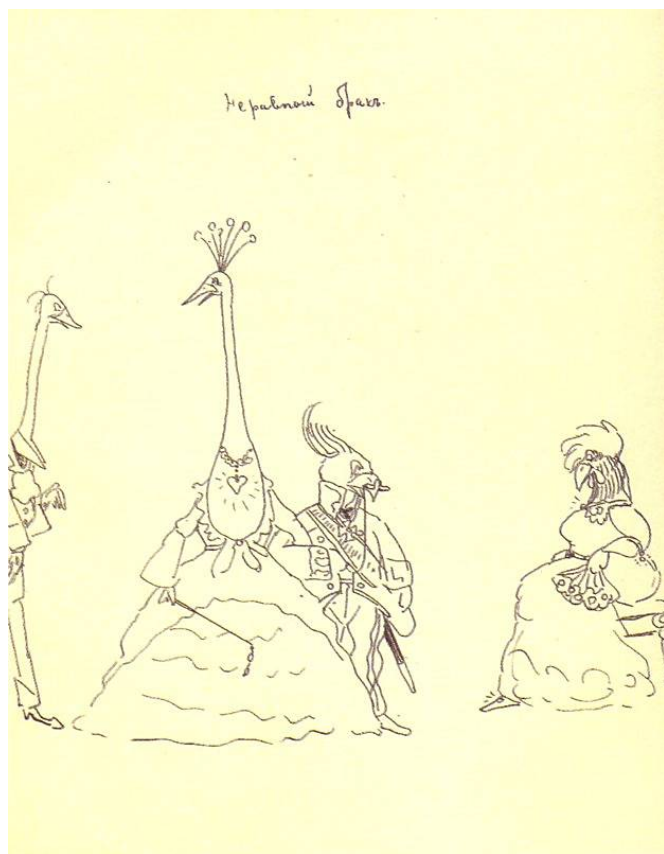


Рис. 1. Сергей Эйзенштейн. Неравный брак. 1914 г. Бумага, карандаш.

Большое значение для них играет натура. Художник наблюдает за знакомыми своего отца, подмечая в их поведении повадки зверей, и с помощью гротеска доводит эти черты до абсурда. О том, что Эйзенштейн хорошо изучил мир животных, свидетельствуют его письма [1]. После посещения цирка он записывал особенности их поведения, которые сопоставлял с рижанами. Так, себя мальчик ассоциировал с поросенком и в письмах маме изображал этого животного за своими делами: в школе, на каникулах, на пляже.

Возможно, подобный путь был продиктован детскими воспоминаниями. Художник вспоминал [3], что близкий друг его отца развлекал маленького мальчика быстрыми анималистическими скетчами, которые завораживали Эйзенштейна скоростью создания и плавностью линий.

Несмотря на кажущуюся простоту трактовки данных образов, они не столь однозначны. Эйзенштейн впервые прибегает к аллегории и совмещению двух противоположных ситуаций, еще не обосновывая этого теоретически. Но в дальнейшем это положение станет основным в концепции искусства мастера. Нельзя обойти вниманием и басни Крылова, которые читал художник. Образные, вечно актуальные, они высмеивают человеческие пороки, зашифрованные в животных. Такое отстранение придает произведениям искусства условность, многомерность восприятия.

После переезда в Петроград его сюжеты меняются. Несмотря на обеспеченное положение матери, он стремился заработать деньги самостоятельно. Помня о положительных отзывах знакомых отца о его рисунках, Эйзенштейн создает несколько карикатур на политических деятелей и относит их в газеты с целью публикации.

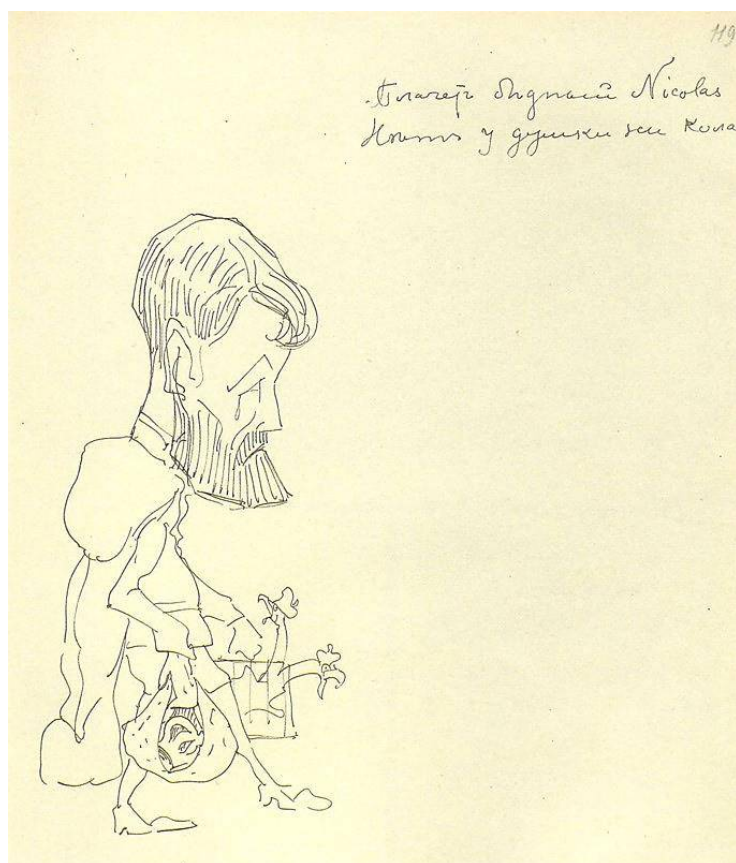


Рис. 2. Сергей Эйзенштейн. Плачет бедный Nicolas, нет у душики ни кола. 1917 г. Бумага, чернила.

Известный сатирик А. Аверченко, издатель «Сатирикона», посчитал их неловкими зарисовками. Но редакция «Петербургской газеты» оценивает работы высоко. К этому же периоду относится неудачная попытка мастера поступить в Академию художеств [2]. Комиссия под председательством Н.А. Тырсы назвала его рисунки сделанными не глазом или душой, но умом: Эйзенштейн не столько видел, сколько знал. Подобное решение не изменило намерений художника продолжать творить.

Его карикатуры на известных политиков пользуются благосклонностью редакции и публики. Революционные события сказались лишь на выборе персонажей для сатиры: образ Николая II сменяется Керенским и министрами Временного правительства. Подход художника близок его анималистическим зарисовкам, в то же время оставаясь в русле тенденций революционных скетчей. Эйзенштейн выбирает наиболее выразительную черту внешности и изобразительно доводит ее до абсурда. Но видимое для него не самоцель, а способ передачи внутреннего состояния души персонажа. Так, бывшего императора терзают думы, которые он не способен решить. А Керенский выглядит уставшим, потерянным в созданных им обстоятельствах человеком.

Позднее Эйзенштейн создает многофигурные композиции, высмеивающие новые правила жизни в обществе, тяжелые условия быта, которые люди не способны осознать.



Рис. 3. Сергей Эйзенштейн.
Дом. 1910-е годы. Бумага,
чернила.

Его персонажи с радостью записываются на курсы банщиков, стоят в очереди за сахаром, пользуются общественным душем. Здесь объектом насмешки художника становится не конкретный индивид, а социум в целом, не понимающий абсурдность ситуаций. Эйзенштейн видел подобные ситуации на улицах Петрограда, а потому можно говорить о реалистическом методе автора.

Стоит отметить стилистические особенности ранней сатиры Эйзенштейна. Позднее он писал, что в это время «находился в плену передвижнического увлечения сюжетом вместо передвижнического поиска формы» [3, с. 128]. Действительно, его работы близки рисункам П. Федотова или О. Домье, которых мастер считал истинными новаторами в искусстве. Их творчество изображало реальную жизнь со всеми недостатками, без принятой идеализации. Кроме того, можно отметить излишнюю детализацию, выписанность даже мелких деталей. Автор еще боится пустого пространства и стремится максимально заполнить лист.

Быстрые монохромные зарисовки Эйзенштейна отличаются плавностью линий. Уже в это время художник считал, что главным в искусстве является движение, которое позволяет избежать статичности персонажей и ситуаций. «Линия – след движения», – утверждал мастер [3, с. 127]. Подобный подход сделал основным выразительным средством рисунка именно линию, которая моделирует объем, создает пластичность фигур и становится больше, чем просто контур. Поэтому о сатирической графике Эйзенштейна 1910-х годов можно говорить скорее не как об особом феномене, но – типичном примере политической карикатуры того времени.

Гораздо больший интерес представляет второй этап, охватывающий 1920-е и 1930-е годы. Этот период – время сложения мастера. Он начинает работать в театре, создает первые фильмы, обосновывает теорию развития искусства. Кроме того, Эйзенштейн совершает поездки в Европу, США и Мексику, где знакомится с современным искусством, тенденции которого стремится отобразить в своих рисунках.

В эти два десятилетия политическая сатира в творчестве художника уступает место другим жанрам, в основном эротическому. Фактически можно говорить лишь о двух больших циклах работ – «Советские курортники» и «Реваншисты». Такая перемена связана с новым взглядом автора на искусство, на котором стоит остановиться подробнее.

Свою основную концепцию Эйзенштейн назвал «теорией конфликтов» [4]. Он полагал, что в основе настоящего произведения любого вида искусства (в том числе, изобразительного) лежит диссонанс между содержанием и формой. Первое заключается в выборе архетипа (женщина, ребенок, семейный очаг), который понятен зрителю на подсознательном уровне и не нуждается в дополнительном объяснении. Художник считал, что архетип не обладает вариативностью трактовки и всегда однозначен [4]. Однако форма его выражения должна быть максимально современной. Художественно-стилистические выразительные средства образуют композицию, которая апеллирует к эмоциям. Тогда между этими частями рисунка происходит диссонанс, который позволяет передать душевное состояние самого автора. То есть рисунку отводится роль связующего звена между чувствами художника и зрителя. Фактически Эйзенштейн отрицает реалистический метод изображения: идея, заложенная в произведение, должна быть выражена непрямо, но в аллегорических формах.

Этим отчасти объясняется нивелирование сатирического жанра. Эйзенштейн уже не хочет рисовать явные карикатуры, но как изобразить их в символическом ключе, он еще не знает.

Второе значительное исследование художника касается цвета. Эйзенштейн после своего возвращения из Мексики начинает активно использовать красные, зеленые, коричневые и синие оттенки. Во многом это обусловлено национальным искусством далекой страны, которое основано на сочетании ярких красок.

Эйзенштейн полагал [5], что включение цвета в произведение всегда должно быть обусловлено художественной задачей. Соответственно, автор разработал систему символического значения красок: голубой – отчаяние, красный – предельное выражение любого чувства. Стоит особо подчеркнуть, что в этом аспекте Эйзенштейн не был новатором и придерживался общепринятой академической трактовки [5].

Тем не менее, нельзя отрицать того, что художник основывается на своих теориях 1910-х годов. Он писал, что в каждом рисунке стремился «передать выразительное движение цвета» [3, с. 119]. То есть для мастера по-прежнему главным в искусстве является принцип движения.



Рис. 4. Сергей Эйзенштейн. Лист из серии «Реваншисты». 1933 г. Бумага, цветные карандаши.

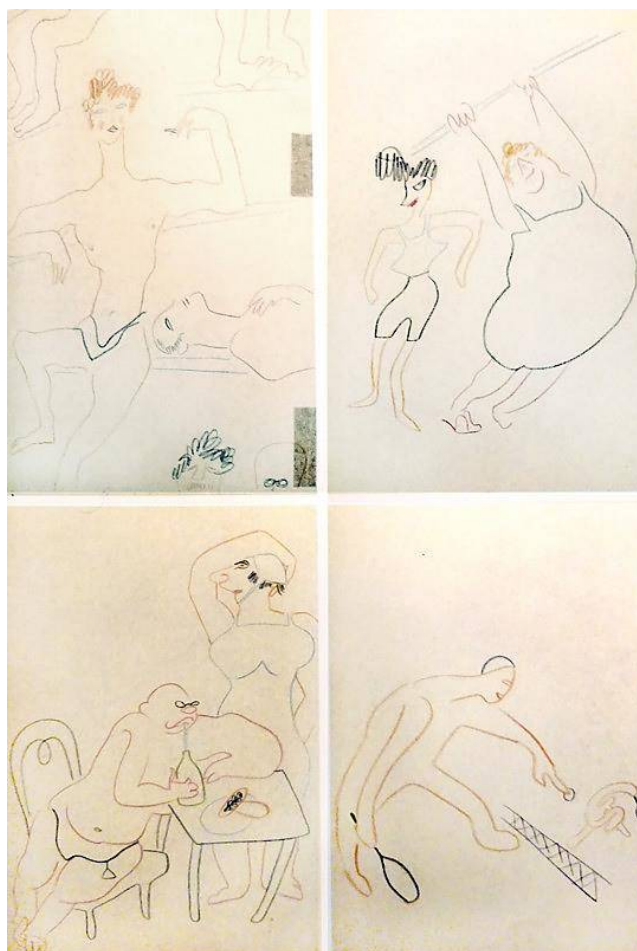


Рис. 5. Сергей Эйзенштейн. Листы из серии «Etudes dynamiques (советские курортники)». 1932 г. Бумага, карандаш, цветные карандаши.

В «Реваншистах» Эйзенштейн сознательно выбирает момент прогулки, что не подразумевает статичности персонажей. Некоторые из «советских курортников» занимаются спортом, но ряд – лежит на пляже. Однако гибкая прерывающаяся линия подчеркивает изменения: герои еще ищут удобную позу. Красный цвет символизирует радость героев от полученной путевки. Однако мастер изображает их в неприглядном виде: обрюзгшие тела, перекошенные лица. Для Эйзенштейна они смешны мелочностью своих желаний. Очевидно, что кроме примитивного отдыха их ничего не интересует. Автор передает свою насмешку относительно триумфа бытового над духовным, который он увидел в советской жизни 1930-х годов.

Несколько иная сатира присутствует в работе из серии «Реваншисты». Две жертвы войны (по своей сути архетип) противопоставлены друг другу колористически и содержательно (один награжден орденом и оттого держится увереннее). Однако, обращаясь к цветовой теории Эйзенштейна, получаем иную трактовку рисунка. Одинаково раненные мужчины получили разное признание на родине. Герой с орденом изображен синим, то есть отчаявшимся и разочарованным; для него нет будущего. Второму сообщены красные тона, а значит, он полон сил и решимости отомстить, несмотря на увечья. Объектом насмешки Эйзенштейна являются не они, но государство, отправляющее своих граждан на смерть. Оно выборочно премирует одних, не замечая подвига таких же солдат.

Таким образом, на втором этапе художник сатирически обличает не общество или его индивидов, но государственные устои, которые были приняты авторитарным путем. Рисунки Эйзенштейна усложняются: вместо простого нарратива он использует систему символов и иносказаний. Стилистически мастер использует черты западного модернизма Ж. Кокто, П. Пикассо или Ж. Брака. Обобщенные формы фигур переданы тонкой линией, что увеличивает схематичность изображения. Создан образ, а не натуралистичный герой. Эйзенштейн больше не боится пустого пространства и отходит от подробной проработки всех деталей. При этом рисунки объемны, что достигается за счет точечного включения цвета и экспериментального совмещения планов.

Последний принцип мастер назвал концепцией монтажа и разрабатывал с 1920-х годов до своей смерти. Однако применительно к сатирической графике он особенно заметен на последнем этапе ее развития – 1940-х годах.

В это время Эйзенштейн, с одной стороны, обобщает накопленный опыт, с другой, – дальше развивает собственные теории. Стоит подчеркнуть, что концепцией монтажа художник начал заниматься еще в 1920-е годы. Но каждый раз, обращаясь к этой теме, он менял ее концептуальное основание. Наиболее полное воплощение она нашла в фильмах Эйзенштейна, но он писал [5] и про рисунки.

Монтаж в графике строится на основе теории конфликтов, о которой было написано ранее. Однако можно выделить и явные новации. Художник вводит понятия анализа (противопоставление композиционных элементов рисунка) и синтеза (их взаимодействие, вследствие чего происходит либо слияние, либо поглощение одного другим). Эти приемы помогают создавать образ вместо простой передачи предмета. Эйзенштейн разграничивал данные понятия. Наличие образа отличает настоящее произведение искусства, поскольку характеризуется многозначностью

трактовок, а значит, придает содержанию работ глубину. В качестве примера художник приводил пару «время – чась» [4].

Сатирическая графика данного периода отличается от ранних рисунков мастера. В качестве основы Эйзенштейн по-прежнему берет архетип. Но только мифологический (Прометей, Дракон) или религиозный (Святой Себастьян, Блудный сын). Далее художник либо помещает их в современные условия, либо использует стилистику модерна, что также является приметой времени. Подобное столкновение вечного и настоящего, реального и вымышленного создает образ, в котором конкретика уступает место живому началу. Автор насмехается над действительностью, в которой перепутаны и смешаны понятия добра, сострадания, греха и прощения.



Рис. 6. Сергей Эйзенштейн. Святой Себастьян в райвоенкомате. «Годен!». 1942. Бумага, черный и красный карандаши.



Рис. 7. Сергей Эйзенштейн. Homme libre. 1944 г. Бумага, карандаш, цветные карандаши.

Фактически Эйзенштейн продолжает высмеивать не людей, но время и строй, которые допустили подобную ситуацию. Израненного Святого Себастьяна комиссия признает годным к военной службе – рисунок создан во время эвакуации в Алма-Ате. Подвиг Прометея не оценен людьми, и он остается закованным в цепи – возможно, аллюзия режиссера на трудную работу над «Иваном Грозным». В цикле работ о Блудном сыне Эйзенштейн использует плоскостность фигур, присущую западным модернистам, и экспериментирует с ракурсом: ни один из героев не смотрит прямо на зрителя. Они замкнуты в собственном мире, из которого нет возможности сбежать.

В это же время в творчестве художника происходит сближение жанров. Серия «Воспоминания о путешествиях» на первый взгляд является портретными зарисовками. Однако подписи, сделанные художником, носят явный эротический характер. В то же время Эйзенштейн не просто фиксирует свободные европейские нравы, но облачает их в явную сатирическую форму. Он считает, что подобная демонстрация своей личной жизни недопустима и должна быть скрыта от посторонних глаз.

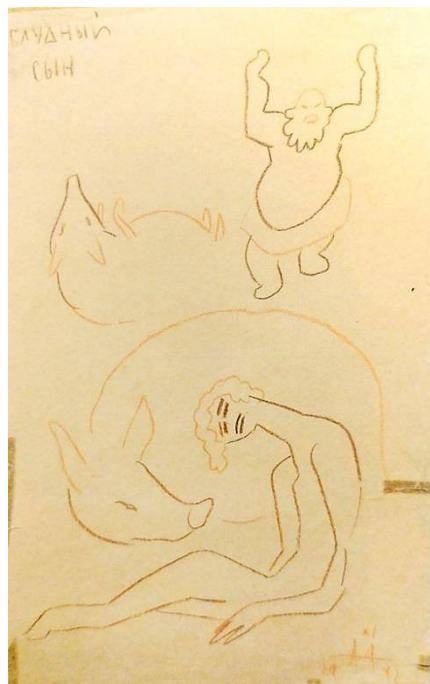


Рис. 8. Сергей Эйзенштейн. Лист из серии «История блудного сына». 1942 г. Бумага, цветные карандаши.



Рис. 9. Сергей Эйзенштейн. Листы из серии «Воспоминания о путешествиях». 1942 г. Бумага, черный и красный карандаши.



Стоит также отметить композиционные особенности поздних работ художника. Линия становится еще более плавной и подчиняет все другие элементы: объем, пропорции фигур, ритм. Последний достигается также с помощью огрубления форм и их свободного расположения на листе. Эйзенштейн наполняет пустое пространство содержанием, которое помогает ему точнее выразить свою мысль. Он окончательно отходит от прямой карикатуры, заменяя ее игрой аллегорий и смыслов.

Подводя итог анализу эволюции сатирической графики Сергея Эйзенштейна, стоит отметить следующее. Рисунки автора остаются малоизученным фактом истории искусств XX века. Кроме того, его карикатуры не рассматриваются в качестве отдельного жанра. Тем не менее, можно сделать ряд выводов. В отличие от стилистических изменений, содержательно рисунки мастера всегда были направлены на проницательное отображение действительности, которую художник видел вокруг себя. Однако композиционно он проходит путь от подражания отечественным «передвижникам» к творческому осмыслению западноевропейского модернизма. Безусловно, художник Сергей Эйзенштейн не менее интересен, чем режиссер Сергей Эйзенштейн.

Литература

1. Российский Государственный Архив Литературы и Искусства. Фонд. 1923. Опись. 1. Дело. 1544. Лист. 8.
2. Булгакова О. Судьба броненосца. Биография Сергея Эйзенштейна. – СПб.: Издательство Европейского Университета, 2017. – 394 с.
3. Эйзенштейн С. Мемуары (текст) / Составление, предисловие, комментарии Н.И. Клеймана. – М.: Труд; Музей кино, 1997. – 432 с.
4. Эйзенштейн С. М. Метод (в 2 т.) / Составление, предисловие, комментарии Н.И. Клеймана. М.: Музей кино, 2002. – 496 с.
5. Эйзенштейн С. Монтаж: Монтаж аттракционов; За кадром; Четвертое измерение в кино; Монтаж 1938; Вертикальный монтаж; Вкладыш (учебное издание) / Предисловие Р. Юренева. М.: ВГИК, 1998. – 193 с.

Статья поступила в редакцию 12.12.2018 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.004

THE EVOLUTION OF SATIRICAL GRAPHICS OF SERGEI EISENSHTEIN

Borzova Ekaterina Viktorovna
Research fellow – keeper,
State Russian Museum.
Russia, Saint-Petersburg.
art.press@bk.ru

Abstract

The article deals with the figurative and stylistic features of satirical drawings of Eisenstein in the period from 1910 to 1948 years. His heritage parallels with modern western art. The sources of the artist's work are underlined. Special attention is paid to changing the object in caricatures: from the actions of individuals to the work of the state system in general.

Keywords: graphic art, Eisenstein, caricature, montage, motion, colour, modernism.

Bibliographic description for citation:

Borzova E.V. The evolution of satirical graphics of Sergei Eisenstein. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 52-62. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.004. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/13/> (In Russian)

References

1. Russian State Archive of Literature and Art. F. 1923, inv. 1, case 1544, l. 8.
2. Bulgakova O. *Sud'ba bronenostsa. Biografiya Sergeya Eizenshteina* [The fate of the battleship. Biography of Sergei Eisenstein]. St. Petersburg, European University Press, 2017. 394 p.
3. Eisenstein S. *Memuary (tekst)* [Memoirs (text). Drafting, Preface, Comments by N.I. Kleiman]. Moscow, Trud Publ., Museum of Cinema, 1997. 432 p.
4. Eisenstein S. M. *Metod (v 2 t.)* [Method (in 2 volumes)]. Moscow, Museum of Cinema, 2002. 496 p.
5. Eisenstein S. *Montazh: Montazh attraktsionov; Za kadrom; Chetvertoe izmerenie v kino; Montazh 1938; Vertikal'nyi montazh; Vkladysh* [Montage: Montage of amusement rides; Behind the scenes; The fourth dimension in the movie; Montage 1938; Vertical Montage; Insert]. Moscow, All-Russian State Institute of Cinematography 1998. 193 p.

Received: December 12, 2018.

ОСНОВАТЕЛЬ МУЗЕЯ НАРОДНОЙ ГРАФИКИ ВИКТОР ПЕТРОВИЧ ПЕНЗИН

Будкеев Сергей Михайлович
Доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории искусства,
костюма и текстиля,
Алтайский государственный университет.
Россия, г. Барнаул.
lwlm@yandex.ru

Усанова Алла Леонидовна
Доктор искусствоведения,
профессор кафедры культурологии
и дизайна, Алтайский государственный
университет.
Россия, г. Барнаул.
alla_leo@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена истории изучения и коллекционирования отечественной народной графики (лубка). Рассматривается собирательская и просветительская деятельность исследователя древнерусского искусства и народной гравюры Д.А. Ровинского и известного издателя конца XIX – начала XX века И.Д. Сытина. Исследуется организаторская работа основоположника современного лубка, художника Виктора Пензина в создании Музея народной графики и Мастерской народной графики «Советский лубок».

Ключевые слова: Музей народной графики, лубок, коллекция В.П. Пензина.

Библиографическое описание для цитирования:

Будкеев С.М., Усанова А.А. Основатель Музея народной графики Виктор Петрович Пензин // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 63-70. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.005. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/14/>

В истории изучения, сохранения и популяризации русского лубка (народной гравюры) большая роль принадлежит энтузиастам, коллекционерам и ценителям народной художественной культуры.

Во второй половине XIX века одним из крупнейших коллекционеров, производителей и распространителей печатного лубка был Иван Дмитриевич Сытин (1851–1934). Издатель около 20 лет коллекционировал доски, с которых печатались

лубки. Однако коллекция стоимостью несколько десятков тысяч рублей была уничтожена во время пожара в типографии Сытина во время революции 1905 года [1].

Выдающийся русский исследователь изобразительного искусства, правовед, сенатор Дмитрий Александрович Ровинский (1824–1895) всю жизнь увлекался изучением русской графики и древнерусской живописи. На собственные средства издал 19 научных работ, среди которых фундаментальные труды – «История русских школ иконописания», «Материалы для русской иконографии» и «Подробный словарь русских гравированных портретов», последнее издание не имеет аналогов до настоящего времени. Дмитрий Александрович Ровинский является наиболее крупным исследователем русского лубка, и его перу принадлежит девяти томное сочинение «Русские народные картинки», состоящее из пяти томов текста и четырех иллюстрированных атласов. Научная и культурная ценность труда для будущих исследователей отечественной истории и культуры отмечена современником Ровинского в рецензии на издание: «В наивных изображениях народного резца русский человек представлен в его отношениях в семье, к окружающему миру, к учению, в его религиозных верованиях и поэтических представлениях, в его скорбях и радостях, в подвигах и падениях, в болезни и развлечениях...» [3].

Ценность народной графики для изучения национальной культуры признавалась и видным художественным критиком второй половины XIX века В.В. Стасовым, лубочную «Библию» Василия Кореня Стасов называл «одним из самых замечательных произведений русской гравюры на дереве» [4].

На протяжении прошлого столетия образный и острый язык народной графики привлекал внимание профессиональной художественной среды и вдохновлял на творческие эксперименты. В начале XX века, в годы Первой русской революции (1905–1907) к лубку обращались и иллюстраторы сатирических журналов. Художественная выразительность и смелость народной графики оказали немалое влияние на русский художественный авангард. В 1913 году Михаил Ларионов и Наталья Гончарова устроили первую в России выставку лубочных картинок. В августе 1914 года К. Малевич, А. Лентулов, В. Маяковский, Д. Бурлюк создали группу «Сегодняшний лубок». Начало Первой мировой войны обусловило тематику серии из 22 листов и обращение к старинным традициям батального лубка XIX века.

В советском искусствознании систематическое научное изучение лубка начинается на рубеже 1950-х – 1960-х годов. В Москве организовывались выставки лубочных картинок, в экспозиции которых были представлены лучшие образцы из коллекций Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Литературного музея, Российской национальной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина в Петербурге и Российской государственной библиотеки в Москве.

В современной России неоднократно предпринимались попытки возродить утраченные традиции производства лубочных картинок. Среди успешных попыток и авторов – Виктор Петрович Пензин, основатель новой мастерской лубка в Москве и Московского государственного музея народной графики.

Виктор Петрович Пензин (1938 г.р.) – художник-график, монументалист, видный теоретик и практик в области русской народной графики. Выпускник Московского полиграфического института (1982 г.), ученик А.Д. Гончарова, член Союза художников

СССР, а затем СХ РФ с 1967 г., Виктор Петрович Пензин стал инициатором и основателем Мастерской народной графики «Советский лубок».

В ходе работы коллектива Мастерской народной графики, насчитывающего более 120 художников из разных регионов страны, за 1980-е годы были восстановлены канонические печатные формы по 120 различным лубочным сюжетам: 36 листов «Библии для бедных» Василия Кореня, духовный лубок, сатирический лубок, исторический лубок, бытовой, песенный лубок и др. Воссоздан альбом «Библия для бедных» Василия Кореня, ранние гравюры XVII–XVIII вв., литографский лубок XIX в., реконструированы лубки XVII–XVIII вв. Логическим продолжением целенаправленной собирательской, исследовательской и творческой деятельности коллектива Мастерской явилось учреждение в 1989 году единственного в России Музея народной графики. Основу фондовой коллекции составило личное собрание Виктора Петровича Пензина, переданное в дар Музею, и коллекция Мастерской. Наряду с редкими образцами ранней народной гравюры, отпечатанной в соответствии с традициями мастеров, авторской гравюры времен Отечественной войны 1812 года (Алексей Венецианов, Иван Тербенев и др.), в собрании Музея представлены произведения современных мастеров [2]. В 1992 году состоялось официальное открытие, и Музей обрел свой дом, расположенный в знаменитом историческом месте Москвы, по переулку Малый Головин, № 10, в районе Сретенки, где когда-то процветал лубочный промысел. Отсюда и местная топонимика: Лубянка, Печатников переулок, церковь Успения в Листах (на храмовой ограде картинки вывешивались для продажи) (рис. 1).



Рис. 1. Мыши кота погребают. Конец XVII – начало XVIII в. Оттиск 1760-х гг. Техника: Раскрашенная гравюра на дереве Размеры: 32,8 x 57,3 см. Отпечатана с 2 досок на 2 листах, затем склеена. Из экспозиции Музея народной графики (г. Москва).

Творческое наследие Виктора Петровича Пензина – пример последовательности и верности избранного пути. Результатом осмысления, изучения и интерпретации художественного языка народного графического искусства явились яркие и выразительные произведения, созданные автором в 1960–1990-х годах, среди них графические серии «Русь. Времена первые – времена космические», «Страницы истории России», «Народный ежегодник», «Времена года», «Моя Родина», «Совет да любовь» и другие. Произведения художника хранятся в 60 музеях, в том числе в Апостолической библиотеке Ватикана, Берлинском государственном музее (Фонд Лотара Больца), Доме-музее А. Сикейроса (Мексика), в собрании барона Б. Тиссена (Швейцария), в Государственном Эрмитаже, Государственной Третьяковской галерее, Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Пензенской картинной галерее, Картинной галерее г. Красноармейска Московской области, Чувашском государственном художественном музее, Государственном художественном музее Алтайского края (рис. 2).

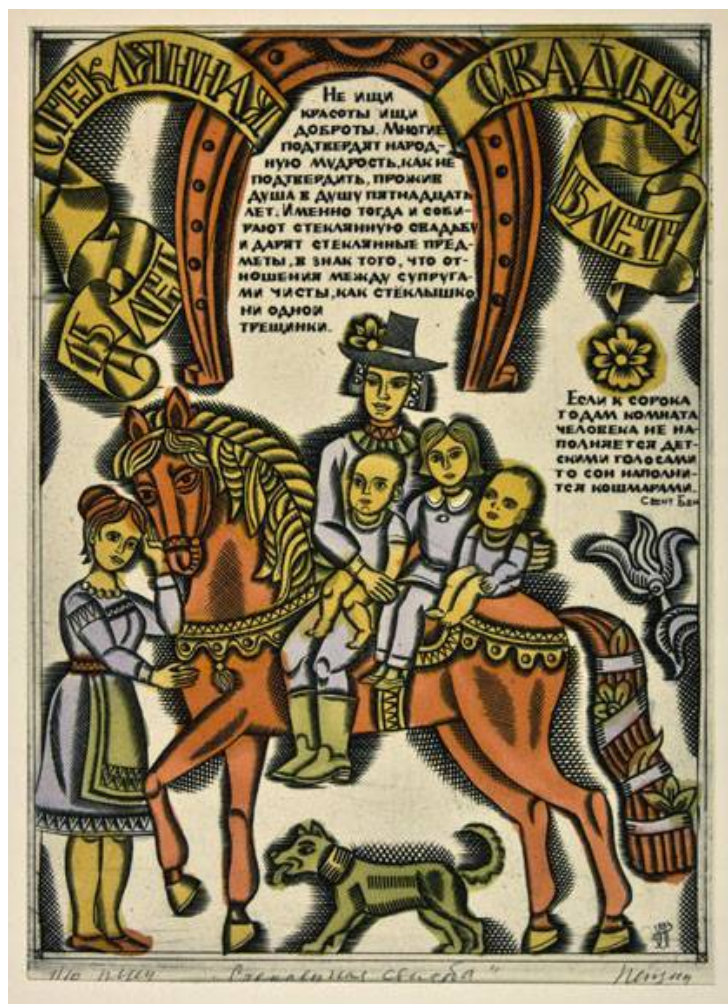


Рис. 2. Пензин В.П. *Стеклянная свадьба*. 1986 г. Бумага, резцовая гравюра, акварель. Л: 46,0 x 36,3. П: 33,4 x 24,3. Г-3315. Графическая серия «Совет да любовь». Государственный художественный музей Алтайского края (г. Барнаул).

Любовью к самобытному, живому языку русской народной картинки Виктор Петрович Пензин сумел «заразить» талантливых художников в разных уголках страны. В 1985 году после знакомства с Пензиным на творческой даче «Челюскинская» адептом лубка и членом Мастерской народной графики оказался и алтайский художник-график Александр Никитович Потапов (рис. 3): «На подъеме интереса к лубку в состав Мастерской вошло более 100 художников из разных мест России. Выставки русского

лубка прошли по двадцати странам мира и десяткам городов нашей страны. Это имеет прямое отношение к творчеству А. Потапова, ибо с первых шагов Мастерской народной графики он принял самое активное участие во всех ее мероприятиях» [5].



Рис. 3. Потапов А.Н. Зеленые мужики. 1989 г. Серия «По произведениям В.М. Шукшина». Цветная линогравюра. II. 37 x 45,2 Государственный художественный музей Алтайского края (г. Барнаул).

«...Начинавший как график-станковист, мастерски владеющий линогравюрой, гравюрой на картоне, литографией, офортом, карандашом, монотипией, после встречи с Пензиным на той творческой даче с головой ушел в волшебный мир лубка. Пензин тогда познакомил коллег по творческой даче с собранием музея “Русский лубок”, сумел передать им свою увлеченность лубком. Для Александра Потапова эта встреча и работа в объединении стали определяющими» [6]. Универсальность лаконичного языка лубочной картинки позволяет художнику обращаться не только к истории, русскому фольклору, но и образно раскрывать актуальные темы.

Литература

1. Коничев К. Русский самородок. Повесть о Сытине. – Л.: Лениздат, 1966. – 328 с.

2. Музей народной графики. [Электронный ресурс] URL: <http://www.museum.ru/M381> (дата обращения: 10.01.2019 г.)
3. Ровинский Д.А. Русские народные картинки. – СПб, 1881, т. 1-5; т. 1 – 500 с., т. 2 – 530 с., т. 3 – 740 с., т. 4 – 788 с., т. 5 – 567 с.; Атлас. – СПб, 1881–1892, т.1-4.
4. Сакович А.Г. Библия Василия Кореня (1696 г.) и русская иконографическая традиция XVI–XIX веков // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. (к 150-летию со дня рождения Д.А. Ровинского). – М., Советский художник, 1976. – С. 88-130.
5. Шишин М.Ю. Лубок в искусстве Александра Потапова // Искусство Евразии. – 2017. – № 1(4). – С. 141-158. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/18/>
6. Шишин М.Ю. Мир Александра Потапова. Графика и живопись. – Барнаул: Алтайский дом печати, 2013. – 239 с.

Статья поступила в редакцию 12.01.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.005

THE FOUNDER OF THE MUSEUM OF FOLK GRAPHICS VIKTOR PENZIN

Budkeev Sergey Mikhailovich
Doctor of Art, Professor of the Department of
Art History, Costume and Textiles,
Altai State University.
Russia, Barnaul.
lwlm@yandex.ru

Usanova Alla Leonidovna
Doctor of Art, Professor of the Department of
Cultural Studies and Design,
Altai State University.
Russia, Barnaul.
alla_leo@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the history of the study and collecting of the national folk graphics (popular print). The collecting and educational activities of the researcher of ancient Russian art and folk engraving by D. A. Rovinsky and the well-known publisher of the late nineteenth and early twentieth centuries I. D. Sytin are considered here. Organizational work of the founder of modern popular prints, artist Victor Penzin in the creation of the Museum of Folk Graphics and Workshop of Folk Graphics «Soviet Splint» is studied.

Keywords: museum of folk graphics, popular print, lubok, collection of V. P. Penzin.

Bibliographic description for citation:

Budkeev S.M., Usanova A.L. The founder of the Museum of folk graphics Viktor Penzin. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 63-70. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.005. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/14/> (In Russian)

References

1. Konichev K. *Russkii samorodok. Povest' o Sytine* [Russian nugget. Tale of Sytin]. Leningrad, Lenizdat Publ., 1966. 328 p.
2. *Muzei narodnoi grafiki* [Museum of folk graphics]. Available at: <http://www.museum.ru/M381> (Accessed 10.01.2019). (In Russian)
3. Rovinsky D.A. *Russkie narodnye kartinki* [Russian folk pictures]. In 9 vol. St. Petersburg, 1881–1892.
4. Sakovich A.G. *Bibliya Vasiliya Korenya (1696 g.) i russkaya ikonograficheskaya traditsiya XVI–XIX vekov* [The Bible of Vasily Koren (1696) and the Russian iconographic tradition of the XVI – XIX centuries]. *Narodnaya gravюра i fol'klor v Rossii XVII–XIX vv. (k 150-letiyu so dnya*

rozhdeniya D.A. Rovinskogo) [Folk engraving and folklore in Russia of the XVII – XIX centuries. (on the 150th anniversary of the birth of D.A. Rovinsky]. Moscow, Sovetsky khudozhnik, 1976. Pp. 88-130.

5. Shishin M.Yu. *Lubok v iskusstve Aleksandra Potapova* [Lubok in the art of Alexander Potapov]. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, № 1(4), pp. 141-158. Available at: <https://readymag.com/u50070366/640659/18/>

6. Shishin M.Yu. *Mir Aleksandra Potapova. Grafika i zhivopis'* [World Alexander Potapova. Graphics and painting]. Barnaul, Altaiskii dom pechati, 2013. 239 p.

Received: January 12, 2019.

ПРИКЛАДНОЕ И СТАНКОВОЕ В ГРАВЮРЕ НА ДЕРЕВЕ

Верхоланцев Михаил Михайлович
Заслуженный художник РФ,
член-корреспондент Российской академии
художеств, член Региональной
общественной организации «Московский
союз художников».
Россия, г. Москва.
misolga@yandex.ru

Аннотация

Европейская графика, как и все изобразительное искусство, всегда стремилась к станковости, к максимальному освобождению от пут прикладничества (Вильям Моррис с его идеями внедрения искусства в промышленность – редкое исключение). Станковая графика в Европе так и называется «Freigraphik», то есть свободная, вольная графика.

Русское искусство, напротив, долго оставалось в рамках восточных традиций декоративной двухмерности. Только после реформ патриарха Никона русское изобразительное искусство бросилось догонять «западный прогресс», давно устремившийся к веризму и фотографии. Именно плоскостной подошкой русской графики и объясняется популярность в России гравюры на дереве.

Ксилография, даже репродукционная, имитировавшая в XIX веке фотографическую трехмерность, упрямо вцепившись в плоскость листа, не давала разыграться духу станковости. Начало XX века вернуло ксилографию на плоскость листа, а эстетику репродукционной гравюры сочло безнадежным анахронизмом. Художник – гравер или резчик, столкнувшийся с технологическими особенностями гравирования на дереве, поневоле умнеет как художник, выбирая оптимальный путь достижения цветовой и линейной выразительности.

Европейское книгопечатание целиком обязано гравюре на дереве. Подвижные литеры суть маленькие гравюры на дереве, ныне отливаемые в металле, но бывшие когда-то вырезаемы на единой доске.

Еще один пример упрямого устремления ксилографии к утилитарности – это попытка уже в XVI веке употреблять ее как репродукцию живописи. В статье упоминается об изобретении кьяроскуро Уго да Карпи. Следует обратить внимание на то, что именно прикладники – ювелиры, витражисты и архитекторы XVI века широко использовали ксилографию как средство репродуцирования и широкой популяризации своих идей и изобретений. Удивительно, что эти гравюры-чертежи в наше время воспринимаются как чисто станковые произведения. Многие из авторов этих гравюр упомянуты в публикации.

Художники нашего времени заметили, что гравированная или нарезанная доска гораздо красивее оттиска с нее. Это явление натолкнуло на мысль украшать громадными ксилографиями интерьеры. Так ксилография вторглась в архитектуру.

В этом и состоит парадокс: ксилография большого формата, казалась бы, должна быть идеально станковой, но нет, она сохраняет за собой функции прикладничества.

Ключевые слова: рисунок, графика, гравюра на дереве, ксилография, шрифты, миниатюра, инкунабулы, формшнайдеры, кляйнмайстеры.

Библиографическое описание для цитирования:

Верхоланцев М.М. Прикладное и станковое в гравюре на дереве // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 71-91. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.006. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/15/>

Гравюра на дереве по своей природе избегала станковости. И рождена была она в конце XIV века от сугубо утилитарной деревянной формы для тканевой набойки. Станковость, между прочими особенностями, еще предполагает и зрительное вторжение в трехмерное пространство, а ксилография упрямо держит двухмерную плоскость листа, стремясь к декоративности. По этой причине так трудно подобрать для ксилографии раму, которая имитирует и символизирует новый оконный проем в стене, а за этим окном – новая жизнь, новое пространство, трехмерное, по преимуществу.

И недолго любитель эстампов будет любоваться гравюрой, по воле случая оказавшейся на стене его покоев. Бумага мгновенно потемнеет от дневного света. Правда, изобретены стекла, защищающие графику от выгорания, но они дороги. Обычно коллекционер содержит эстампы в папке и любит ими от случая к случаю. Любой эстамп, даже очень хорошо скомпонованный по пятну и украшенный достойной рамой, теряет декоративную и информационную выразительность при отходе зрителя на большое расстояние. Именно поэтому гравюра – слабый помощник в декоре интерьера, но зато, оказавшись на полосе или развороте полиграфического издания, становится безраздельной хозяйкой среди серой массы шрифтового набора, тем более что каждая литера этого набора есть маленькая гравюра.

Обозревая семисотлетнюю историю европейской гравюры на дереве, видим ясно, этот вид графического искусства неоднократно пытался быть станковым, но каждый раз возвращался в свою стихию утилитарности. Замечу, что искусство, рожденное повседневной необходимостью, сопровождающее быт человека, всегда молодо и одарено крепким здоровьем.

Еще до изобретения Гутенбергом книгопечатания (в сущности это было изобретение подвижных, наборных литер) своеобразные книги издавались. Это были сборники гравюр на дереве духовного содержания. Тексты, хоть и небольшие, но тщательно вырезанные, да еще и готическим шрифтом, сопровождали изображение на единой доске. Здесь уместно напомнить о лубке, русском и европейском, а вся эта печатная продукция широко распространялась благодаря гравюре и на дереве. Современная «Книга художника» отчасти продолжает традиции таких сборников, а назывались эти блочные книги *Blockbuecher*. Любой прихожанин не только получал наглядные знания евангелия, но еще мог создать из эстампов домашний алтарь.

Вот пример прикладного и одновременно и станкового смысла ксилографии, а когда перед ней медитирует прихожанин, она становится вполне станковой.

Так родился в Европе новый подвижный и энергичный, притом очень выразительный вид гравюры, которому суждена была бурная жизнь, полная острого соперничества с другими видами печати. В Китае, правда, ксилография широко использовалась уже во времена великого поэта Ду Фу, в эпоху Тан, то есть за 700 с лишним лет до европейского книгопечатания.



Рис. 1. Китайская ксилография времен Ду Фу. [1].



Рис. 2. Шу Хай Лю, современный китайский художник. Лошадь. Коллекция М.М. Верхоланцева.

Изобретение шрифтовых наборных касс открыло эпоху печатной книги в Европе, а ксилография была верной спутницей книги, и именно ее следует винить в забвении искусства миниатюры. Недаром знаменитое фундаментальное нюрнбергское издание «Всемирная хроника» Г. Шеделя 1493 года прямо-таки перенасыщено ксилографиями. Они нарезаны несколькими формшнайдерами под руководством Михаэля Вольгемута, учителя А. Дюрера. Это ведуты городов, изображения пророков, персонажи Ветхого Завета, курфюрсты и императоры. Типограф, кажется, наслаждается, выбирая в шрифтовом наборе четверти и шахты, чтобы вставить в них гравюры. Гравюры эти еще хранят в себе готическую угловатость, но уже предвещают роскошную велеречивость Дюрера. Первые книги конца пятнадцатого века называются *инкунабулами*. Они издавались очень небольшими тиражами, да и эти немногочисленные книги часто раздергивались на отдельные листы для украшения стен или кассонэ, так красивы были гравюры, расцвеченные акварелью и гуашью.



Рис. 3. М. Вольгемут. Евангелист. Гравюра на дереве. 1493 г. [9].

Из знаменитых инкунабул следует отметить замечательную книгу инженера Роберто Вальтурио (1413–1483) «*De re militari*» о военном деле, изданную в Вероне в 1472 году. Она содержит 82 ксилографии, очень аскетические и одновременно наполненные изобретательством и веселой фантазией. Они напоминают подобные изобретательские эскизы Леонардо, вот только нарезаны эти гравюры архитектором и медальером Маттео де Пастри на 10-15 лет раньше военных фантазий Леонардо да Винчи. Надо думать, именно эти очерковые гравюры-чертежи имел в виду Леонардо, прося будущих издателей его анатомических рисунков не прибегать к ксилографии из-за бедности. Но для нынешнего любителя эстампов, пресыщенного визуальной информацией, этот аскетизм ранней итальянской ксилографии особенно изыскан и мил.

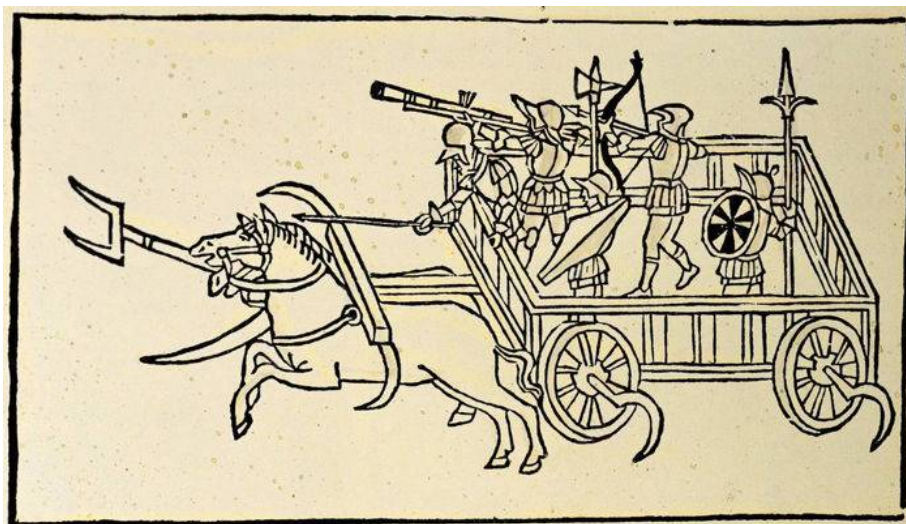


Рис. 4. Р. Вальтурио. Военная повозка. [12].

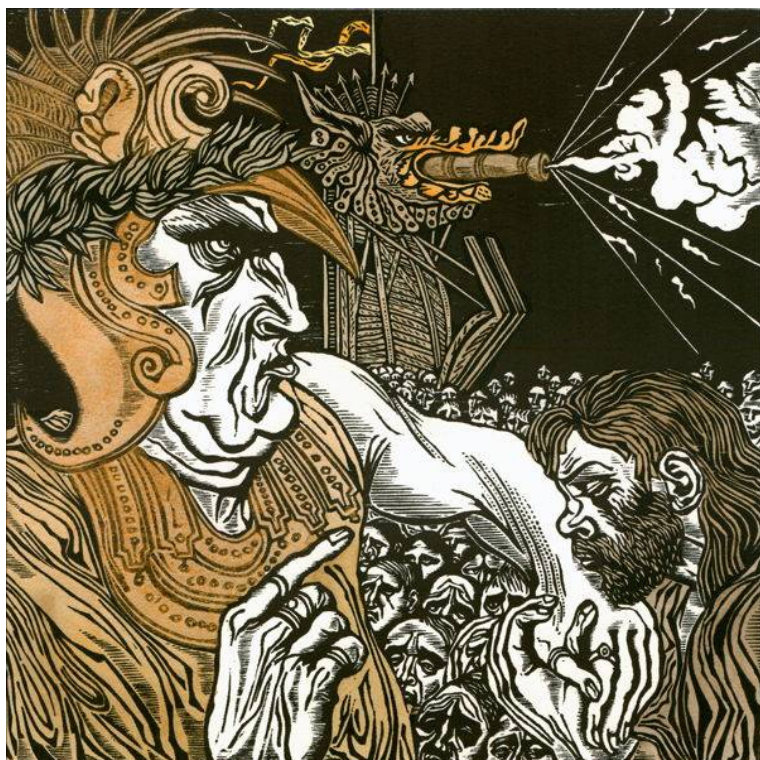


Рис. 5. М. Верхоланцев. Гордыня. Продольная гравюра на дереве из книги художника «Добродетели и пороки». 2013 г. 25 x 25. [2].

Еще одна знаменитая инкунабула была издана в Ульме в 1486 году. Это «Евнух» римского комедиографа Теренция. Гравюры на дереве, иллюстрирующие античную драматургию, полны очарования благодаря... незнанию прямой перспективы. В эти годы Италия с энтузиазмом изучала перспективу как науку. Даже фундаментальные живописные произведения задумывались только с целью продемонстрировать знание перспективы, а по ту сторону Альп художники, никак не вооруженные теорией, только-только, едва-едва нащупывали прямую линейную перспективу и инстинктивно рисовали обратную. И следует признать, обратная перспектива композиционно гораздо удобнее, чем прямая.



Рис. 6. Триумф Европы. Гравюра с листа № 166 из книги Франческо Колонна «Гипнэротомехия Полифила» первого издания (Венеция, 1499). Автор: неизвестный художник, именуемый Мастером Полифила. Библиотека герцога Августа, Вольфенбюттель, Германия. [12].

Краткое время инкунабулы, счастливое детство книги и ксилографии завершилось триумфально. Не упомянув многие прекрасные издания этого времени, сразу обратимся к вершине типографики всех времен. Это удивительная книга *«Гипнэротомехия Полифила»*, изданная в Венеции в 1499 году знаменитым типографом Альдом Мануцием. Выразительно ее заглавие: *«Любовное борение во сне, в котором показывается, что все дела человеческие не что иное, как сон, а также упоминаются многие другие, весьма достойные знания предметы»*.

Автор текста нам не известен, но предположительно он архитектор, так много подробных и возвышенных описаний порталов, обелисков, пирамид, храмов, а в ксилографических иллюстрациях присутствуют даже и архитектурные обломы. Композиции разворотов, полос, гравюр и шрифтового набора, разнообразно выстроенного то косынками, то четвертями, также свидетельствуют об авторском надзоре архитектора. Сами ксилографии сложнее и изощреннее обычных для того времени итальянских гравюр на дереве, строго очерковых и предвещающих стиль Джона Флаксмана. Роман повествует о нескольких фазах сна Полифила, потерявшего, словно Орфей, возлюбленную Полию, но счастливо соединившегося с нею во сне. Много ответвлений от сюжетной линии, трактующих чуть ли ни всю философско-эстетическую программу Возрождения. Даже начало романа, повествующее о блужданиях героя в дремучем лесу, напоминает начало Божественной комедии Данте: «Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу, утратив правый путь во тьме долины...». И много изображений триумфов любви, превосходно и богато награвированных, и все это реминисценции мотивов древнеримских триумфов. Как тут не вспомнить триумфы Андреа Мантеньи и фантастические триумфы арки Максимилиана, которые в свою очередь вдохновляют и современных граверов.

Наступивший XVI век справедливо считать золотым веком гравюры на дереве, и притом станковой. Всем известны грандиозные циклы ксилографий Дюрера (1471–1528) «Апокалипсис» (1498 г.), «Жизнь Марии», «Страсти Христовы» (большие и малые). Все эти листы циклами и по отдельности жена Дюрера возила продавать на рынок, заметим, на тележке.

Гораздо менее популярен другой титанический труд Дюрера и его сподвижников 1515–1519 годов. Это цикл из 190 гравюр, составляющих единую композицию в виде сложного архитектурного сооружения высотой 3,41 м и 2,92 м по горизонту. Подобного по размаху станкового эстампа, правда, склеенного из многих листов, называемого *«Триумфальная арка Максимилиана»*, более уже не знала история искусств.

Понятно, не один только Дюрер рисовал аллегорические сцены, прославляющие деяния основателя империи Габсбургов кайзера Максимилиана, но и А. Альтдорфер, Бургкмайр и другие художники. И не один только Иероним Андрес резал многочисленные доски, но и другие формшайдеры. В 1519 году Максимилиан умер, поэтому работы тут же прекратились. Зато началось редактирование, соответствующее политической обстановке, редактирование не только текстов, но и ксилографий. Эти вмешательства, впрочем, не редкие в истории искусств, внесли некоторую путаницу в трактовке грандиозной работы. Нас же интересуют ксилографии, изображающие шествия и триумфы, а также фантастические аттики в виде грифонов и химер, потому что именно они вдохновляют современных восточноевропейских графиков-

сюрреалистов на изображение шествий чудовищных монстров, грифонов и членистоногих химер, жаль, что арка Максимилиана крайне редко репродуцируется.

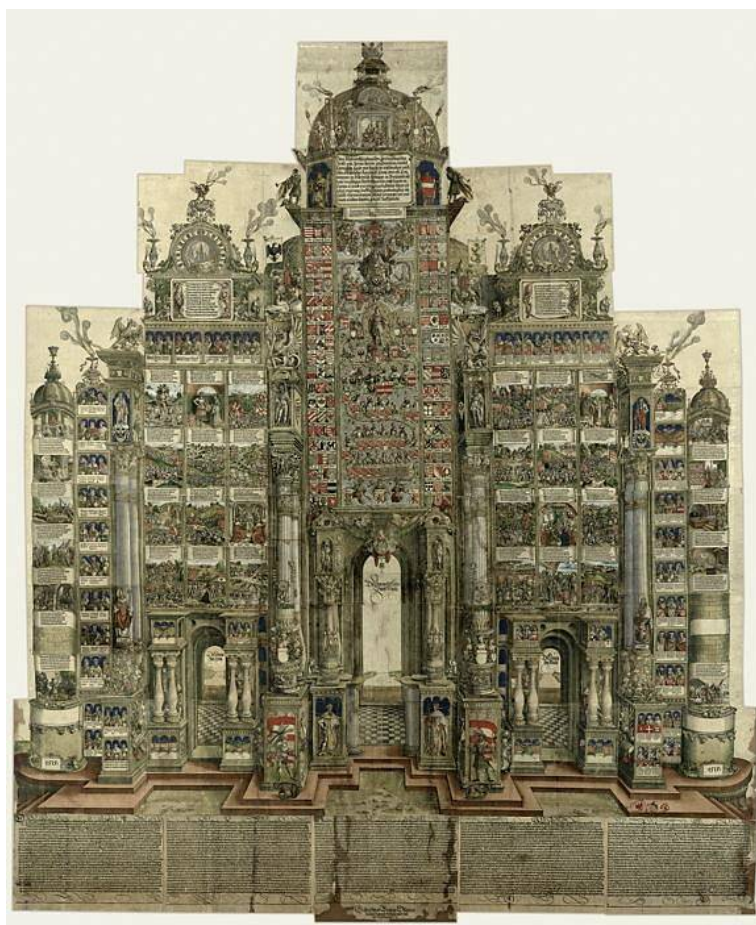


Рис. 7. Дюрер А. Триумфальная арка Максимилиана. 1515 г. 295 × 357. [14].



Рис. 8. Л. Кранах. Фридрих Великодушный. Ксилография. 19,8 × 10,3. [4].

Ксилографии и живопись Кранахов как нельзя лучше демонстрируют чудовищный сплав маньеризма, проникающий из Италии на север, с немецкой готикой.

Ксилографии Лукаса Кранаха старшего (1472–1553) очаровывают как раз этой странной смесью готической мистики и маньеристской чувственности. Необычная, чудаческая деформация людских фигур, деревьев и даже архитектуры, изощренность и вместе с тем какая-то наивность композиции суть характерные черты изобразительного языка Кранахов.

В ГМИИ (имени Пушкина) в 2016 году проходила роскошная выставка живописи и графики, называвшаяся «Кранахи. Между ренессансом и маньеризмом». Были экспонированы многие старые оттиски с деревянных досок, а иные и подкрашенные акварелью, что и свидетельствует о былом стремлении украсить эстампом частное жилище. Это были циклы Страстей Христовых, Евангелисты и Мученичества Апостолов. Дюрер, чьи гравюры широко распространялись по всей Германии и были известны в Италии, так возвеличил ксилографию, что она из сословия прислуги перешла в самостоятельный, почти станковый вид искусства. Конечно, Кранах был знаком с ксилографиями прославленного мастера. На выставке экспонировались гравюры меньшего формата, чем аналогичные циклы работы Дюрера, но необыкновенно тонко нарезанные, так тонко, и притом на продольной доске, как, пожалуй, не нарежет современный гравер и по торцу. Лукас Кранах работал при дворе

саксонских курфюрстов, исповедовавших протестантизм и даже воевавших с Габсбургами. Серия придворных живописных портретов поражает чистым, прямо-таки детским простодушием, создающим терпкий, даже едкий реализм. Иоганна Фридриха Великодушного мы видим и молодым, еще полным надежд, и в зрелом возрасте, уже тучным и отекившим. Его портрет, нарезанный на деревянной доске, так выразителен, так ловко скомпонован, так хорош в масштабе, и так покосилось одутловатое лицо, что хотелось бы его украсть и любоваться им всю жизнь. Многие исследователи творчества Кранаха старшего именно его, а не Уго да Карпи, полагают изобретателем цветной гравюры на дереве. Другие, однако, считают, что всех опередил Бургкмайр. Как бы там ни было, а первенство следует присудить Уго да Карпи, потому что его второй цвет работал как активный рисунок, а не простой подкладкой под черный контур. Этот активный второй цвет светотенью лепил форму, потому и называется итальянская цветная ксилография – *кьяроскуро*. Ее прямое направление, прямой путь к репродуцированию и рекламе живописных произведений. И ведь самые знаменитые *кьяроскуры* Уго да Карпи суть репродукции Рафаэля и Пармиджанино. По тому же пути цветной ксилографии следовала наша А. П. Остроумова-Лебедева, трактуя гравюру как тиражную акварель, смягчая и даже подавляя специфическую, терпкую остроту ксилографии. А ее современники экспрессионисты и конструктивисты, русские и ваймарские, напротив, культивировали и увеличивали эту остроту.



Рис. 9. Уго да Карпи. Чудесный улов рыбы. Гравюра на дереве. 1523 г. [10].



Рис. 10. А. П. Остроумова-Лебедева. Крюков канал. Цветная ксилография. 1910 г. [7].

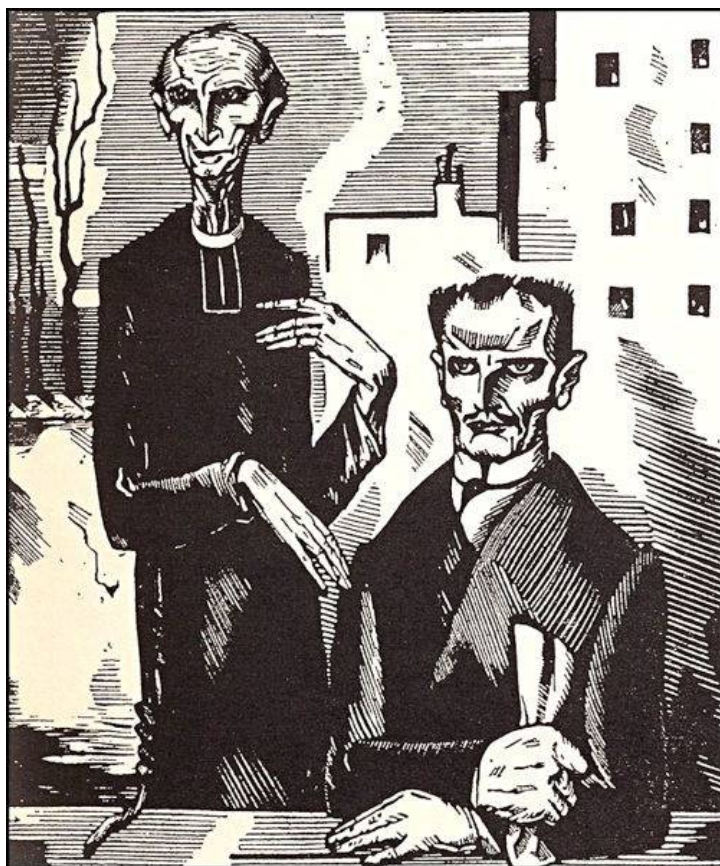


Рис. 11. В. Мастютин. Ксилография.
[6].



Рис. 12. Петер Флетнер.
Гротесковый орнамент. Продольная
гравюра на дереве. 1533 г. 12,1 × 8,9.
[14].

Кляйнмайстеры, в отличие от Дюрера и Кранаха, не резали гравюр большого формата. Они пользовались гравюрой как вспомогательным средством для тиражирования своих архитектурных идей, как своеобразным шаблоном при практическом применении орнаментов в ювелирном деле и гротесков при монументальных росписях. Яркий тому пример – *Петер Флетнер*, ювелир, скульптор, мебельщик. И многие свои проекты он пропагандировал при помощи очень мастеровитых ксилографий. Как скульптор он явно недооценен современниками, но невозможно оторваться от созерцания его рельефов и скульптуры малых форм. Очень интересно наблюдать, как скульптор пытается перенести утонченность и изысканность своей круглой пластики на двухмерное изображение гравюры на дереве.

Тобиас Штиммер (1539–1584), швейцарский рисовальщик для монументальных графито и ювелирных изделий, ксилограф, был, как видим, художником-прикладником. Его гравюры на дереве обслуживали книги, издававшиеся в Страсбурге. Многие обрамлены чисто маньеристскими увражами. Точно такой стиль виден в его карикатуре на папизм, которая вполне естественна в условиях победы кальвинизма в большинстве швейцарских кантонов. Эта продольная гравюра на дереве аналогична живописным фантазиям рудольфийского маньериста Джузеппе Арчимбольдо.

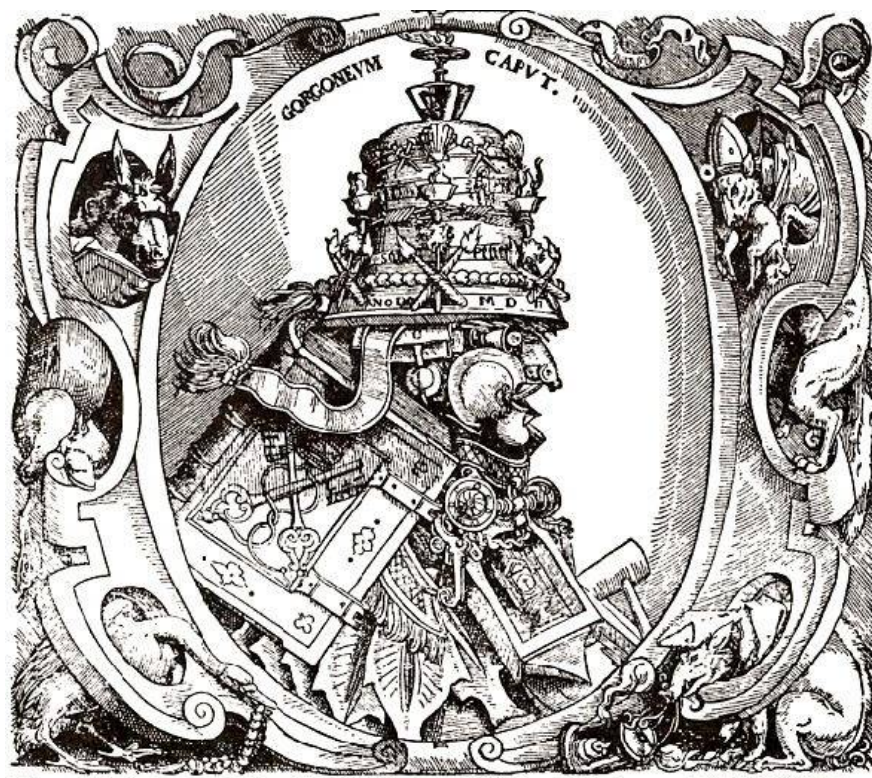


Рис. 13.
Тобиас Штиммер.
Антипапизм. 1577 г.
[16].

Урс Граф (1485–1529), швейцарский витражист, ювелир, ксилограф и, вдобавок, ландскнехт. Швейцарские наемные воины ценились высоко. Всем была известна их упрямая верность. Понятно, что излюбленной темой рисунков и гравюр этого художника была жизнь ландскнехта. Рядом с ландскнехтом всегда женщина, потому что пережитый страх смерти требует известного рода компенсации. Знаменит его подготовительный рисунок, изображающий жуткую сцену казни ландскнехта, пойманного противником.



*Рис. 14. Урс Граф.
Сцена казни.
1512–1513 г.
21,8 × 23,8.
Галерея Альбертина,
Вена. [17].*

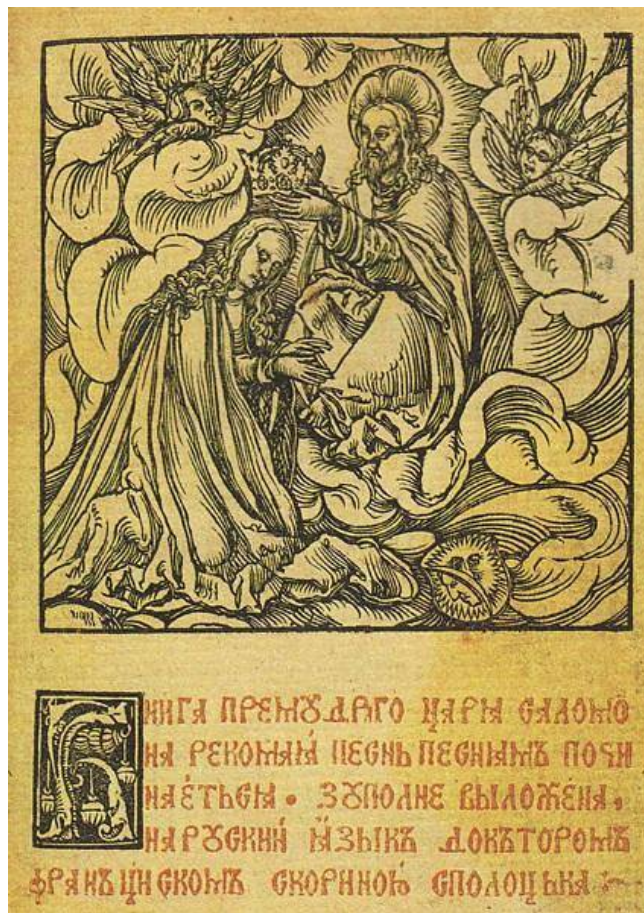
Виргил Солис (1514–1563), автор многих ксилографий для книг, издававшихся в Нюрнберге. Его политипажи и проекты орнаментов для ювелирных изделий своею удивительной фантазией убеждают, что и этот кляйнмайстер был типичным прикладником.

Йост Амман (1530–1591) очень интересен как автор цикла ксилографий «Профессии и ремесла». Наш обзор прикладного значения гравюры как раз и начинается с его «Формшнайдера». Он оставил ряд гравированных портретов, например, Стефана Батория и Ганса Сакса.

Ганс Гольбейн младший (1497–1543), великий немецкий портретист, живя в Базеле, подружился с Эразмом Роттердамским и на полях его книги «Похвала Глупости» нарисовал очаровательные маленькие иллюстрации. Гольбейна обслуживал Ганс Лютцельбургер, добросовестнейший формшнайдер. Он нарезал цикл «Пляска смерти» по рисункам Гольбейна, потом несколько циклов иллюстраций для Ветхого Завета и многочисленные инициалы. Все гравюры задуманы очень малого формата, чтобы было легко печатать, а книги, украшенные этими миниатюрами, были бы не слишком дорогими. Рисунок библейских циклов явно стремится к простоте и доступности, как бы следуя правилам кальвинизма, и поэтому кажется пресным в сравнении со швейцарскими гравюрами Тобиаса Штиммера и Урса Графа, в которых бушует маньеризм, стиль контрреформации. Едва Гутенберг изобрел книгопечатание, как стали издаваться книги и в славянских странах, в Черногории и в Чехии. Были отлиты шрифты, различной модификации кириллицы, и нарезаны инициалы в виде кельтско-романской плетенки, явно копирующие подобные инициалы современных резчику рукописей.



Слева:
Рис. 15. Г. Гольбейн. Буквицы. 1522-1523 гг.
Базель. [9].



Справа:
Рис. 16. Франциск Скорина. Страница книги
«Песнь песней». 1518 г. [11].

Франциск Скорина из Полоцка (1486–1551), стяжавший славу славянского просветителя и увековечивший славу Падуанского университета, войдя в сонм лучших его выпускников, оставил свою основную специальность доктора медицины и стал типографом. Книги, изданные нашим соотечественником на славянском языке, прекрасно оформлены в самом продвинутом вкусе современной ему типографики и украшены политипажамми, буквицами и иллюстрациями, резанными на дереве. Гравюры эти, терпкие и выразительные, стилистически мало отличаются от немецких ксилографий, словно их нарезал формшнайдер из мастерской Михаеля Вольгемута, так часто встречается в них готическая угловатость. Франциск Скорина, учась в Падуе, посещал соседнюю Венецию, где гремела слава Альда Мануция, и здесь, среди лагун, созрела его мечта стать типографом. Через всю жизнь он гордо пронес свое цеховое знамя просветителя русских посполитых людей, снабжая даже церковные книги научными сведениями.

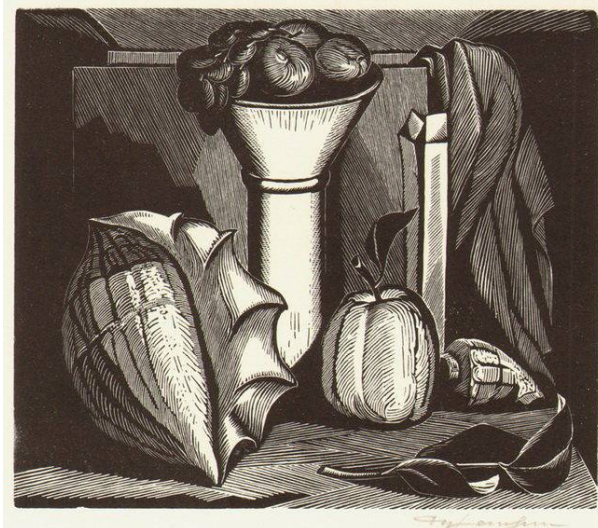
Наш Иван Федоров (1520–1583) только через сорок четыре года после издания Скориной первых книг напечатал своего «Апостола». За резчиком гравюры для фронтисписа специально послали нарочного в Новгород. Васюк Никифоров, простодушный новгородский резчик, добросовестно скопировал типовой нюрнбергский фронтиспис, но евангелиста Луку усадил зеркально. Пришлось фигуру вычистить из арки, украшенной барочным ордером, и нарезать заново, потому фронтиспис печатался в два прогона.

Николо Больдрини (1500–1566) принадлежит кругу ксилографов, обслуживавших Тициана. Живописность гравюр резчиков этого круга как раз и объясняют обыкновенно влиянием великого живописца. Их роскошные гравюры, кажется, предназначались для репродуцирования венецианской живописи. Однако, рассматривая гравюры Больдрини, убеждаемся в его нередкой самостоятельности, как рисовальщика. Волевой, даже деспотический и чисто маньеристский рисунок не мог быть продиктован Тицианом.

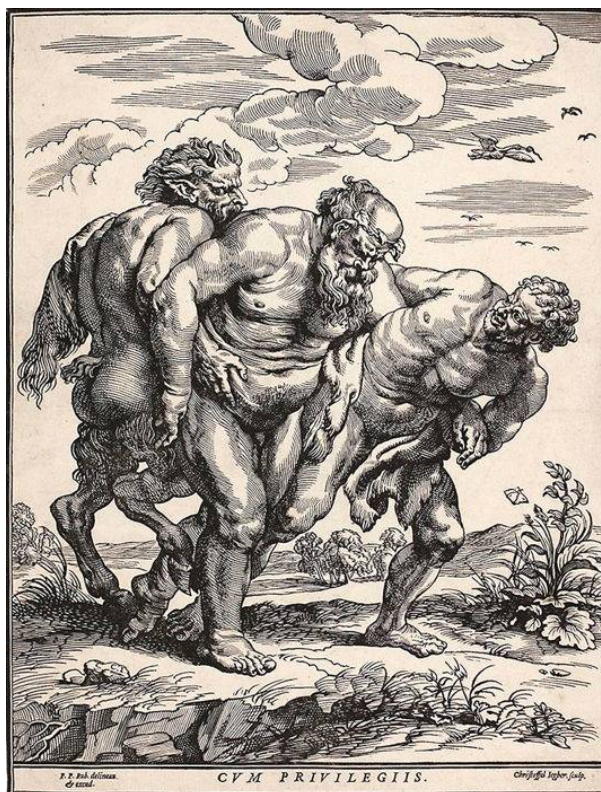
Ян Стефан ван Калькар (1499–1546) – тоже ученик Тициана, но рисунки и ксилографии трупных препаратов поражают неожиданной дерзостью, продиктованной модным маньеризмом, которого Тициан сторонился. Вполне сюрреалистическая чудовищность гравюр усиливается безмятежным ландшафтным фоном, безусловно, тициановским. Легко представить себе, почему Калькар с таким энтузиазмом взялся иллюстрировать молодого и смелого Андреа Везалия, посмеявшегося корректировать самого Галена.



*Рис. 17. Я. С. Калькар.
Гравюра на дереве
к Анатомии Везалия.
1543 г. [13].*



Слева: Рис. 18. А. Дурандин. Натюрморт. Торцовая ксилография. 1984 г. Коллекция М.М. Верхоланцева.



Справа: Рис. 19. К. Йегер. Пьяный Силен (Силен в сопровождении сатира и фавна). 1635 г. 44,5 × 33,9. [10].

Джузеппе Сколари (работал между 1551 и 1600 годами) тоже принадлежал кругу Тициана и, конечно, добивался максимальной цветности черно-белой гравюры. Большие массы черного, покрытые кое-где белым штрихом, очень красиво работают рядом с серым и белым. Современные нам ксилографы не боятся больших площадей черного, хотя это и затрудняет тиражирование гравюры. Для них, напротив, серое, устойчивое, ровное и бесстрастное серое – большая трудность.

Наступил XVII век, век господства резцовой гравюры на меди и офорта. Эти способы глубокой печати почти вытеснили ксилографию из книги, оставив ей вспомогательные функции в виде издательских марок, политипажей, концовок, заставок и инициалов. От этого возросло станковое значение деревянной гравюры. Рубенс держал при себе замечательного формшнайдера Кристофеля Йегера. Этот формшнайдер и прекрасный художник работал для знаменитого антверпенского издательства Плантенев. *Кристофель Йегер* (1596–1652) воскресил искусство ксилографии, почти уже забытое в XVII веке. Он своими крупными гравюрами на дереве репродуцировал живопись Рубенса. Иные ксилографии резались по рисункам Рубенса, и тогда великий живописец подправлял оттиски сангиной или углем.

В московской библиотеке им. Н.А. Некрасова хранится уникальная книга, изданная в Лейдене в 1628 году «Академия шпaги», написанная знаменитым фехтовальщиком *Жераром Тибо* (1574–1627). По его схемам, рисункам награвированы роскошные резцовые гравюры, которые затмевают скромные ксилографические политипажи. Однако мне удалось срисовать и даже награвировать один из них. В изданиях XVII века попадаются буквицы, прекрасно, смело скомпонованные и нарезанные. Надо думать, именно они вдохновили и послужили образцом для известных инициалов, награвированных В. Фаворским для книги Анатоля Франса «Воззрения аббата Жерома Куаньяра».

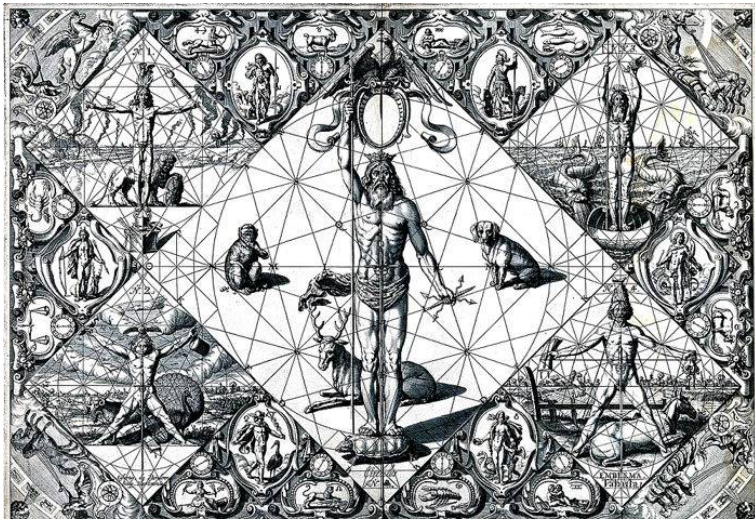


Рис. 20. Гравюра резцом из книги Жерара Тибо «Академия шпаги». Фотография М.М. Верхоланцева, сделанная в библиотеке имени Н.А. Некрасова (Москва, 1984 г.).



Рис. 21. М. Верхоланцев. Политипаж. Горцовая ксилография. 1984 г. Фото: М.М. Верхоланцев.



Рис. 22. В. Фаворский. Инициалы к книге А. Франса «Суждения аббата Жерома Куаньяра». [8].

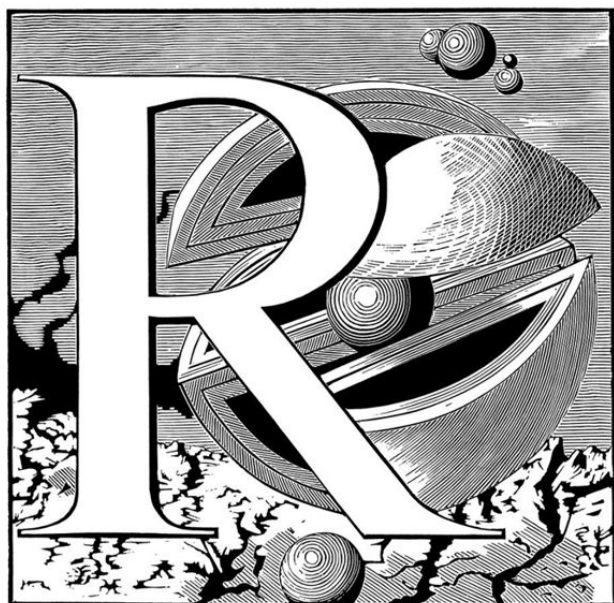


Рис. 23. М. Верхоланцев. Буквицы. Торцовая ксилография. Фото: М.М. Верхоланцев.

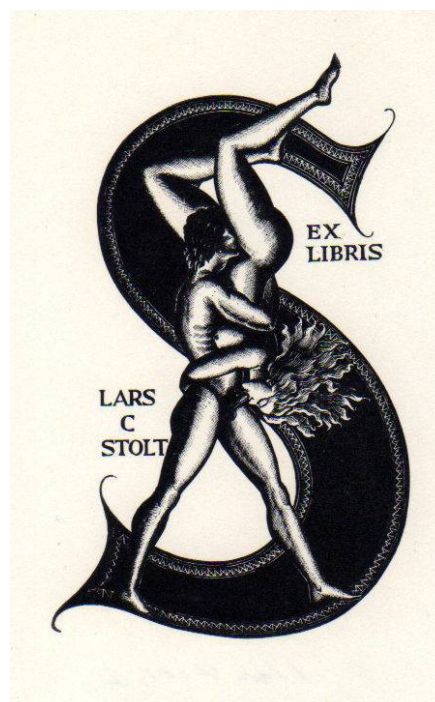


Рис. 24. Итало Дзетти. Экслибрис. Торцовая ксилография. Коллекция М. М. Верхоланцева.

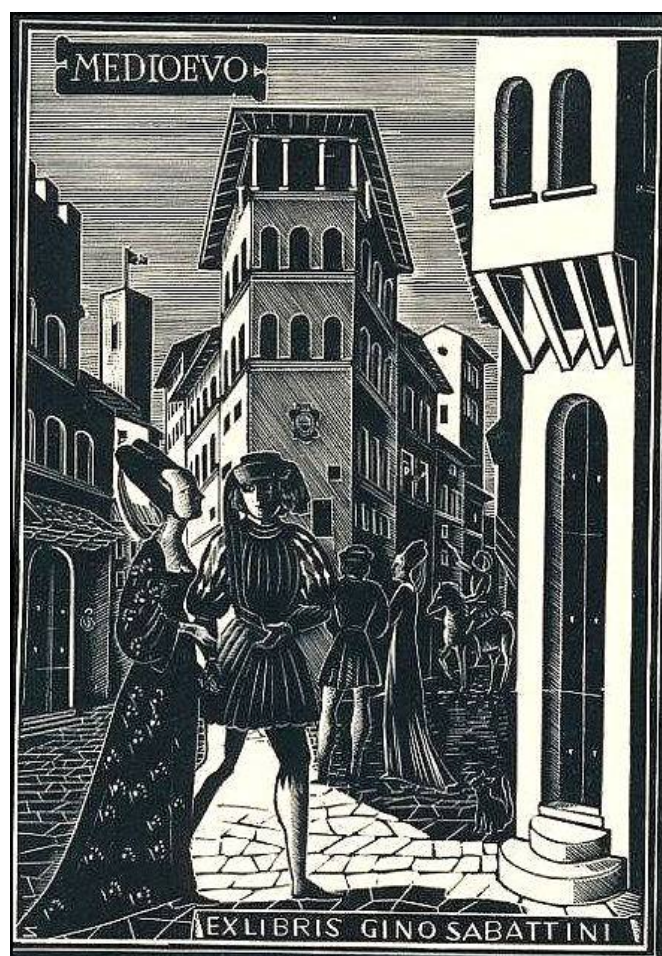


Рис. 25. Д. Браманти. Улица. Торцовая ксилография. Коллекция М. М. Верхоланцева.

В XVIII веке издания украшали заставки *Жана Мишеля Папийона* (1698–1776). В конце века английский гравер и оринтолог *Томас Бьюик* (1753–1828) изобрел торцовую гравюру на дереве. С этого момента деревянная гравюра вновь воцарилась в книге и стала полностью репродукционной.

Граверы-репродукционеры, желая максимально приблизиться к фотографии, широко использовали белый штрих, который впервые ввел в практику гравирования Джузеппе Сколари. Но они практиковали еще и белый перекрестный штрих. Это и привело к изобретению растрового клише. Теперь труд ксилографов стал не нужен для книг и журналов, поэтому освободилась масса торцовых досок. На эти доски, дешевые в начале XX века, бросились многочисленные художники, впрочем, не имевшие граверной выучки. Этим объясняется ксилографический бум у нас, в Ваймарской Германии, Мексике и даже во Франции. Гравированные клише любили вставлять непосредственно в шрифтовой набор не только книг, но и журналов. Кроме того, гравюра широко распространялась отдельными станковыми листами.

Самый удивительный пример прикладного применения ксилографии показал *Транквилло Марангони*, украшавший панели богатых яхт и лайнеров колоссальными гравюрами на дереве. Разумеется, с этих гравюр никто не собирался делать эстампов, но они заняли место монументальной живописи.



Рис. 26. Транквилло Марангони. Едок. Торцовая ксилография. 1948 г. Коллекция М. М. Верхоланцева.

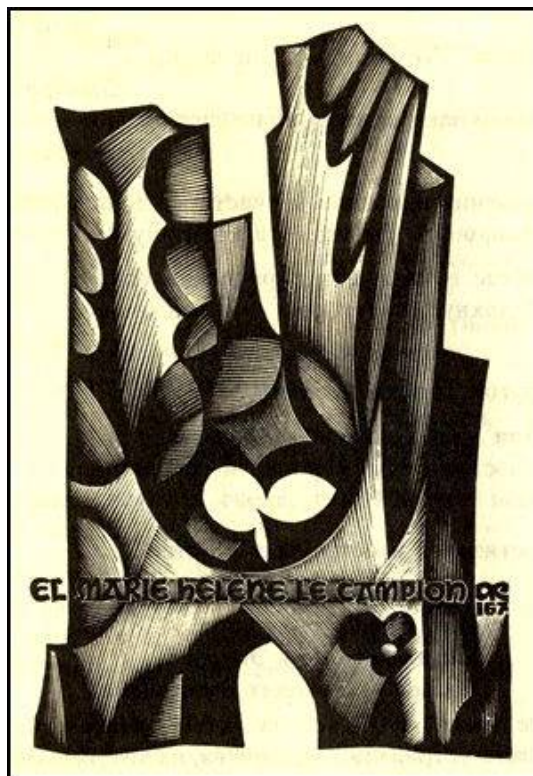


Рис. 27. А. Калашников. Нотр Дам. Ксилография. Коллекция М. М. Верхоланцева.

Транквилло Марангони гравировал и экслибрисы. Его влияние явно прослеживается в творчестве Анатолия Калашникова и вологодских художников Бурмагиных.

В 1963 году архитектор Л. Поляков, состоявший в дружбе с режиссером театра на Таганке Ю. Любимовым, надеялся спроектировать и построить новое здание театра. Он заказал студентам Строгановского училища нарезать большие продольные гравюры,

изображающие знаменитых театралов. Были закуплены довольно большие чертежные доски, отшлифованы, затонированы и нарезаны. И так интерьер театра украсили портреты Брехта, Станиславского, Вахтангова и других знаменитостей. Щедрый Ю. Любимов подарил все эти доски берлинской «Компше опер», а себе оставил плохие копии.



Рис. 28. Фотография. Студенты Строгановского училища работают над гравюрами для театра на Таганке, 1963 г. Архив М. М. Верховланцева.

Странное явление наблюдаем последнее время. Колоссальных размеров деревянная гравюра стала модной. Никто не задумывается о практическом назначении гигантских эстампов. Хранить их, свернув в трубу, крайне неудобно, помнутся. Дублировать на холст – значит утратить конгрев, но только так можно экспонировать гигантский холст-гравюру на стене. Бывают случаи, когда оттиск с громадной фанерной формы делают при помощи катка для укладки асфальта.

Создавая огромные ксилографии, художники, как правило, не утруждают себя поисками эффектной композиции, а просто заполняют площадь непрерывным орнаментом.

Полная противоположность сказанному – жанр миниатюрной гравюры, экслибрис, но и он растет и разбухает на глазах и превращается в станковую гравюру. И так, мы пронаблюдали, как ксилография металась между станковостью и книгой, врываясь иногда в монументальное искусство.

Литература

1. Бежин Л.Е. Ду Фу. – М.: Молодая гвардия, 1987. – 272 с.
2. Верхоланцев М.М. Добродетели и пороки. – М., 2012.
3. Заболотских Б.В. Русская гравюра. – М.: Издательство «АУТОПАН», 1993. – 240 с.
4. Кранахи. Между Ренессансом и маньеризмом. – М.: Арт-Волхонка, 2016. – 256 с.
5. Маркин Ю.П. Экспрессионисты: Живопись. Графика. – М.: АСТ; Астрель; ВЗОИ, 2004. – 335 с.
6. Масютин В. Гравюра и литография. – М.; Берлин: Книгоиздательство «Геликон», 1922. – 133 с.
7. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. – Ленинград, Москва: Государственное издательство «Искусство», 1945. – 192 с.
8. Франс А. Суждения аббата Жерома Куаньяра». – М.: Гослитиздат, 1958.
9. Чувашев Ю.И. Европейская ксилография XV-XVI веков: учебное пособие. – М.: Московский государственный университет печати, 2006. – 127 с.
10. Шедевры европейской графики из собрания В.Н. и Н.В. Басниных. К 100-летию Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. – М.: Издательство «Красная площадь», 2010. – 432 с.
11. Шматов В. Ф. Искусство книги Франциска Скорины. – М.: Издательство «Книга», 1990. – 207 с.
12. Kristeller P. Gravures sur bois: Illustrations de la Renaissance Florentine. – Paris, L. Aventure, 1996. – 90 p.
13. Polo d'Ambrosio L., Bordin G. Le livre d'Or du corps humain, anatomie et symbols. – Milan, Mondadori Electa S.p.A., 2015.
14. Preiss P. Panoráma manýrismu: Kapitoly o umění a kultuře 16. století. – Praga, Odeon, 1974. – 397 s.
15. Stukenbrock Ch., Topper B. Meisterwerke der europäischen Malerei. – Köln, Könemann 1999. – 1007 p.
16. Swiss painting: from the Middle Ages to the dawn of the twentieth century / Florens Deuchler, Marcel Roethlisberger, Hans Luthy; [English translation by James Emmons]. – Geneva: Skira; New York: Rizzoli, 1976. – 197 p.
17. Zeichnungen altdeutscher Meister Duererszeit. – Dresden, Verlag Ernst Arnold, 1924.

Статья поступила в редакцию 05.03.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.006

APPLIED AND EASEL IN THE WOODCUT

Verkholantsev Mikhail Mikhailovich
Honored Artist of the Russian Federation,
Corresponding Member of the Russian
Academy of Arts,
Member of the Regional public organization
«Moscow Union of artists».
Russia, Moscow.
misolga@yandex.ru

Abstract

European graphics, like all fine arts, has always sought to easel, to maximize their freedom from practical application (William Maurice, with his ideas of introducing art into industry, is a rare exception). The easel graphics in Europe is called «Freigraphik», i.e. free graphics.

Russian art, on the contrary, has long remained within the Eastern traditions of decorative two-dimensionality. Only after the reforms of Patriarch Nikon Russian art rushed to catch up with the «Western progress», long since striving for to verism and photography. It is the planar background of the Russian graphics that explains the popularity of woodcutting in Russia.

Woodcut, even reproduction, imitating photographic three-dimensionality in the 19th century, stubbornly clinging to the plane of the sheet, did not let the spirit of easel play its role. The beginning of the 20th century returned woodcuts to the plane of the sheet, and considered the aesthetics of a reproductive engraving a hopeless anachronism. An engraver or a carver, faced with the technological features of wood engraving, willy-nilly becomes wiser as an artist, choosing the best way to achieve color and linear expressiveness.

European typography is entirely due to woodcut. The moving letters are small woodcuts, now molded in metal, but the former were once carved on a single board.

Another example of the stubborn aspiration of woodcuts to utility is an attempt in the 16th century to use it as a reproduction of painting. The article mentions the invention a chiaroscuro by Hugo da Carpi. Attention should be paid to the fact that it was applied painters-jewelers, stained glass artists and architects of the 16th century who widely used woodcuts as a means of reproducing and widely popularizing their ideas and inventions. Surprisingly, these engravings-drawings nowadays perceived as a purely easel works. Many of the authors of these prints are mentioned in this publication.

Artists of our time have noticed that the engraved or chopped board is much more beautiful than the print from it. This phenomenon prompted the idea to decorate interiors with huge woodcuts. So xylography invaded architecture.

This is a paradox: large-format woodcuts, it would seem, should be ideally easel, but no, it retains the functions of applied art.

Keywords: drawing, graphics, engraving, fonts, miniatures, incunabula, formschneider, kleinmeister.

Bibliographic description for citation:

Verkholtantsev M.M. Applied and easel in the woodcut. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 71-91. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.006. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/15/> (In Russian)

References

1. Bezhin L.E. *Du Fu* [Du Fu]. Moscow, Molodaya gvardiya, 1987, 272 p.
2. Verkholtantsev M.M. *Dobrodeteli i poroki* [Virtues and vices]. Moscow, 2012.
3. Zabolotskikh B.V. *Russkaya gravюра* [Russian engraving]. Moscow, AUTOPAN Publ., 1993, 240 p.
4. *Kranakhi. Mezhdú Renaissance i man'erizmom* [Cranach. Between the Renaissance and Mannerism]. Moscow, Art-Volkhonka, 2016, 256 p.
5. Markin Yu.P. *Ekspressionisty: Zhivopis'. Grafika* [Expressionists: Painting. Graphics]. Moscow, AST, Astrel, VZOI, 2004, 335 p.
6. Masyutin V. *Gravюра i litografiya* [Gravur und Lithographie]. – Moscow, Berlin, Gelikon Publ., 1922, 133 p.
7. Ostroumova-Lebedeva A.P. *Antobiograficheskie zapiski* [Autobiographical notes]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1945, 192 p.
8. Frans A. *Suzhdeniya abbata Zheroma Kuan'yara* [Judgments of the Abbot Jerome Coignard]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1958.
9. Chuvashov Yu.I. *Evropeiskaya ksilografiya XV-XVI vekov* [European woodcut XV-XVI centuries: study guide]. Moscow, Moscow State University of Press, 2006, 127 p.
10. *Shedevry evropeiskoi grafiki iz sobraniya V.N. i N.V. Basninykh. K 100-letiyu Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina* [Masterpieces of European graphics from the collection of V.N. and N.V. Fables. To the 100th anniversary of the A.S. Pushkin]. Moscow, Krasnaya ploshchad Publ., 2010, 432 p.
11. Shmatov V.F. *Iskusstvo knigi Frantsiska Skoriny* [The Art of the Book of Francis Skaryna]. Moscow, Kniga Publ., 1990, 207 p.
12. Kristeller P. *Gravures sur bois: Illustrations de la Renaissance Florentine*. Paris, L. Aventure, 1996, 90 p.
13. Polo d'Ambrosio L., Bordin G. *Le livre d'Or du corps humain, anatomie et symbols*. Milan, Mondadori Electa S.p.A., 2015.
14. Preiss P. *Panorama manýrismu: Kapitoly o umění a kultuře 16. století*. Praga, Odeon, 1974, 397 s.
15. Stukenbrock Ch., Topper B. *Meisterwerke der europäischen Malerei*. Köln, Könemann 1999, 1007 p.
16. *Swiss painting: from the Middle Ages to the dawn of the twentieth century* / Florens Deuchler, Marcel Roethlisberger, Hans Luthy; [English translation by James Emmons]. Geneva: Skira; New York: Rizzoli, 1976, 197 p.
17. *Zeichnungen altdeutscher Meister Duererszeit*. Dresden, Verlag Ernst Arnold, 1924.

Received: March 5, 2019.

«КНИГА АНГЕЛОВ» АНДРЕЯ МАШАНОВА

Гуменюк Алла Николаевна
Кандидат искусствоведения, профессор,
заслуженный работник культуры РФ,
профессор Омского государственного
технического университета.
Россия, г. Омск.
gumenyuk-alla@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается авторская книга – «Книга Ангелов» Андрея Машанова, заслуженного художника России, известного сибирского графика, мастера офорта и каллиграфии. Подчеркивается, что книга выполняется в жанре *книга художника* (Livre d'artiste, Artist's Book). Отмечается, что творчество художника лежит в области русской религиозной традиции с использованием современного языка графического искусства. Акцентируется: «Книга Ангелов» создается несколько лет и находится в процессе непрерывного развития, наполняется новыми изобразительными сюжетами, рукописными текстами. Анализируются отдельные развороты книги: персонажи и тексты. Отмечается избранная техника офорта, авторская каллиграфия и стилистика изображения – плоскостная трактовка фигур, гибкая лаконичная линия контура, декоративное узорочье, колористический минимализм. В заключение сообщается, что если станковые листы послужили первоосновой для работы мастера в новом для него жанре *книга художника*, то в настоящее время идет взаимобратный процесс: парафразы персонажей из «Книги Ангелов» с успехом звучат в цветных большеформатных офортах последних лет.

Ключевые слова: Livre d'artiste, книга художника, графика, офорт, каллиграфия, «Книга Ангелов».

Библиографическое описание для цитирования:

Гуменюк А.Н. «Книга Ангелов» Андрея Машанова // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 92-104. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.007. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/16/>

Период взлета искусства отечественной графики, в том числе печатной, приходится на 1960–1970 годы, и даже в начале 1980-х не утрачен был интерес к цветному эстампу и черно-белой гравюре. В этом явлении присутствует определенная закономерность: упомянутые годы относятся к периоду энергичного расцвета монументального искусства и одновременно архитектурного минимализма, когда в лаконичных интерьерах различных по функции помещений и городских квартирах на стенах размещались

произведения станковой графики; в то же время графика малой формы замечательно выражалась в открытке и экслибрисе.

Но теперь открытки пишутся не так часто, да и тома, отмеченные экслибрисом и стоящие на полках рядами, – не самая главная примета современного интерьера. Как оригинальная, так и печатная графика становится, скорее, предметом собирательства. Тем же объектом коллекционирования (частного и музейного) делается и *авторская книга*.

Современная отечественная авторская книга имеет свою историю, начиная с оригинальных изданий мастеров объединения «Мир искусства» и русских футуристов, в книгах которых активно заявлял о себе синтез изображения и текста. С той лишь разницей, что первые при создании книги ориентировались на «высокую изысканность», вторые – на «обратную изысканность – низкую, площадную, брутальную» [3]. Ставя в один ряд столь разных по творческим установкам мастеров, следует отметить, что в отличие от мирискусников, устремления футуристов сводились не к привычному процессу работы художника над книгой, а к использованию книги для собственных творческих экспериментов, «творческого жеста». Этот метод в создании авторской книги, в принципе, и стал основой для появления впоследствии жанра, названного «*Книга художника*».

После периода «самиздата» 1970-х годов авторская книга вариативно разделилась на две формы ее организации:

- библиографические издания, отпечатанные на высококачественной или изготовленной вручную бумаге небольшим тиражом и которые можно определить французским термином «*Livre d'artiste*»;

- и книги, выполненные как арт-объекты, не более чем в одном-трех экземплярах, с авторскими эстампами, оригинальной графикой, рукописным текстом (информативным, иногда только декоративным), которые принято понятийно связывать с английским термином «*Artist's Book*» и называть «*Книга художника*».

Определенное время в искусствоведческой литературе все три термина – «*Livre d'artiste*», «*Artist's Book*», «*Книга художника*» – считались тождественными. Дифференцировал их Михаил Погарский, он же сблизил, в терминологическом отношении, понятия «*Artist's Book*» и «*Книга художника*», отмечая в своих статьях и монографии 2013–2015 годов множество пересечений и параллелей в их организации [3].

«*Книга Ангелов*», предлагаемая для рассмотрения, является своеобразным арт-объектом, при создании которого художник – Андрей Николаевич Машанов выступает главным действующим лицом: автором офортов и автором каллиграфического написания текстов, которые выбирает он сам.

Заслуженный художник России, крупный сибирский мастер печатной и оригинальной графики, он более всего известен как талантливый офортист, чье творчество лежит в области русской религиозной традиции – с ее особой эстетикой иконописи – переосмысленной и переложенной на современный язык графического искусства, в частности неомодерна. В последние годы увлеченно работающий в сфере каллиграфического письма, художник – явно лирического плана и пронзительного чувствования – он заявил о себе масштабными листами, наполненными энергией цвета и экспрессией движения строк в текстовых блоках. Две стороны одной ипостаси –

личностного художественного высказывания – артистично переплелись в создаваемом им авторском проекте «Книга Ангелов».

Книга «пишется» уже несколько лет и до сих пор находится в процессе непрерывного развития, наполняется новыми изобразительными сюжетами, рукописными строчками. Художник все еще мысленно выстраивает целостный образ книги, и только ему известно, какими станут переплет, обложка, титул, футляр, будут ли исполняться все названные компоненты, и только тогда появится возможность оценивать их согласованность друг с другом и арт-объект в целом.

К настоящему времени создано 25 разворотов с изображением ангелов или ангелоподобных персонажей. Все они – легкие, бесплотные, невесомые, нежные, иногда чуть грустные, иногда шаловливые, играющие на изящной флейте или сияющей золотом скрипке, трубящие в рог или по-детски, сачком собирающие звезды, – наши ангелы-хранители, невидимые, но находящиеся всегда рядом.

Идея создания авторской книги возникла при непосредственном и дружеском участии Юрия Ноздрина, известного российского художника-графика, замечательного каллиграфа, автора оригинальных литературно-графических произведений, которого, именно в этом артистическом жанре, Андрей Машанов считает своим крестным. Но и в реальной жизни Андрей является крестником Ноздрина; крестился он по настоятельному совету своего отца уже взрослым человеком в православном приходе Пушкинского благочиния Московской епархии, в поселке Черкизово, что недалеко от Дома творчества «Челюскинская». Не тогда ли в храме Покрова Пресвятой Богородицы силы небесные наделили художника исключительной возможностью: прикоснуться к таинственному миру ангелов.

Большое значение для Андрея Машанова, уже состоявшегося графика-станковиста, также имел открытый в конце 2015 года в Эрмитаже Кабинет книги художника (в музейной терминологии «Livre d'artiste») с его экспонатами-шедеврами: элитарными библиографическими изданиями, принадлежащими миру большого искусства, произведениями крупнейших мастеров, выполненными в тиражной и уникальной технике, – библейскими гравюрами Марка Шагала, работами Пабло Пикассо, Фернана Леже, Анри Матисса и других авторов [1]. Открытие к началу 2017 года в Эрмитаже постоянной экспозиции с показом работ всех ведущих мастеров Livre d'artiste первой половины – середины XX века и утверждение несомненной важности этого жанра еще более укрепили желание заняться созданием *книги художника*.

Акцентируя внимание на виртуозной каллиграфии – неременном атрибуте авторской книги Андрея Машанова, стоит отметить, что искусство красивого письма, нестандартных рукописных форм – это давнее увлечение мастера: уже в середине 1990-х годов он вводит тексты в офорты серии «Древние мастера», которые принесли ему широкую известность и признание профессионалов.

Обращаясь к авторской книге А. Машанова, хочется произнести неоднократно повторяемую строку Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово». Однако первым «творческим высказыванием» мастера стал офорт «Светлый ангел», с которого и началась работа над книгой (рис.1).

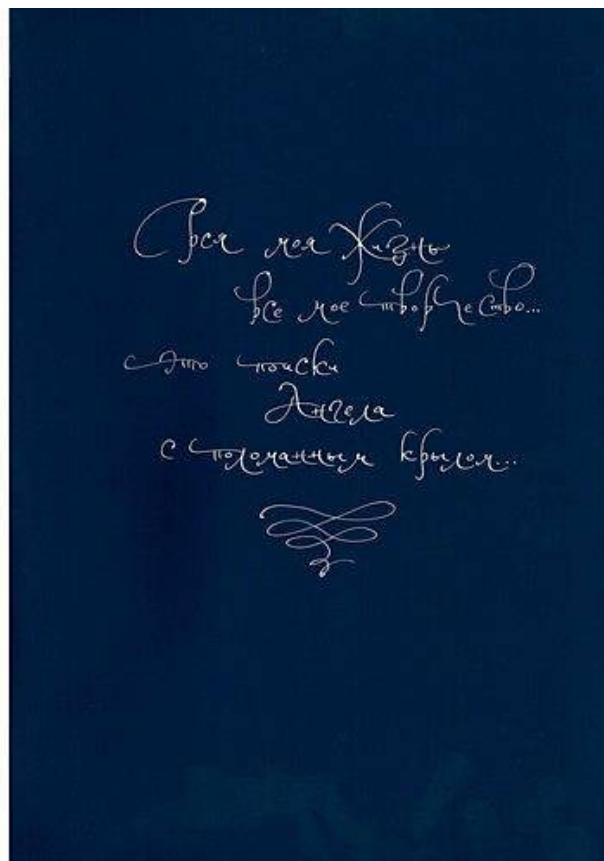


Рис. 1. А.Н. Машанов. Светлый ангел. 2009–2017 гг. (здесь и далее: дата создания офорта – дата написания текста; каллиграфия). Офорт, тушь, перо, зол. 11 x 8, 29 x 42 (здесь и далее: размеры офорта и разворота). Собственность автора. Фото автора.

Отпечатанный малым тиражом (всего 15 экземпляров), этот небольшой офорт изначально создавался как приглашение в Омский музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля на персональную выставку художника 2009 года. Впоследствии миниатюра была включена в «Книгу Ангелов» и получила авторский текст: «*Вся моя жизнь, все мое творчество – это поиски Ангела с поломанным крылом*». Быть равнодушным к чужой боли, находиться в постоянном душевном поиске – вот квинтэссенция сказанного мастером; посыл к самому себе, к зрителю, к небу.

С этого момента началось развитие темы ангелов. Сначала возникла переключка с большими работами. Художник стал переводить станковые листы в малый формат и убирать цвет. Появились первые миниатюры в размер открытки: «Скрипач», «Вестник», «Тихая мелодия» (рис. 2-4). Работы оценили друзья, коллеги. Графика малой формы зазвучала в полную силу и обрела тексты. Определился артистический язык печатной графики – выбрана излюбленная техника офорта, позволяющая достигать разнообразие линий, сложилась стилистика книжного разворота – плоскостная трактовка фигур, гибкость и лаконичность контурного рисунка, декоративное узорочье и колористический минимализм с включением светлого золота, был найден единый авторский ключ в исполнении текста – каллиграфическое письмо белой тушью на темном фоне.

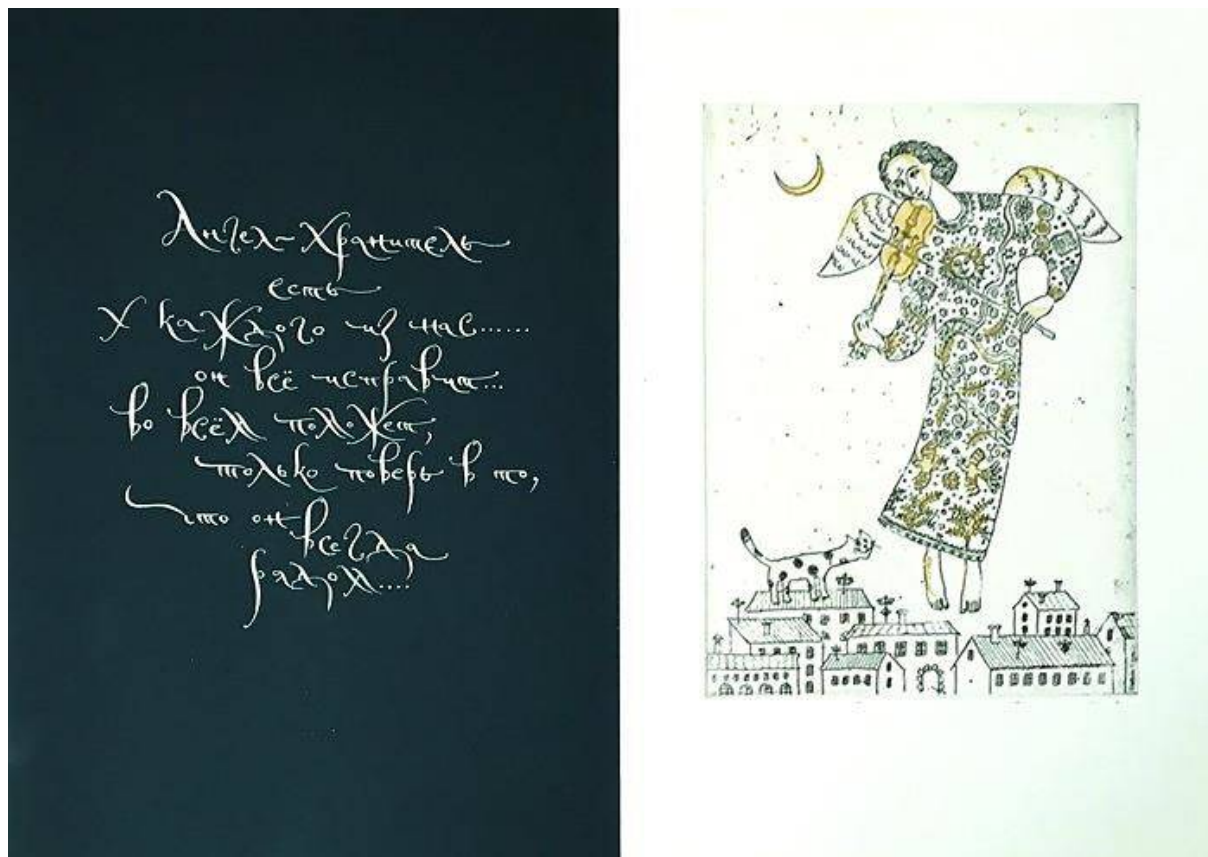


Рис. 2. А.Н. Машанов. Скрипач. 2010–2017 гг. Офорт, тушь, перо, зол. 11 x 8, 29 x 42.
Собственность автора. Фото автора.

Начала воплощаться в жизнь идея авторской книги.

На развороте книжного листа – ангел-скрипач. Он исполняет мелодию уснувшему городу, словно повторяя, что «Ангел-хранитель есть у каждого из нас...» (рис. 2). На другом развороте – трубящий вестник, вопрошающий невидимого слушателя: «Видишь два крыла за спиной? / Я не птица, не душ похититель. / Просто я навсегда с тобой. / Просто я – твой Ангел-хранитель» (Рис. 3). Удивительно, что одежды ангелов совсем не аскетичны: на платье Скрипача «обитают» персонажи земного сада – солнце, деревья и птицы, у Вестника на лоскутном одеянии – забавные крылья на шнуровке. Что это – шутка, постмодернистская ирония? Возможно, но отметим, что из витиевато закрученной трубы Вестника щедро «фонтанирует» мелодия – «рассыпается» так, чтобы музыка сфер была слышна всем.

В решении книжных разворотов преобладают белый, черный или синий цвета, но колористический аскетизм листа смягчается введением золота. В дальнейшем этот прием будет нередко использоваться художником. В композиции «Тихая мелодия» (рис. 4) ангел и соловей в унисон выводят тихую мелодию флейты, а рядом появляется текст с пронзительными строчками: «Ангелы тоже испытывают страдания. Но свои слезы они иссушают взмахом белых крыльев». Привнесение теплого мерцания золота в изобразительную ткань листа создает торжество покоя и не дает грустной теме превалировать в этой тихой мелодии.

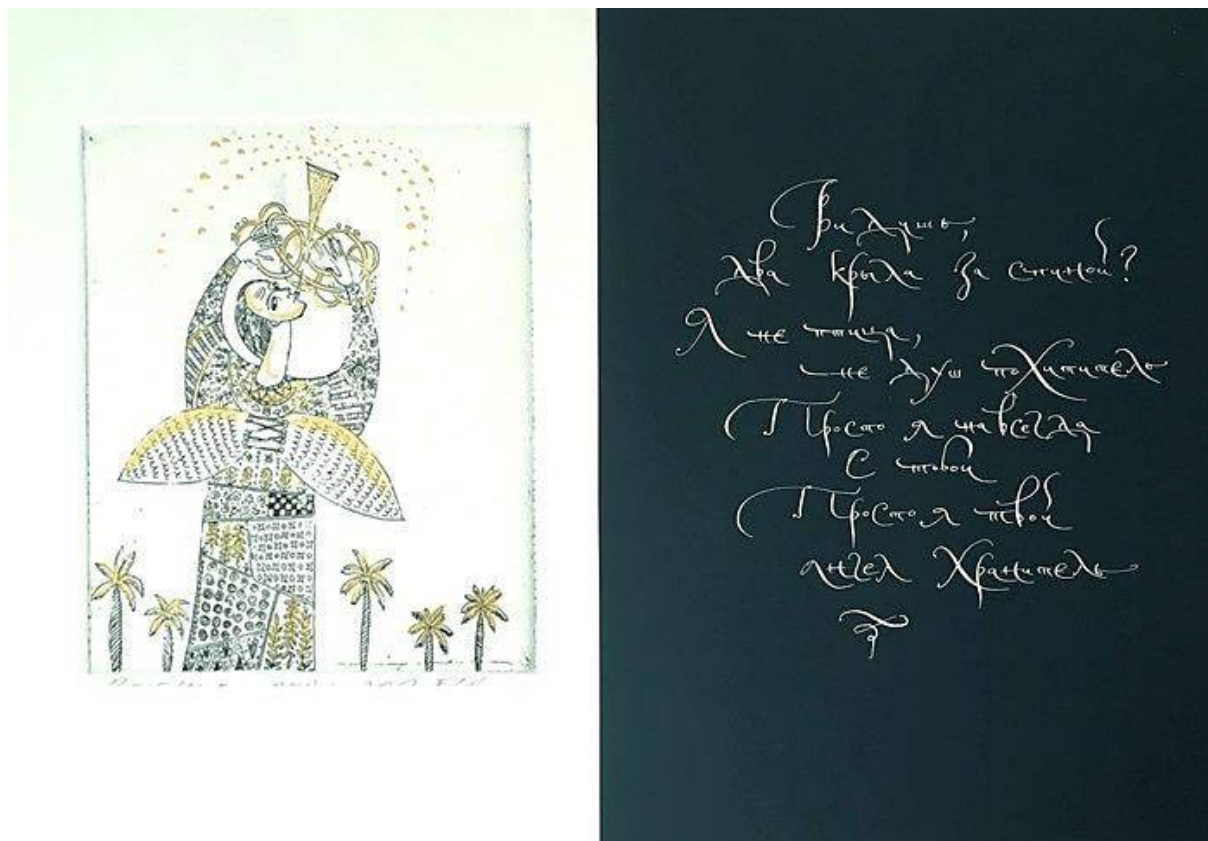


Рис. 3. А.Н. Машанов. Вестник. 2010–2017 гг. Офорт, тушь, перо, зол. 11 x 8, 29 x 42.
Собственность автора. Фото автора.

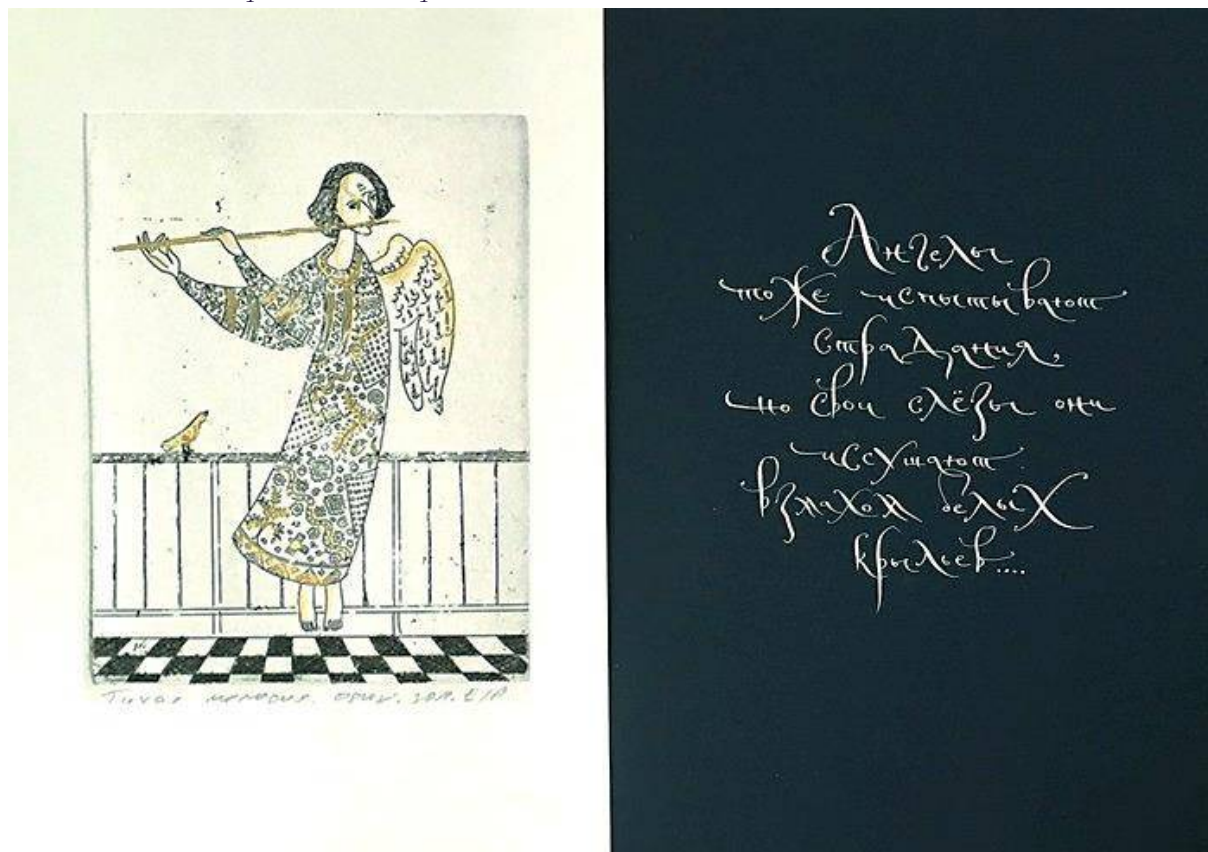


Рис. 4. А.Н. Машанов. Тихая мелодия. 2010–2017 гг. Офорт, тушь, перо, зол. 11 x 8, 29 x 42.
Собственность автора. Фото автора.

Еще до работы над «Книгой Ангелов» в 2009 г. (на 2010 год) художником был выполнен перекидной календарь из 12 офортов, в его сюжетах также царили ангелы. Выделим некоторые из календарных листов, например, месяц «Январь», вошедший впоследствии в книгу под названием «Рождество», где невесомый ангел-фонарщик освещает золотыми лучами землю, падающий снег и возвещает звоном колокольчика приход великого праздника. В офорт активно включается золотой цвет, длинным мазком смягчается линия рисунка; сюжет обретает праздничную интонацию (рис. 5).

Календарный «Март» в книжной интерпретации получил трогательное название «Просто любовь» и шуточные строчки: *«Если хочешь, чтобы девушка стала ангелом, стоит подарить ей Рай»* (рис. 6). Драматургия листа ясно прочитывается; нежные, ангелоподобные влюбленные, искусно объединенные гибкой линией и орнаментом одежда, легко отрываются от земли и вот-вот воспарят над райским яблоневым садом.

Из календарной серии офортов в «Книгу Ангелов» попадет и июньский «Ловец звезд» – шаловливый ангел с детским сачком. Впечатляет его образ: спеленутый, словно младенец, он удачно расправил крылышки и стремительно летит над землей (рис. 7). Сюжет сопровождается текстом: *«Трудно оставаться ангелом, когда в тебе есть чертовщинка»*. На вопрос, где автор берет серьезные или шуточные фразы для книги, художник отвечает: «...нахожу в просторах Интернета», – вот так просто и современно.

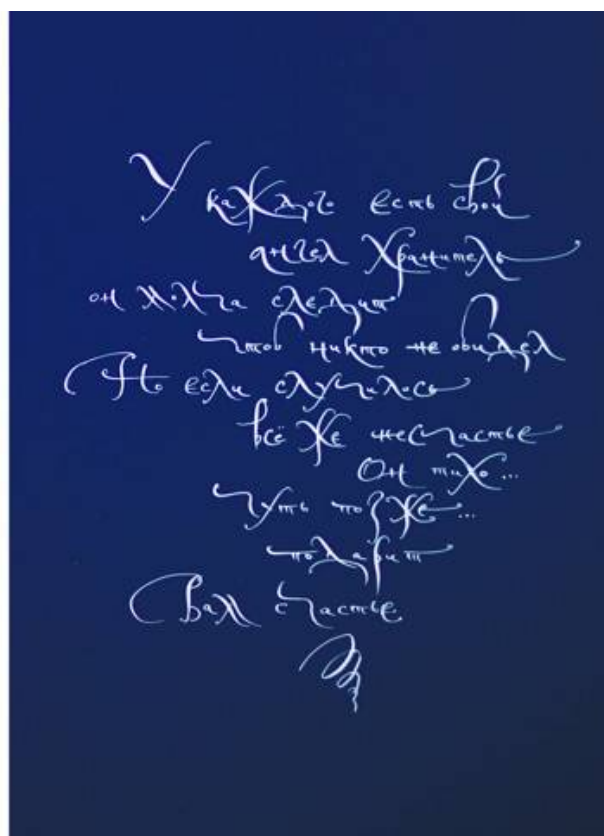


Рис. 5. А.Н. Машанов. Рождество. 2010–2017 гг. Офорт, тушь, перо, зол. 11 x 8, 29 x 42. Собственность автора. Фото автора.

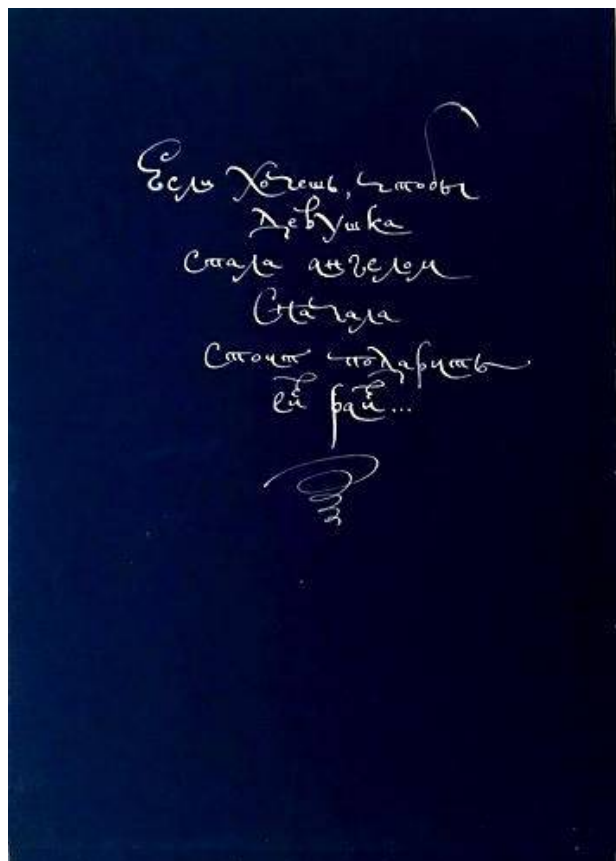


Рис. 6. А.Н. Машанов. Просто любовь. 2010–2017 гг. Офорт, тушь, перо, зол. 11 x 8, 29 x 42. Собственность автора. Фото автора.



Рис. 7. А.Н. Машанов. Ловец звезд. 2010–2017 гг. Офорт, тушь, перо, зол. 11 x 8, 29 x 42. Собственность автора. Фото автора.

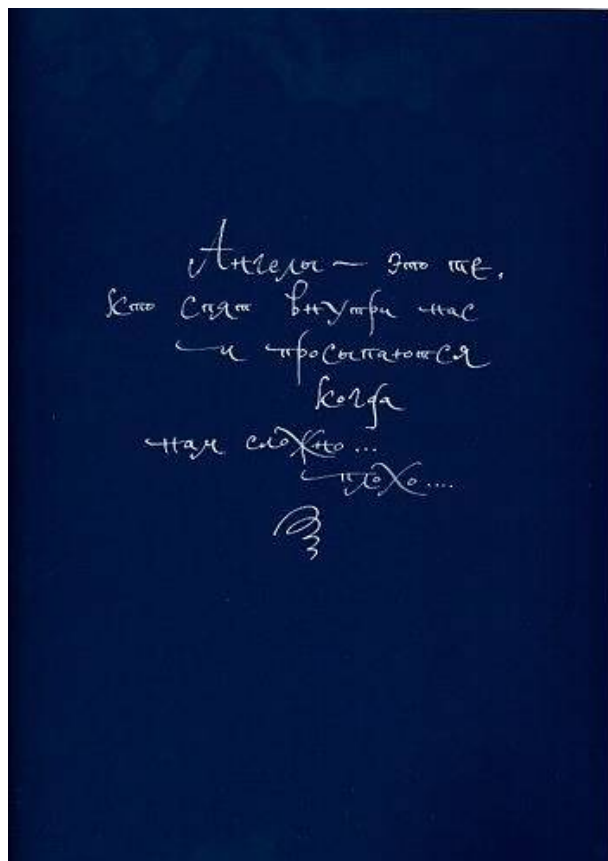


Рис. 8. А.Н. Машанов. Охота. 2010–2017 гг. Офорт, тушь, перо, зол. 11 x 8, 29 x 42.
Собственность автора. Фото автора.

Особая миниатюра по своему эмоциональному состоянию «Охота», она также является частью календарной серии (рис. 8). И хотя из-под резца художника появилось лишь два персонажа, представленных на нейтральном фоне: трубящий в золотой рожок ангел и охотничья собака – курцхаар, но сентябрьский день ощущается светлым и наполненным золотом осени. Напряжение в ожидании охоты достигается контрастом белой фигурки собаки, прорезанной одной лишь контурной линией, с детально проработанной золоченой одеждой ангела. Непроявленная природа, ангел с пристальным взглядом, курцхаар с его нетерпеливостью в движении – все едино, все одухотворено, все находится рядом и вокруг нас. Рефреном звучат слова: «Ангелы – это те, кто спит внутри нас и просыпается, когда нам сложно...».

Трудно поставить рядом два более противоречивых понятия: «ангельская доброта» и «охота». Однако, по мнению художника, «у наших ангелов-хранителей, кроме задачи оберегать нас, есть еще и своя жизнь». И действительно, какова она – эта жизнь, и что там происходит на небесах?

Об этом, по-видимому, знает ангел с ликом Христа, въезжающий в Иерусалим на чудесном ослике: «У нас у Ангелов – все белое, даже зависть...», а далее обращение к нам – людям: «Не великое чудо увидеть Ангелов, великое чудо увидеть собственные грехи» (рис. 9).

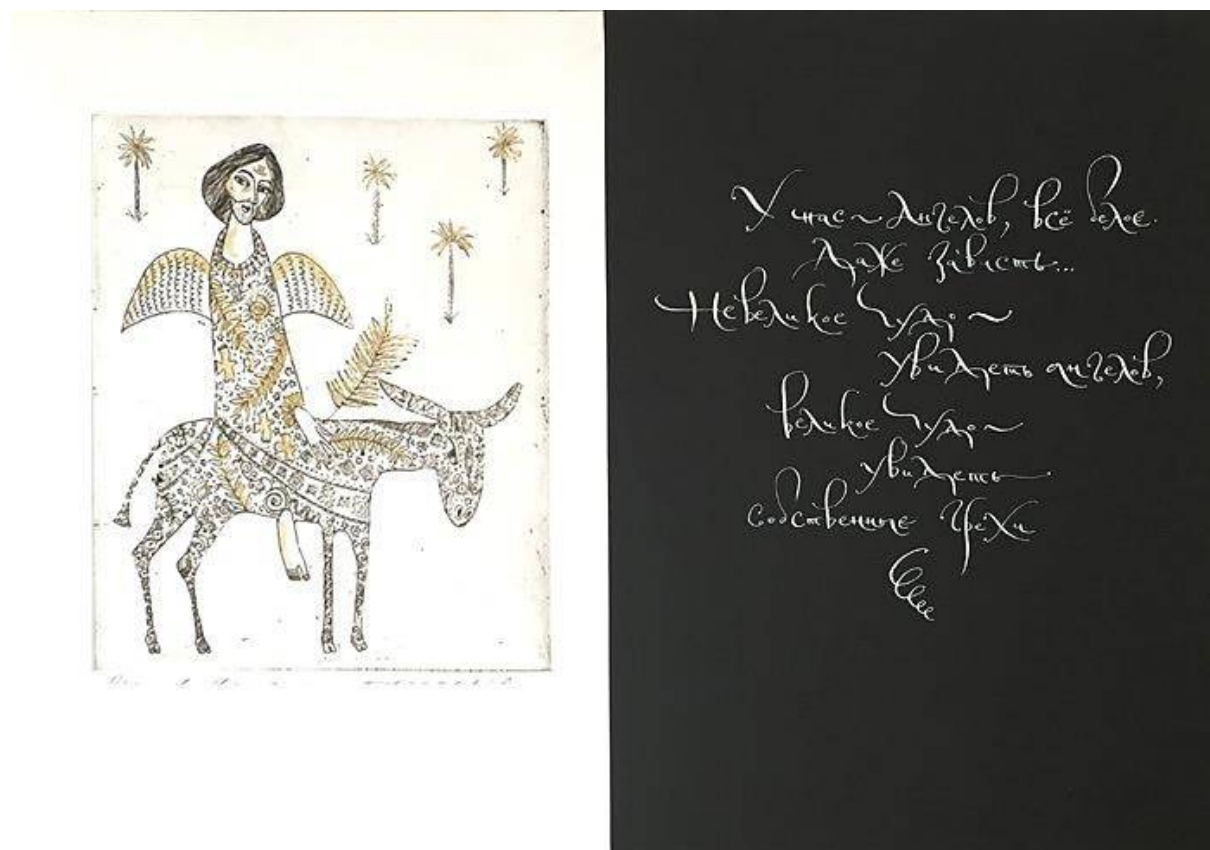


Рис. 9. А.Н. Машанов. Въезд в Иерусалим. 2010–2017 гг. Офорт, тушь, перо, зол. 11 × 8, 29 × 42. Собственность автора. Фото автора.

Если в начале пути станковые произведения послужили первоосновой для работы мастера в новом для него жанре, то в последние годы парафразы персонажей из «Книги Ангелов» появились в большеформатных цветных листах и с успехом прозвучали в офортах, выполненных для уникального издания – юбилейной книги-альбома «Любинский проспект – люди, архитектура, образы» (всего 8 экземпляров) (рис. 10–14) [2].



Рис. 10. А.Н. Машанов. Гимназия. 2015 г. Офорт. 37 × 24. Собственность автора. Фото автора.



Рис. 11.
А.Н. Машанов.
Летний день. 2016 г.
Офорт. 37 × 24.
Собственность автора.
Фото автора.

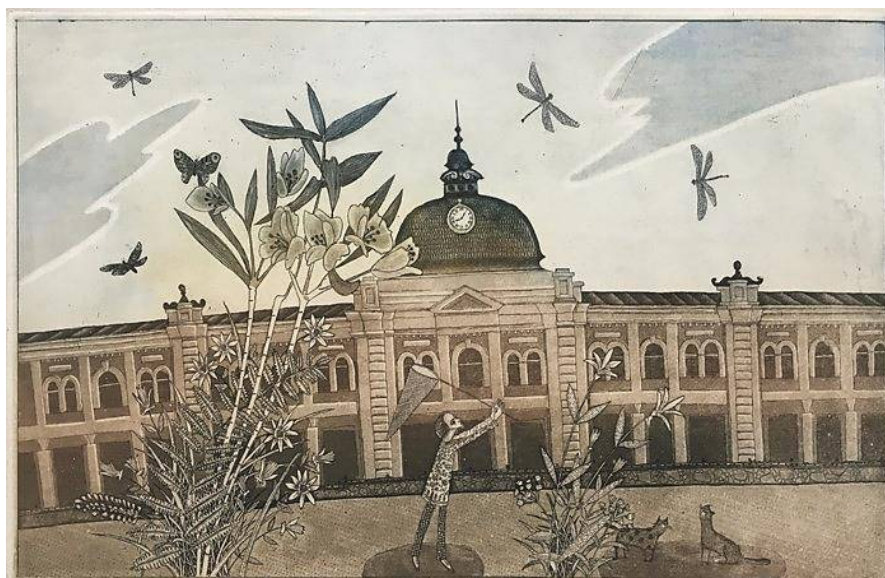


Рис. 12.
А.Н. Машанов. Весна.
2016 г. Офорт.
37 × 24. Собственность
автора. Фото автора.



Рис. 13.
А.Н. Машанов. Ночь
перед Рождеством.
2016 г. Офорт.
37 × 24. Собственность
автора. Фото автора.

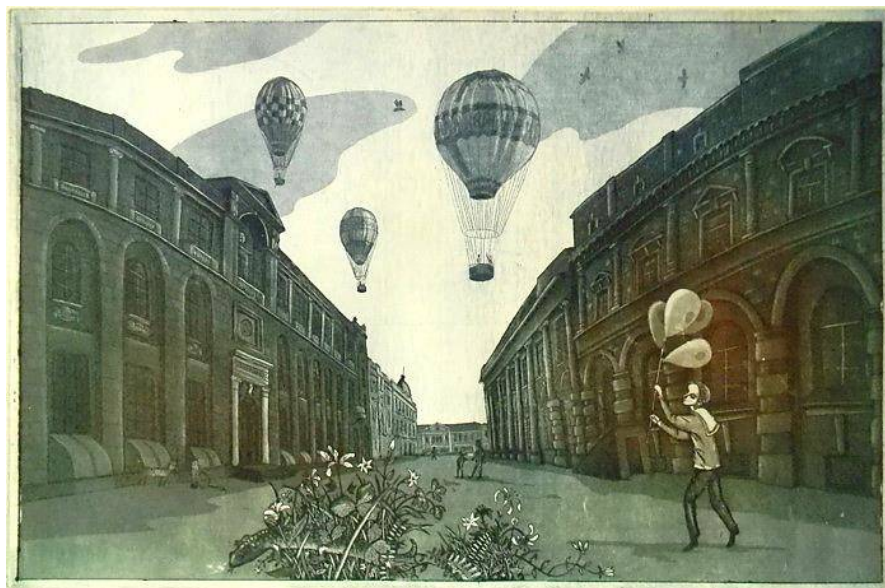


Рис. 14.
А.Н. Машанов.
Саламандра. 2016 г.
Офорт. 37 × 24.
Собственность автора.
Фото автора.

Убедимся в сказанном, посмотрев на то, как взлетел над женской гимназией амур с луком и стрелами (рис.10), как отправилась в полет над собственным магазином-пассажем известная всему городу купчиха Мария Шанина (рис. 11), как весенним днем мальчик, подобный легкому ангелу, под звон омских курантов ловит сачком стрекоз (рис. 12), а фонарщик в рождественскую ночь пагает по заснеженному Любинскому проспекту (рис. 13).

Упомянув в статье цветные офорты Андрея Машанова, невозможно не отметить его удивительное колористическое чутье и постоянное стремление к эксперименту. В одном тираже, при использовании приема цветовой набивки формы, каждый лист (при общности рисунка и тональной разработки) может стать уникальным в своем колористическом решении. Однако большеформатный цветной офорт в творчестве талантливого мастера – это специальная тема для исследования.

Возвращаясь к авторскому проекту Андрея Машанова «Книга Ангелов», повторим, что работа мастера в жанре «Artist's Book» или «Книга художника» еще не закончена и продолжает развиваться во временном континууме. Включенный в современный художественный процесс, Андрей Николаевич Машанов постоянно расширяет свои творческие возможности, сохраняет яркую индивидуальность, что и присуще большому мастеру.

Литература

1. Кабинет Книги художника. [Электронный ресурс]. URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/perm_exh/exh/43artistbook/?lng= (Дата обращения: 16.03. 2019)
2. Любинский проспект [Любинский проспект – люди, архитектура, образы : книга-альбом / гл. ред. Ю. П. Перминов. – Омск; Тобольск, 2016]. [Электронный ресурс]. URL: <http://tobolsk.org/index.php/ru/onlajn-biblioteka/book/88/1?page> (Дата обращения: 16.03. 2019)
3. Михаил Погарский. Книга художника, Artist's Book и Livre D'Artiste / Музей «Книга художника». Каталог выставки, 2011. [Электронный ресурс]. URL: http://www.pogarsky.ru/images/books/0_katalogKX01200razvoroty.pdf (Дата обращения: 16.03.2019)

Статья поступила в редакцию 24.03.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.007

«THE BOOK OF ANGELS» BY ANDREY MASHANOV

Gumenyuk Alla Nikolaevna
PhD in Art Studies, Professor, Honored Worker
of Culture of the Russian Federation, Professor
in Omsk State Technical University.
Russia, Omsk.
gumenyuk-alla@mail.ru

Abstract

The article discusses «The Book of Angels» by Andrey Mashanov – the Honored Artist of Russia, famous Siberian graphic artist and the master of etching and calligraphy. It is emphasized that the book is executed in the genre of the Artist's Book (so-called Livre d'artiste). It is noted that the artist's work lies within Russian religious traditions but is executed in the modern way and uses the contemporary language of graphic art. The statement about the continuous development of «The Book of Angels» is accented, as the book under the analysis is was created over years, is still under the development and is constantly filled with new visual plots and handwritten text. Individual pages of the book are analyzed deeply, including all drawn characters and texts. The etching technique, author's calligraphy and stylistics of images are noted as well as the interpretation of planar figures, author's flexible and laconic contour lines, the decorative patterns and coloristic minimalism. A reciprocal process, when Mashanov's large-format graphic sheets, that previously laid the foundation for Livre d'artiste, and recently became infused with a lot of characters from the «Book of Angels», is stated.

Keywords: Livre d'artiste, Andrey Mashanov, Artist's book, graphics, etching, calligraphy, «The Book of Angels».

Bibliographic description for citation:

Gumenyuk A.N. «The book of Angels» by Andrey Mashanov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 92-104. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.007. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/16/> (In Russian)

References

1. *Kabinet Knigi khudozhnika* [Cabinet of Artist's book]. Available at: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/perm_exh/exh/43artistbook/?lng= (accessed 16.03. 2019). In Russian.
2. *Lyubinskij prospekt – lyudi, arkhitektura, obrazy : kniga-al'bom* [Lubinsky Avenue – people, architecture, images: a book-album]. Omsk; Tobolsk, 2016. Available at: <http://tobolsk.org/index.php/ru/onlajn-biblioteka/book/88/1?page> (accessed 16.03. 2019). In Russian.
3. *Mikhail Pogarskiy. Kniga khudozhnika, Artist's Book i Livre D'Artiste* [Mikhail Pogarsky. Artist's book, Artist's Book and Livre D'Artiste. Museum «Artist's Book», Exhibition Catalog, 2011]. Available at: http://www.pogarsky.ru/images/books/0_katalogKX01200razvoroty.pdf (accessed 16.03.2019). In Russian.

Received: March 24, 2019.

ЭСТАМПЫ ВИТАЛИЯ КУЛИКОВА. СВОЕОБРАЗИЕ И РАЗВИТИЕ ЕГО ТВОРЧЕСКОЙ МАНЕРЫ

Есюнин Егор Алексеевич
Аспирант, Московский государственный
академический художественный институт
имени В.И. Сурикова при Российской
академии художеств.
Украина, г. Харьков.
Yuegor27@gmail.com

Аннотация

Виталий Куликов (1935–2015) был одним из крупнейших художников Украины второй половины XX – начала XXI века. В статье рассмотрены особенности его творческой манеры в трактовке формы и образов. Он выработал свой авторский стиль – соединение академического аналитического рисунка с кубизмом. Его характерная черта – выраженный «геометризм» форм. Образ женщины был центральной темой его творчества. В решении этой темы Куликов обращался к европейской традиции: библейским и греческим сюжетам.

Ключевые слова: Виталий Куликов, советская графика, литография, линогравюра, книжная иллюстрация, театральная плакат, искусство Украины, кубизм.

Библиографическое описание для цитирования:

Есюнин Е.А. Эстампы Виталия Куликова. Своеобразие и развитие его творческой манеры // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 105-116. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.008. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/17/>

Виталий Николаевич Куликов родился 27 октября 1935 г. в Новогеоргиевске, небольшом городке в Кировоградской области, и умер в 2015 г. в Харькове. Куликов пережил свой родной город: в 1961 г. Новогеоргиевск был затоплен, и на его месте создали Кременчугское водохранилище. В 1950 г. Куликов переезжает в Харьков. С 1961 г. по 1967 г. он учится в Харьковском художественно-промышленном институте в группе своего земляка Григория Антоновича Бондаренко, ученика К.С. Петрова-Водкина. Куликов говорил, что способ рисования, который преподавал Бондаренко, «сложился органично под воздействием двух сфер влияния: жесткого конструктивизма кубистов... и артистичной темпераментности и мастерства старых классиков (особенно Рембрандта)» [2, с. 23]. Бондаренко ставил своим студентам задачу рисовать натуру, используя лишь кисть и тушь, прямо на литографском камне. «Возможность внесения исправлений в литографию, как известно, ограничена, – вспоминал Куликов, – поэтому такая

постановка дела невольно заставляла быть осмотрительным, просчитывать каждый шаг наперед, а волю эмоциям давать только в репризах» [2, с. 23]. Все это способствовало развитию способности «схватывать» силуэт, общее движение.

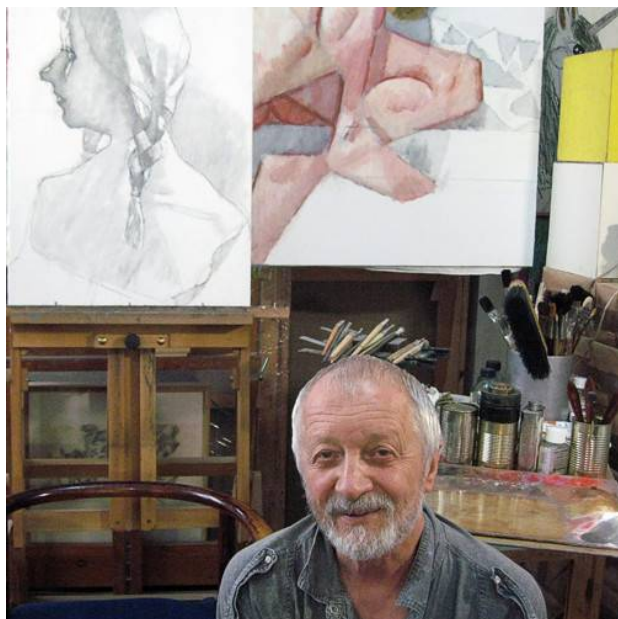


Рис. 1. Куликов В.Н. Источник:
<https://ru.wikipedia.org>

Творческую манеру Куликова искусствоведы определяют как «посткубизм». Это утверждение правильное только отчасти. С одной стороны, кубизм, несомненно, повлиял на Куликова, и он сам об этом говорил (см. ниже). С другой стороны, Куликов говорил, что он продолжает традиции Чистяковской школы. Отвечая на вопросы о геометризме в своих работах, он отвечал, что «геометризм был присущ, так или иначе, всем ученикам Чистяковской школы» [1]. Выраженный «геометризм» в своих работах Куликов объяснял проявлением строгой самодисциплины в рисунке, а также влиянием среды архитекторов, в которой он преподавал [1]. Куликов в рисунке различал *конструкцию* и *форму*. Конструкция понималась как геометрическое пространственное устройство изображаемого предмета. Форма конструкции была «индивидуальными особенностями и пропорциями именно этого конкретного предмета» [3, с. 16]. Соответственно, «геометризм» – это результат выявления (и подчеркивания) конструкции формы. Резюмируя, скажем, что манера Куликова объединяла в себе черты как кубизма, так и академического аналитического рисунка.

Если в академическом рисунке для выявления объема форм Куликов использует тональную растяжку – свет, полутень, тень, рефлекс, – то в гравюре он обобщает все полутона, сводя их только к черному и белому. В 60-х гг. в советской графике господствовал суровый стиль, и подобное видение гравюры можно встретить у многих художников. «Графика, – говорит Куликов, – это, в принципе, черное и белое» [2, с. 274]. В гравюрах он применяет принцип контрастного чередования черного и белого, «разворачивая» тем самым плоскости в пространстве листа и создавая ритм.

Куликов работал в техниках литографии и линогравюры.

Работа над театральным и выставочным плакатом в 70-80-х гг. повлияла на развитие творческой манеры мастера в сторону лаконизма формы. По словам Куликова, плакатное искусство использует «визуальную загадку», которую зритель должен расшифровать.

«Современный плакат, в лучшем смысле слова, на мой взгляд, – это загадка, которая должна привлечь внимание. Это интеллектуальная игра» [2, с. 273]. Она интригует зрителя и притягивает его внимание. Как пример, платье на главной героине спектакля «Бесприданница» все испачкано следами ее ухажеров, так же как были попорчены ее чистые и светлые устремления (рис.2). В другом плакате к произведению Брехта «Что тот солдат, что этот» Куликов показывает превращение солдата в безликую единицу (рис.3). Понимание образа как метафоры Куликов перенес в другие области своего творчества.

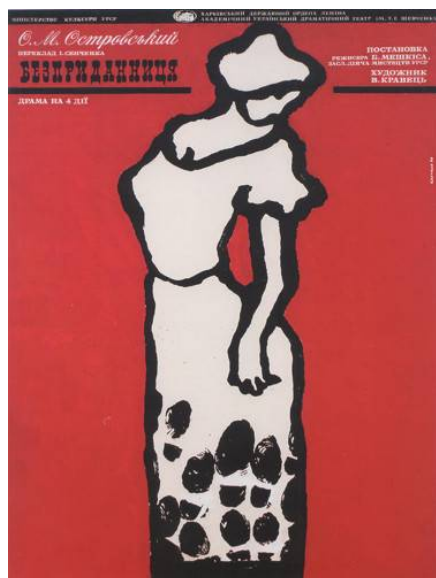


Рис. 2. В.Н. Куликов. Плакат к спектаклю «Бесприданница». Бумага, гуашь, 87 x 61 см. 1979 г. Собрание И.И. Александровой (жены В.Н. Куликова). Источник: [2].



Рис. 3. В.Н. Куликов. Плакат к спектаклю «Что тот солдат, что этот». 1981 г. Полиграфический отпечаток. 59 x 82 см. Собрание И.И. Александровой. Источник: [2].

Для того чтобы систематизировать этапы развития эстампа Куликова, проанализируем работы с точки зрения соотношения предметов и окружающего их пространства. Таким образом, можно обнаружить общую закономерность в эволюции от раздельности предмета и пространства к их взаимопроникновению в единое целое. Большую роль в этом процессе сыграла смена техники с литографии на линогравюру.

Дипломной работой Куликова стали иллюстрации к сборнику рассказов К.Г. Паустовского «Черное море» (1967 г.), сделанные в технике литографии тушью (рис. 4, 5). Первая заглавная иллюстрация передает состояние, описанное К.Г. Паустовским в предисловии к рассказам: «Поздняя ночь. Море шумит. Ночной дождь висит над Севастополем непроницаемым дымом». Темный силуэт точно передает тяжесть висящих облаков. Единая масса дыма соединяет корабли и тучу в одно трехчастное целое. В целом, предметы еще замкнуты внутри себя, и белый свет на предмете отделен от окружающего белого пространства контурной линией, замыкающей тем самым черный силуэт.

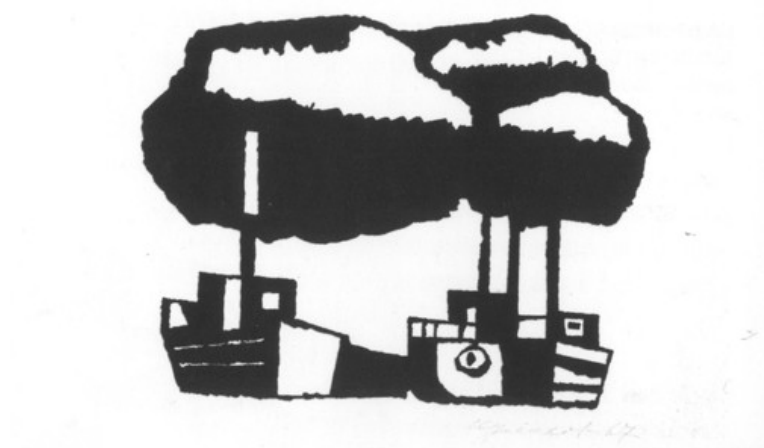


Рис. 4. В.Н. Куликов. Обложка к повести К. Паустовского «Черное море». 1967 г. Автолитография. Собрание И.И. Александровой. Источник: [3].



Рис. 5. В.Н. Куликов. Иллюстрации к повести К.Паустовского «Черное море». 1967 г. Автолитография. Собрание И.И. Александровой. Источник: [3].

В 1969–1970 гг. Куликов создает серию больших литографий «Образы мира» по мотивам поэзии Поля Элюара [2]. Серия была посвящена теме женщины, образный строй метафоричен. К сожалению, работы пока не удалось найти.

В 1974 г. Куликов создал серию «Эллада XX», которая экспонировалась на III триеннале графики в Таллине. Серия состоит из трех литографий: «Артемиды», «Афродита» и «Помона» (рис. 6). Фигуры начинают структурировать собою окружающую среду. Серия имеет несколько прочтений. Тема – античные богини в современном мире. Мы видим, что сопоставляются богини и оружие. Возникает вопрос: антивоенные ли эти работы? В это время в самой Греции происходит военный переворот – «заговор полковников», идет война во Вьетнаме. Возможно, богини могли у Куликова олицетворять западную цивилизацию, которая проводит агрессивную завоевательную политику.



Рис. 6. В.Н. Куликов. Афродита. Из серии «Эллада XX». 1974 г. Автолитография. 48,5 x 39 см. Собрание И.И. Александровой. Источник: [3].

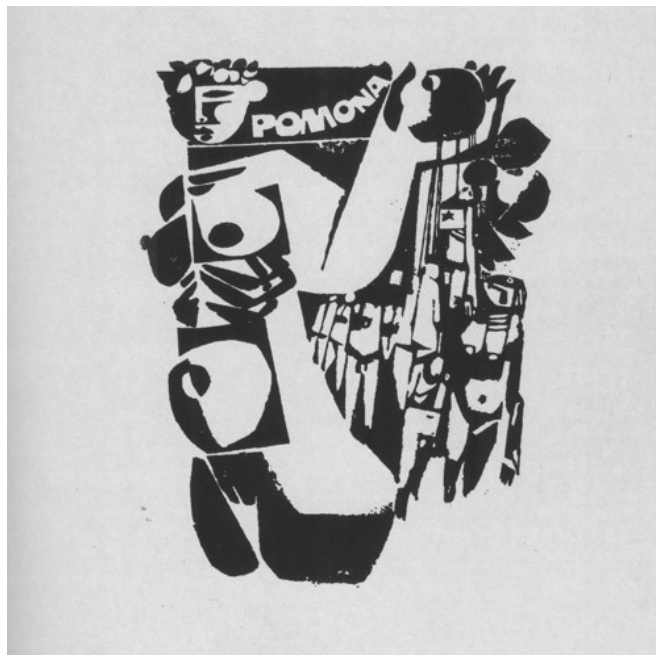


Рис. 7. В.Н. Куликов. Помона. Из серии «Эллада XX». 1974 г. Автолитография. 49 x 38 см. Собрание И.И. Александровой. Источник: [3].

Возможно и другое прочтение. Сравним «Элладу XX» с работой другого харьковского художника Владимира Ненадо «Вьетнамская мадонна» (1973 г.), который традиционно трактует образ женщины как Мир, противостоящий Войне. Оружие несет угрозу миру, самому человеческому существованию. Кстати, очень интересный образ. В центре мать с ребенком. Вокруг нее плющатся и выгибаются огромные рельсы, не могущие противостоять снарядам, в то время как человеческий Дух в образе матери с младенцем выдержит и победит. Женщина и война – на разных полюсах. Что мы видим в греческих мифах? Греческие богини были крайне воинственными персонажами, что идет вразрез с традиционным европейским воззрением на женскую природу. Правда, в работе «Артемиды» сама воительница стала жертвой – ее голова становится мишенью для солдата с винтовкой. На втором листе «Афродита» показана богиня и летящие истребители. Женщина использует свою красоту как оружие.

Лист «Помона» (рис.7) – самый неоднозначный. Вид у богини, если судить по резким очертаниям ребер, также угрожающий. Помона, богиня древесных плодов, держит в руке плод (свой атрибут) и повешенные фигуры. Кто это? Может, поверженные женихи или же соперницы?

В 1975 г. Куликов делает иллюстрации к книге Ф. Костромитина «Подари мне звезду» (рис. 8), заказную работу для харьковского издательства «Прапор». Здесь заметно, как пространство начинает проникать внутрь предметов, контурная линия полностью исчезает.



Рис. 8 В.Н. Куликов. Иллюстрация к рассказам Ф. Костромитина «Подари мне звезду». 1975 г. Автолитография. Собрание И.И. Александровой. Источник: [3].

В конце 70-х гг. Куликов оставляет технику литографии и переходит к линогравюре. Размеры гравюр уменьшаются. Во многом перемену техники определило то обстоятельство, что печатать в литографской мастерской стало проблематично. Перемена техники повлияла на изменения и художественной формы. Если раньше художник черной тушью рисовал на белом камне – шел от белого к черному, – то теперь он уже двигался от темного к светлому.



Рис. 9. В.Н. Куликов. Суккуб. Бумага, уголь. 61 x 43 см. Собрание И.И. Александровой. Источник: [4].

Женщина как одна из центральных тем во всем творчестве Куликова выступает в разных ипостасях: мать, любовница, жертва, хищница, инфантильная женщина, жрица любви... Для решения образа женщины Куликов обращается к классической традиции: греческой мифологии, Библии, переосмысляя вечные мотивы. В трактовке образа женщины Куликов порывает с традицией воспевать красоту женского тела (рис.9). Как сам Куликов писал по этому поводу: «Еще одна сквозная линия связана с образом женщины. Но не с традиционным любованием женским телом, “пусканием слюней”, а скорее с разоблачением этой тенденции. Отсюда некоторые деформации и вольности, раздражающие обывателя» [4, с. 11]. «Десакрализация образа женщины, увлекающая меня на протяжении последних десятилетий, направлена вовсе не на дегуманизацию его, как полагают некоторые искусствоведы, скорее наоборот, на поиски новой поэтики в представлениях “вечной темы” [...] для меня эти модели-девушки не столько “смутный объект желаний”, сколько благодарный материал для формообразования, особенно перспективный в концепции посткубизма и конструктивизма. Я выбираю женщин: они с точки зрения пластики намного интересней, богаче, что касается желания – оно не помеха, а в условиях сублимации скорее подстегивающий фактор» [4, с. 11]. Куликов также и поэтизирует женщину. В таких метафоричных произведениях, как «Птица» (1977 г.), птица символизирует душу, и получается диалог женщины со своей душой.

Дальнейшим шагом в 1980-х гг. в развитии графического языка стала серия «Любовники» (рис. 10 и 11), а также гравюры на библейские и мифологические сюжеты.



Рис. 10. В.Н. Куликов *Любовники* № 2. 1983 г. Линогравюра. 26 x 16 см. Собрание И.И. Александровой. Источник: [3].



Рис. 11. В.Н. Куликов *Любовники* № 3. 1985 г. Линогравюра. 16,5 x 23 см. Собрание И.И. Александровой. Источник: [3].

В серии «Любовники» Куликов использует фронтальную черную плоскость, которая служит пространством для фигур и от которой он выстраивает рельеф. Происходит уже растворение силуэтов в пространстве. В содержательном плане – взаимопроникновение мужчины и женщины, которые составляют в интимный миг одно целое. Это игра. Формальная и любовная.

Переходим к работам, посвященным тайне рождения. Куликов говорил, что «все – эфемерно, и исчезает, как слова. Как видимая часть любви. Пикассо говорил, что единственным доказательством любви является ребенок, а все остальное – слова» [2, с. 95]¹. В решении этой темы Куликов обращается к христианским сюжетам.

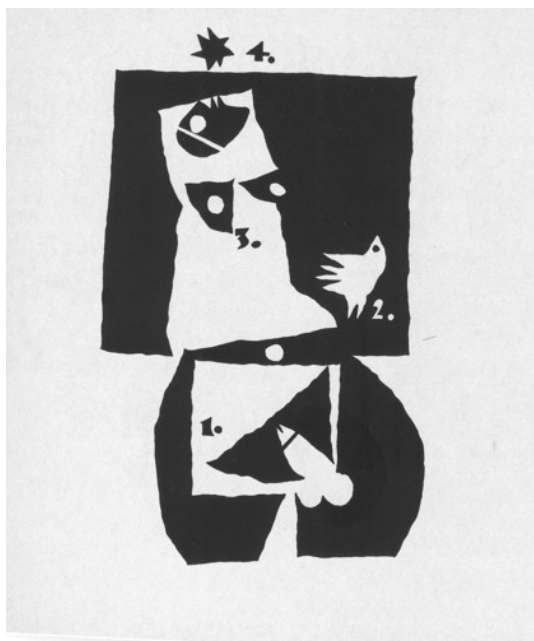


Рис. 12. В.Н. Куликов. *Этажи*. 1980 г.
Линогравюра. 26 x 18 см. Собрание
И.И. Александровой. Источник: [3].

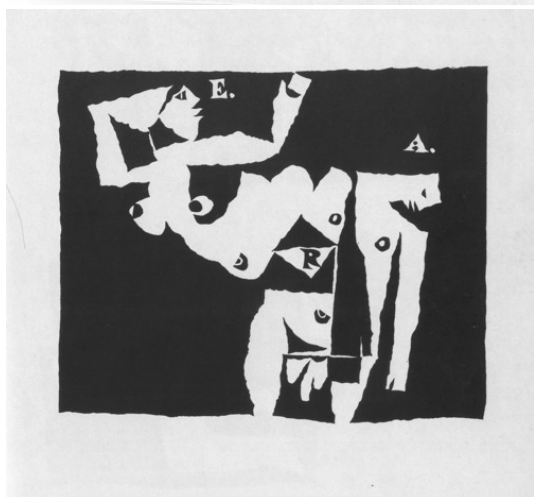


Рис. 13. В.Н. Куликов. *Сотворение Евы*. 1990 г.
Линогравюра. 24,5 x 30,5 см. Собрание
И.И. Александровой. Источник: [3].

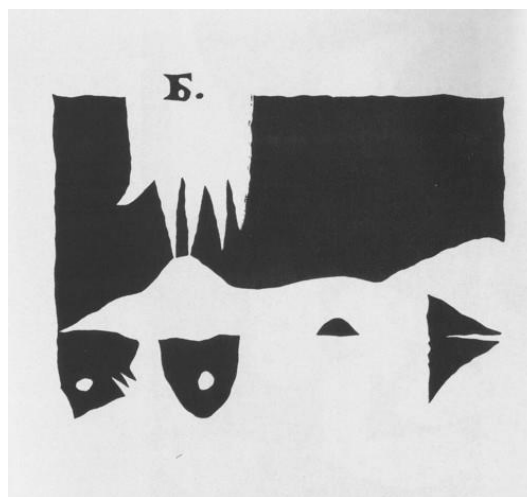


Рис. 14. В.Н. Куликов. *Прикосновение*. 1980 г.
Линогравюра. 17 x 23 см. Собрание
И.И. Александровой. Источник: [3].

¹ Первая часть фразы относится к театральному плакату: «Театральные плакаты – это то небольшое, что остается как история, как зафиксированная часть выставки, своеобразный документ. А все остальное – эфемерия, и исчезает, как слова. Как видимая часть любви» [2, с. 95].

В гравюре «Этажи» (1980 г.) (рис. 12) художник выстраивает (и даже пронумеровывает) целый ряд из Евангелия: 1. Непорочное зачатие, 2. Рождение, 3. Кормление ребенка и 4. Вифлеемская звезда, указывающая на рождение Христа. Сам факт нумерации подчеркивает ироническое отношение автора. В композиции «Персонажи» Куликов изобразил рождение своего сына. Литеры означают: V – Виталий Куликов, I – его жена Ирина и В – будущий сын Борис. Женщина не только рождает детей, но и сама однажды была сотворена. В следующей гравюре Куликов изображает миф о сотворении Евы из ребра Адама (рис. 13). Работа «Прикосновение» (рис. 14) явно двусмысленная: с одной стороны, бог творит женщину, а с другой, подобно Зевсу, сам соблазнен своим творением.



*Рис. 15. В.Н. Куликов. Пастораль.
1985 г. Линогравюра. 12,5 x 20,5 см.
Собрание И.И. Александровой.
Источник: [3].*

Рассмотрим другие античные сюжеты. В 1985 г., в год быка, Куликов делает новогоднюю открытку под названием «Пастораль» (рис. 15). Для подчеркивания буколического настроения Куликов отказывается от резкого контраста черного и белого. Вместо черного цвета Куликов использует серый или фиолетовый цвет. Маленький бычок стоит на бедре женщины, загипнотизированный ее игрой на флейте. В бычке мы узнаем Зевса, или, если посмотреть шире, мужское начало. Прирученное начало.



*Рис. 16. В.Н. Куликов. Супруги. 1990 г.
Линогравюра. 28 x 21 см. Собрание
И.И. Александровой. Источник: [3].*

Работа «Супруги» (1990 г.) (рис. 16) рассказывает нам о проблемах в отношениях между мужем и женой. Плоскость, образующая торс мужчины, вместе с тем является лезвием гильотины, словно отсекающей ему голову, и ритмически повторяет торс жены.

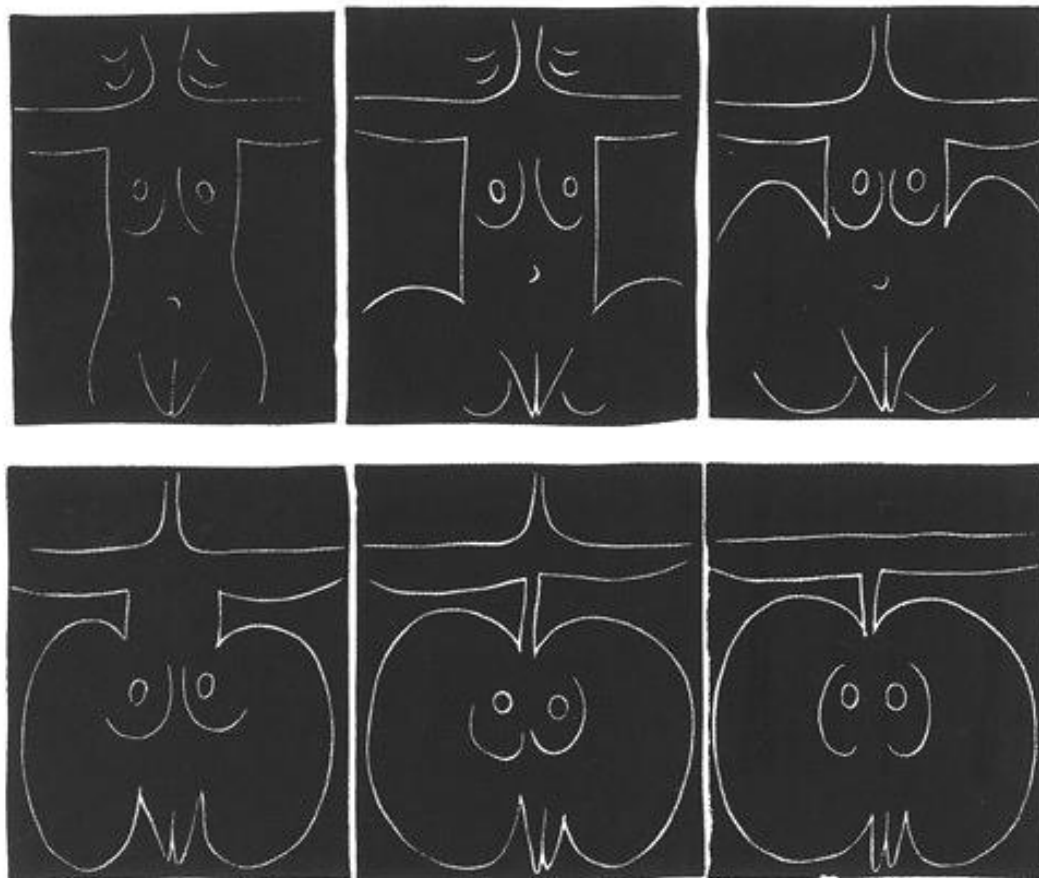


Рис. 17. В.Н. Куликов. *Метаморфозы*. 1985 г. Линогравюра. 17,5 x 21,0 см. Собрание И.И. Александровой. Источник: [3].

После распада Советского Союза Куликов отходит от гравюры и концентрирует внимание на живописи и рисунке. Центральное место в творчестве занимают социальные темы. Но живопись находится уже за пределами нашей темы. В конце 1990-х – начале 2000-х гг. Куликов переходит к так называемой «цифровой печати»: он вручную делает рисунки тушью или гуашью, сканирует их и распечатывает на черно-белом принтере. Куликов полагал, что цифровая печать по сути – та же тиражная техника. Он продолжал мыслить пластическим языком, выработанным во время работы с литографией и линогравюрой – тиражируемые рисунки выполнены без штрихов и полутонов. Куликов повторяет некоторые ранние композиции в цифровой печати, немного их видоизменяя. Например, «Еву», «Любовники № 2», «Птицы», «Прикосновение» (под новым названием «Создание»). Также он по заказу делает тушью иллюстрации к произведениям Сенеки в 2000 г. В это время он продолжает создавать рисунки на мифологические сюжеты: работы «Диана» (1999 г.) и «Жена Потифара» (2000 г.). Таким образом, Куликов на протяжении всего своего творческого пути ведет диалог с античной и христианской традицией.

Куликов – замечательный рисовальщик, живописец, гравер, педагог. Его творческая стилистика самобытна. Мастер обладает большой пластической культурой. Человеческие фигуры, предметы, даже пространство между ними (пустоты) четко выстроены и имеют в своем основании «незримую» жесткую конструкцию.

В качестве заключения приведем запись Куликова на экземпляре своего альбома, рассуждения о роли художника в современном мире. Куликов в Советском Союзе отстаивал право на свое видение формы, которое расходилось с соцреализмом. Однако, в 2013 г. он сделал заметки: «Мне кажется, а может быть, я прав, что получив лет 30 назад свободу самовыражения, многие годы монополизированную соцреализмом, мы заигрались. Кто во что: кто в беспредметничество, давно почившее в культурологических свалках, кто в эфемерию концептуализма, кто, уверовав в магию слова *contemporary*, явления не менее эфемерного. Мы становимся “вещью в себе”, отгородились от существенного в современном мире, как никогда, возможно, насыщенном конфликтами, драмами и катастрофами, от человека, остающегося бесконечно одиноким в этом безвыходном хаосе» [4, с. 12].

Литература

1. Интервью с В.Н. Куликовым для Robinzon.TV [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IgFrmTiQ5Pw> (Дата обращения: 01.02.2019).
2. Куликов Виталий. Альбом / Составитель и дизайн – Николай Шток. – Киев: Родовод, 2009. – 296 с.
3. Куликов Виталий. Графика. Плакат / Альбом (укр., рус. яз.), сост. И.И. Александрова, предисловие: Н. Шток, тексты: А. Юхтман, О. Коваль. – Харьков: Виват, 2015. – 96 с.
4. Куликов Виталий. Рисунки / Альбом, сост. И.И. Александрова. – Харьков. 2016. – 208 с.
5. Личное дело В.Н. Куликова в Союзе Художников Украины.
6. Пивненко Алла. Виталий Куликов – мастер плаката // Советская графика. Сборник. Вып. 7. – Москва: Сов. художник, 1983. – С. 101-108.

Статья поступила в редакцию 15.02.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.008

THE PRINTS OF VITALY KULIKOV. IDENTITY AND DEVELOPMENT OF HIS CREATIVE MANNER

Esyunin Egor Alekseevich
Postgraduate student,
Moscow State Academic Art Institute
named after V.I. Surikov, the Russian
Academy of Arts.
Ukraine, Kharkiv.
Yyegor27@gmail.com

Abstract

Vitaly Kulikov (1935–2015) was one of the famous Ukrainian artists of the second half of the XX – beginning of the XXI century. The article describes the particular qualities of his creative manner in the interpretation of forms and images. He created his own style, which might be defined as the fusion of academic analytic drawing with cubism. Its distinguishing feature is «geometrism». The image of a woman was the central theme of his work. In working on this theme, Kulikov appeals to the European tradition: biblical and Greek subjects.

Keywords: Vitaly Kulikov, Soviet graphics, lithography, linocut, book illustration, theater poster, art of Ukraine, cubism.

Bibliographic description for citation:

Esyunin E.A. The prints of Vitaly Kulikov. Identity and development of his creative manner. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 105-116. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.008. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/17/> (In Russian).

References

1. Interview with Vitaly Kulikov for Robinzon.TV. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=IgFrmTiQ5Pw> (Accessed 01.02.2019) (In Russian).
2. *Kulikov Vitalij (Albom)* [Kulikov Vitaly. Album]. Kiev, Rodovid Publ., 2009, 296 p.
3. *Kulikov Vitalij. Grafika. Plakat* [Kulikov Vitaly. Graphics. Poster /Albom (ukr., rus.)]. Kharkiv, Vivat Publ., 2015. 96 p.
4. *Kulikov Vitalij. Risunki* [Kulikov Vitaly. Drawings]. Kharkiv, 2016, 208 p.
5. Personal file of Vitaly Kulikov in the Union of Artists of the USSR.
6. Pivnenko A. *Vitalij Kulikov – master plakata* [Vitaly Kulikov – the master of poster]. *Sovetskaja Grafika. Sbornik* [Soviet graphic. Compilation]. № 7. Moscow, Soviet Artist, 1983, pp. 101-108.

Received: February 15, 2019.

ГРАФИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ П.И. СОКОЛОВА. У ИСТОКОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

Желнова Елена Геннадьевна
Начальник экспозиционно-выставочного
отдела, ГБУК г. Москвы «Галерея Ильи
Глазунова».
Россия, г. Москва.
alena_zhelnova@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена графическому наследию Петра Ивановича Соколова (1753–1791) – академика исторической живописи и преподавателя Императорской Академии художеств. В наши дни известно свыше 70 рисунков художника, находящихся в фондах научно-исследовательского музея Российской академии художеств, Русского музея и Третьяковской галереи. Важной частью биографии Соколова было преподавание в Академии художеств и улучшение условий для занятий воспитанников. Данная статья содержит архивные материалы Российского государственного исторического архива Санкт-Петербурга.

Ключевые слова: графика, рисунки с натуры, академик исторической живописи П.И. Соколов, рисунки для гравюр, Императорская Академия художеств.

Библиографическое описание для цитирования:

Желнова Е.Г. Графическое наследие П.И. Соколова. У истоков художественного образования в России // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 117-127. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.009. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/18/>

Петр Иванович Соколов (1753–1791) – известный русский художник XVIII века, творчество которого развивалось в традициях стиля классицизм, академик исторической живописи и преподаватель Императорской Академии художеств. Долгое время живописец оставался в тени своего учителя Антона Лосенко (1737–1773), и его биография не привлекала внимания для специального исследования.

Значительная часть творческого наследия Петра Соколова – графические произведения. Сохранилось свыше 70 рисунков художника, хранящихся в наши дни в собраниях музея Академии художеств (НИМ РАХ), Русского музея и Третьяковской галереи. Среди них не только натурные постановки и рисунки с гипсовых слепков, но и подготовительные эскизы к живописным полотнам, а также творческие графические работы.

Освоение Петром Соколовым графических техник и приемов проходило в стенах Императорской Академии художеств. В 1763 году он становится воспитанником академии.

Один из первых известных нам рисунков данного периода – изображение гипсовой статуи «Экорше» (1760-е, НИМ РАХ). В этой работе еще нет творческого подхода художника к изображению. Данный лист – типичный образец академического задания, однако отличающийся грамотным построением формы.

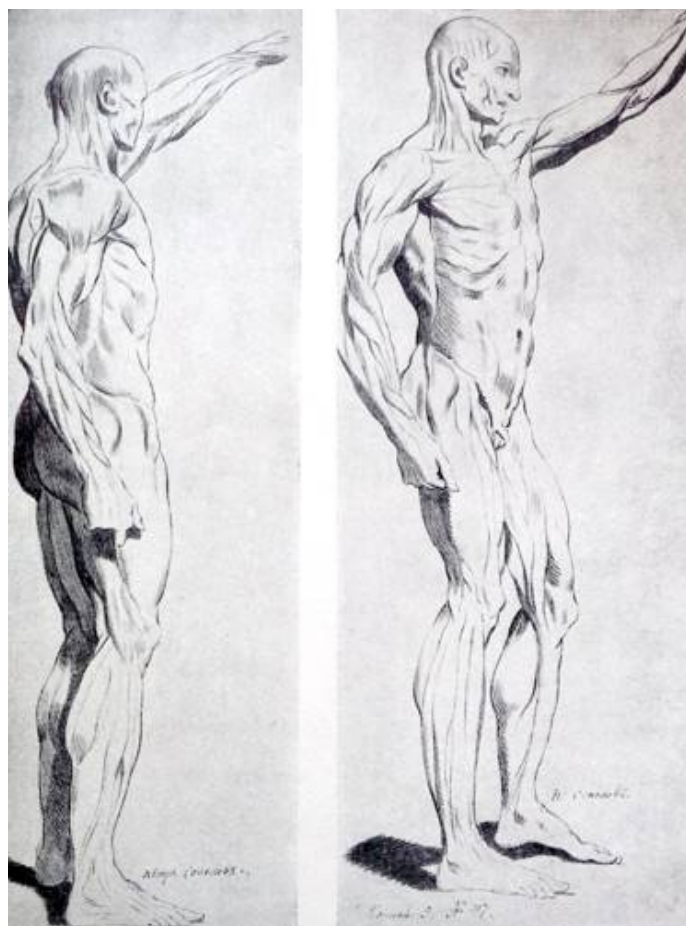


Рис. 1. П.П. Соколов. Экорше. 1760-е гг. НИМ РАХ. Бумага, итальянский карандаш.

С 1767 года обучение Соколова проходит под руководством А.П. Лосенко и Г.И. Козлова. Лосенко был прекрасным рисовальщиком. Он учил учеников первоначально улавливать главное, то есть сначала набрасывать общий силуэт фигуры и затем прорабатывать детали. Такой подход помог Петру Соколову освободиться от грубых контрастных силуэтов и смягчить технику рисунка. В этой мастерской у него появляется любимый технический прием – на серо-голубой бумаге смешение разных штрихов: коротких и четких наклонных линий, расположенных далеко друг от друга, и длинных, свободных, плотно прилегающих, исполненных более мягким карандашом, с применением мела для высветления.

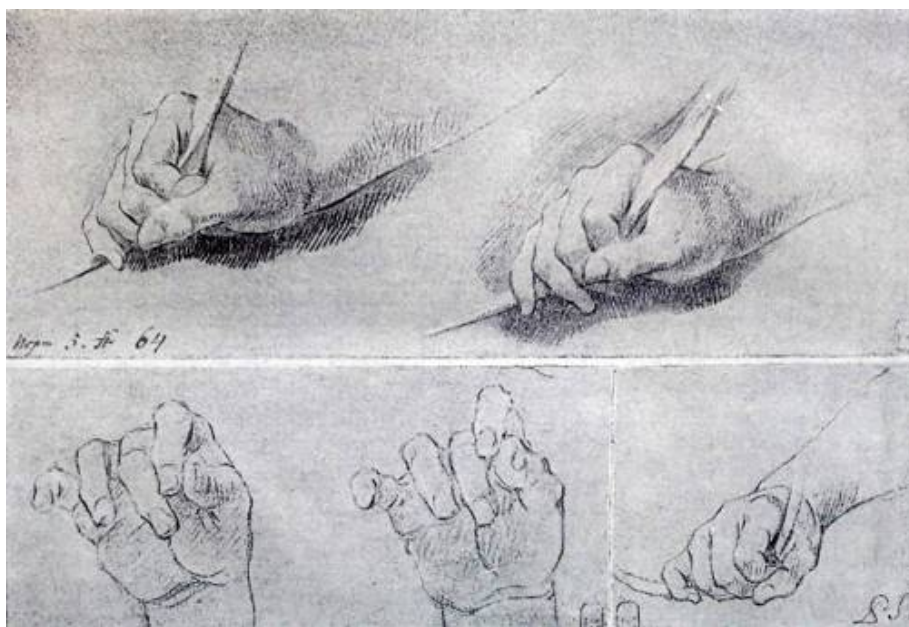
Первые успехи Соколова – рисунки, исполненные им в натурном классе. 7 мая 1767 года Совет Императорской Академии художеств постановил: «Удостоены к получению серебряных медалей за оказанные успехи по четырех месячному экзамену в рисунках с натуры <...> нижеследующие, а именно по живописному классу ученик 4-го возраста Петр Соколов,...» [16] (*орфография документа сохранена. – Прим. ред.*).

Следующая серебряная медаль Соколова была также получена за графические произведения. 23 января 1770 года он удостоен первой серебряной медали за «оказанные успехи в рисунке с натуры» [16].

В 1770-е годы [1] художник работает над картиной «Амур, оттачивающий стрелу», для которой создает несколько подготовительных эскизов (собрание ГРМ).

В 1772 году Петр Соколов был награжден золотой медалью за картины «Кирилл Философ греческий по изъяснению разных вер показывает князю Владимиру завесу с изображением Страшного суда» (1771) и «Великий князь Изяслав Мстиславович раненый не признан воинами своими, намеревавшимися его убить, но он, сняв шлем, показал им себя» (1772) и в 1773 году вместе с другими пенсионерами Иваном Акимовым и Иваном Мартосом отправился в Рим.

В Италии в мастерской Помпео Батони (1708–1787) художник изучал произведения искусства, копировал Доминикино и работал над созданием знаменитых произведений «Меркурий и Аргус», «Дедал и Икар».



*Рис. 2. П.П. Соколов.
Руки.
Подготовительный
рисунок к картине
«Дедал и Икар».
1777 г. ГРМ [17].*



*Рис. 3. П.П. Соколов.
Лежащий натуралик
в шлеме. 1775 г.
Бумага серая,
итальянский
карандаш, мел.
39,5 × 54,9. ГРМ.
[15].*



Рис. 4. П.И. Соколов. Голова и нога Аргуса. Голова овцы. 1776 г. Бумага голубая, итальянский карандаш, мел. 24 x 35,2. ГРМ. [15].



Рис. 5. П.И. Соколов. Голова коровы. 1774-1776 г. Бумага серая, итальянский карандаш, мел. 25,9x30. ГРМ. [15].



Рис. 6. П.И. Соколов. Меркурий и Аргус. Эскиз-вариант одноименной картины. 1776 г. Бумага, итальянский карандаш, коричневая и розовая акварель, сангина. 60,5 x 47,7. ГРМ. [15].

Русский комиссионер от Императорской Академии художеств Иоганн Фридрих Рейфенштейн (1719–1793) писал в Россию, что способности Соколова «обратили на него внимание итальянцев и сделали его любимцем корифея римской школы того времени – Помпео Батони» [9].

Кроме того, он посещал классы французской академии в Риме. В рапорте от 29 июня 1774 года Петр Соколов сообщал: «Не упуская, хожу во французскую академию рисовать с натуры и пользуюсь советами лучших господ пенсионеров, рисую с работ Караччия, также получаю наставления от профессора Батония» [10].



Рис. 7. П.И. Соколов. Рисунок драпировок. 1770-е гг. Бумага тонированная, итальянский карандаш, мел. 38 x 39. ГРМ. [17].

В эти годы он создает ряд графических произведений. Среди них рисунки «драпировок», натурщиков и наброски рук и ног. В Риме, в ходе занятий в мастерской Батони, у Соколова меняется подход при работе с натурой. Очень показательны наброски натурщиков 1775 и 1776 годов. В эти годы большинство рисунков выполнено мелом и итальянским карандашом. Их отличает динамичный штрих, лежащий в разных направлениях. Художника заботит анатомическая точность при передаче положения человеческого тела.

В процессе изучения документов, хранящихся в Российском государственном историческом архиве, и при анализе творческого наследия художника было выявлено, что под руководством корифея римской школы Помпео Батони Соколов создал множество подготовительных набросков для картины «Меркурий и Аргус». Такой подход к работе над созданием живописного полотна был хорошо знаком русскому мастеру еще по обучению в мастерской Лосенко.

В рапорте от 15 июля 1776 года Петр Соколов писал, что кроме данной картины отправил в Императорскую Академию художеств «еще несколько рисунков натуральных, четырнадцать фигур целых и две головы, рисованы с натуры» [11]. Кроме этих графических работ, исполненных им в Италии, сохранились подготовительные наброски художника для картины «Дедал и Икар».

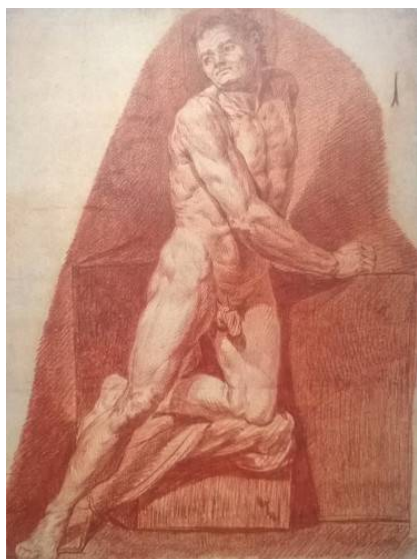


Рис. 8. П.И. Соколов. *Натурищик*. 1768 г. Бумага, сангина. 58 x 42,6. ГТГ. [14].



Рис. 9. П.И. Соколов. *Лежащий натуращик*. 1770-е гг. Бумага тонированная, итальянский карандаш, мел. 40 x 55. НИИМ РАХ. [17].



Рис. 10. П.И. Соколов. *Натурищик*. 1774 г. Бумага тонированная, итальянский карандаш, мел. 54,8 x 39. НИИМ РАХ. [7].



Рис. 11. П.И. Соколов. *Сидящий натуращик*. 1776 г. Бумага серая, итальянский карандаш, мел. 55,7 x 40,7. ГРМ [15].

По возвращении из пенсiona в Санкт-Петербург, с 1779 года Соколов возглавил класс исторической живописи, а с 1786 года стал также преподавать в классах «батальном и домашних упражнений». Среди его учеников были такие исторические живописцы, как Василий Яковлевич Родчев (1768–1803), Евтихий Васильевич Мошков (1760–п.1824) и Иван Потапович Чернов (1768–1817).

Сохранилось большое количество графических работ художника 1780–1790-х годов. Большинство из них – однофигурные и двухфигурные постановки. В этих работах прослеживается отказ художника от идеализации, свойственной его графике ранее.



Рис. 12. П.И. Соколов. Сидящий натуращик. 1785 г. Бумага, итальянский карандаш, мел. 56,5 x 39,2. НИИМ РАХ [6].

Занимаясь с воспитанниками в натурном классе, Соколов считал, что одной из важнейших составляющих педагогического процесса является не просто совет по выполнению рисунка с натуры, а непосредственное рисование мастера совместно с учениками (сохранился рисунок П.И. Соколова и его ученика И. Алексева (Данилова) «Два натуращика» 1784 года, исполненные с одного ракурса).

«Святое семейство» (1780-е, ГРМ) – неоконченный набросок художника. Точно не известно, прибегал ли в этой работе мастер к натурной зарисовке. Однако Е.И. Гаврилова видит в нем и в картине «Венера и Адонис» одну и ту же модель и поэтому относит этот рисунок к началу 1780-х годов [1].

Набросок остался незаконченным. Детально проработано только лицо Богоматери. Все остальные фигуры выполнены тонкой белой линией мела и словно в легкой дымке

выступают на фоне серой бумаги. Такая незавершенность создает эффект живописности.

В 1783 году Соколов получил заказ на исполнение двух рисунков для гравюр с памятника Петру I. Он представил Совету Академии два рисунка. Было постановлено: «большой оставить в Академии, а по меньшему сделать гравюру на меди» [13]. Президент Академии Бецкий поручил гравировку господину Радичу. По указу Бецкого «Соколов находился в Академии безотлучно для надсматривания» за работой, для чего было поручено «отвесть в Академии свободную квартиру» [13].

В 1789 году художник создал серию рисунков для издания «Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России обоюбого пола благородного и мещанского юношества, с прочими в пользу общества установлениями». Для гравирования назидательных изображений Петр Соколов создал аллегорические композиции, раскрывающие содержание текста. К сожалению, в настоящий момент оригинальные рисунки считаются утерянными, или их местонахождение неизвестно. Если же рассмотреть заставки в сохранившемся издании, можно сделать вывод, что Соколов выполнил не менее 15 работ, гравировали которые И.Х. Набольцев, К.Г. Шенберг и Е.И. Кошкин (под композициями сохранились подписи, которые позволяют судить об авторстве).

До последних дней жизни Соколов не прекращал совершенствовать свое мастерство в изображении обнаженного мужского тела. Очень показателен рисунок «Сидящий натурщик» 1790 года. Художник намеренно не заканчивает руки натурщика и лишь немного намечает окружающие предметы, главное для него – положение тела в пространстве.

В своей педагогической деятельности Петр Соколов продолжал систему обучения основам рисунка, расположения тела в пространстве и формирования композиции, выработанную его учителем Лосенко. Однако он не только учил воспитанников рисовать «от общего к частному», но и работал вместе с ними, чтобы наглядно продемонстрировать процесс создания натурной зарисовки.

Не менее важная заслуга художника – идея по улучшению условий работы в натурном классе. В Российском государственном историческом архиве Санкт-Петербурга (РГИА, СПб) сохранилось прошение, поданное им в Совет Академии, в котором Петр Соколов сообщал о значимости хорошего освещения и найденных им средствах на замену его в натурном и гипсовом классах [12]. Ранее воспитанники Императорской Академии художеств рисовали при свете плашек, расставленных около натуры, а для прохода копоти в потолке было сделано отверстие с прямой трубой. Вместе с удалением дыма в класс проникали сырость и холод. Многие ученики и натурщики часто болели. И чтобы решить имеющуюся проблему, Соколов придумал особую люстру из лампад с колпаком. При ее использовании труба оказалась ненужной и была заделана. Люстра стоила 40 рублей и была сделана медником Облатом [9].

Графика Петра Ивановича Соколова и в наши дни считается работами высокого уровня мастерства. Она стала примером того профессионализма, к которому стремились художники XVIII столетия. На созданных им натуральных зарисовках воспитывалось не одно поколение художников. Эти произведения продолжают служить образцами для копирования, и издаются специализированные альбомы, включающие лучшие графические работы художника [7].

Литература

1. Гаврилова Е.И. Рисунки П.И. Соколова, ошибочно приписываемые А.П. Лосенко // СГРМ. – Л., 1968. – № 9. – С. 69–73.
2. Гаврилова Е.И. Русский рисунок XVIII века. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 204 с.
3. Гаврилова Е.И. Русская графика XVIII – 1 половина XIX века. Новые материалы // ГРМ. – Л.: Искусство, 1984. – 272 с.
4. Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – М.: Акад. художеств СССР, 1963. – 438 с.
5. Максимова А.В. Рисунки П.И. Соколова 1778–1791 годов // Проблемы развития русского искусства. – Л., 1981. – Вып. 14. – С.58–67.
6. Могилевцев В.А. Наброски и учебный рисунок. Учебное пособие. – СПб.: 4арт, 2011. – 168 с.
7. Могилевцев В.А. Образцы для копирования. Фигура. Учебный рисунок в Российской Академии художеств XVIII–XIX век. – СПб., 2013. – 72 с.
8. Моисеева С.В. К лучшим успехам и славе Академии. Живописные классы Санкт-Петербургской Императорской Академии. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2014. – 216 с.
9. Петров П.Н. Художественные и исторические заметки. Часть II. – СПб, 1862. – С. 70–79.
10. Российский государственный исторический архив, ф. 789, оп. 1, ч. 1, л. 635, л. 38-38 об.
11. Российский государственный исторический архив, ф. 789, оп. 1, ч. 1, л. 705, л. 11-11 об.
12. Российский государственный исторический архив, ф.789, оп. 1, ч. 1, л. 820, л. 15-16.
13. Российский государственный исторический архив, ф. 789, оп. 1, ч. 1, л. 903, л. 1-1 об.
14. Рисунок XVIII века. Каталог собрания. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 1996. – 312 с.
15. Рисунок и акварель в России. XVIII век: Альманах. Вып. 80. – СПб.: Palace Editions, 2005. – 176 с.
16. Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть I: 1758–1811 / Ред. Петров П.Н. – СПб.: Типография Комиссионера Императорской Академии художеств Гогенфельдена и Ко, 1864. – 612 с.
17. Сидоров А. Рисунок старых русских мастеров. – М.: Академия наук СССР, 1956. – 528 с.
18. Собрание учреждений и предписаний, касательно воспитания в России, обоюго пола благородного и мещанского юношества. Т. I. – СПб.: И.К. Шнор, 1789. – 548 с.

Статья поступила в редакцию 31.01.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.009

GRAPHICS HERITAGE BY P.I. SOKOLOV. THE DAWN OF ARTISTIC EDUCATION IN RUSSIA

Zhelnova Elena Gennadievna
Head of exhibitional department,
Moscow State Glazunov gallery.
Russia, Moscow.
alena_zhelnova@mail.ru

Abstract

This article focuses on graphical legacy by P.I. Sokolov (1753–1791). He was academic of historical painting and professor of Imperial Art Academy. In our days we know about more 70 drawings by Sokolov. It is resides in scientific-researches museum of Russian Art academy, State Russian museum and State Tretyakov gallery. Important part of his biography was teaching in Imperial Academy of Arts. In these days he improves conditions for students. This article contains archive materials of Russian State historical archive of St. Petersburg.

Keywords: graphic art, life drawings, academic of historical painting P.I. Sokolov, drawings for engraving, Imperial Academy of Arts.

Bibliographic description for citation:

Zhelnova E.G. Graphics heritage by P.I. Sokolov. The dawn of artistic education in Russia. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 117-127. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.009. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/18/> (In Russian).

References

1. Gavrilova E.I. *Risunki P.I. Sokolova oshibochno prepisyvaemye A.P. Losenko* [Drawings by P.I. Sokolov it is wrong to believe by A.P. Losenko]. *Soobshcheniya gosudarstvennogo Russkogo muzeya – Scientific report of State Russian museum*. 1968, No. 9, pp. 69–73.
2. Gavrilova E.I. *Russkiy risunok XVIII veka* [Russian drawings of XVIII century]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1983, 204 p.
3. Gavrilova E.I. *Russkaya grafika XVIII – 1 polovina XIX veka. Novye materialy* [Russian graphic arts of XVIII – XIX century. New researches]. *Gosudarstvenniy Russkiy muzey – State Russian museum*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1984, 272 p.
4. Kaganovich A.L. *Anton Losenko i russkoe iskusstvo serediny XVIII veka* [Anton Losenko and Russian art of the middle of XVIII century]. Moscow, Akademiya khudozhestv Publ., 1963, 438 p.
5. Maksimova A.V. *Risunki P.I. Sokolova 1778–1791 godov* [Drawings by P.I. Sokolov 1778–1791 years]. *Problemy razvitiya russkogo iskusstva – Problems of Russian art*. Leningrad, 1981, pp. 58–67.
6. Mogilevtsev V.A. *Obraztsy dlya kopirovaniya. Figura. Uchebniy risunok v Rossiyskoy akademii khudozhestv XVIII – XIX vek* [Copy model. Figure. Academic drawings in Russian Art academy of XVIII – XIX century]. St. Petersburg, 2013, 72 p.
7. Moiseeva S.V. *K lutschim uspekham i slave Akademii. Zhivopisnye klasy Sankt-Peterburgskoy Imperatorskoy Akademii* [For the best success and fame of Academy. Pictorial classes of the Imperial Academy in St. Petersburg]. St. Petersburg, Dmitriy Bulavin Publ., 2014, 216 p.

8. Petrov P.N. *Khudozhestvennye i istoricheskie zametki* [Artistic and historical article]. Part II. St. Petersburg, 1862, pp. 70-79.
9. *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskiy arkhiv* [Russian state historical archive]. F. 789. Op. 1, part 1. D. 635. L. 38-38 ob.
10. *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskiy arkhiv* [Russian state historical archive]. F. 789. Op. 1, part 1. D. 705. L. 11-11 ob.
11. *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskiy arkhiv* [Russian state historical archive]. F. 789. Op. 1, part 1. D. 820. L. 15-16.
12. *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskiy arkhiv* [Russian state historical archive]. F. 789. Op. 1, part 1. D. 903. L. 1-1 ob.
13. *Risunok XVIII veka. Katalog sobraniya* [Drawings of XVIII century. Catalogue of the collection]. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya Publ., 1996, 312 p.
14. *Risunok i akvarel' v Rossii. XVIII vek. Al'manakh* [Russian drawings and water color in Russia. XVIII century. Almanac]. Vol. 80. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2005, 176 p.
15. Petrov P.N. (ed.) *Sbornik materialov dlya istorii Imperatorskoy akademii khudozhestv za sto let ee sushchestvovaniya* [Compendium for the history of Imperial Art Academy over 100 years]. Part I. St. Petersburg, 1864, 612 p.
16. Sidorov A. *Risunok starykh masterov* [Drawings of Old Masters]. Moscow, Akademiya nauk SSSR Publ., 1956, 528 p.
17. *Sobranie uchrezhdeniy i predpisaniy kasatel'no vospitaniya v Rossii oboego pola blagorodnogo i meshchanskogo yunoshestva* [List of institutions and regulation about education in Russia for both genders of noble and lower middle class]. Vol. 1. St. Petersburg, I.K. Shnor Publ, 1789, 548 p.

Received: January 31, 2019.

ОБРАЗ И ЛИЧНОСТЬ. ЧЕЛОВЕК В СТАНКОВОЙ ГРАФИКЕ НАТАЛЬИ БАКАНОВОЙ-ВЕЙБЕРТ

Королева Анастасия Юрьевна
Кандидат искусствоведения, доцент,
научный сотрудник Российской
академии живописи, ваяния и зодчества
Ильи Глазунова.
Россия, г. Москва.
korolevaanastasia@rambler.ru

Аннотация

В статье рассматривается биография и творчество нашей современницы, художницы Н.Л. Бакановой (в девичестве Вейберт), имеющей немецкое происхождение и прекрасное образование в лучших традициях русско-советской художественной школы. Произведения графики художницы – как наиболее субъективного вида искусства – максимально ярко демонстрируют то, как в процессе творчества проявляется сама личность автора. Основной темой статьи, таким образом, стал не столько феномен изображения человека, сколько феномен отражения человека в его собственном творчестве.

Ключевые слова: Наталья Львовна Баканова-Вейберт, русские немцы, графика, офорт, чернила каракатицы, образ человека, портрет.

Библиографическое описание для цитирования:

Королева А.Ю. Образ и личность. Человек в станковой графике Натальи Бакановой-Вейберт // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 128-138. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.010. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/19/>

Тема «феномен человека в станковой графике» сама по себе диктует прямое прочтение – портрет, однако в процессе разработки раскрывается ее более широкое значение. Именно произведения графики как наиболее субъективного вида искусства максимально ярко демонстрируют нам то, как в процессе творчества проявляется сама личность автора. Примером тому служит творчество Натальи Львовны Бакановой.

Будущая художница родилась и воспитывалась в семье русских немцев, где в условиях изоляции от этнической родины вдвойне бережно сохраняли родной язык, историю рода и глубоко чтили национальную культуру. Основатель рода приехал в Россию в 1872 г., служил секретарем у известного на Урале купца Агафурова, чью переписку вел на нескольких иностранных языках [5]. Дед Натальи Львовны, оказавшись на службе в армии, сначала царской, затем Красной, как хорошо образованный человек занимал в ней должность библиотекаря. Прадед по линии бабушки был призван царским правительством инженером на артиллерийский

Путиловский завод в Санкт-Петербурге. Его дочь преподавала музыку, в то время как отец работал в Сибири и на Алтае. Случайно познакомившись на одной из железнодорожных станций с Паулем Вейбертом, Елизавета Фосс не расставалась с ним уже на протяжении всей жизни.

Репрессии представителей немецкой нации начались уже в 1930-е годы и естественно усилились с началом Великой Отечественной войны. Принадлежность к репрессированному народу быстро стала одной из черт самоидентификации российских немцев. А стремление слиться с местным населением породило прямо противоположный результат: дома, в своем кругу особенно бережно сохранялись германские традиции и обычаи, многие из которых были уже давно утрачены на исторической родине. Отец художницы, впоследствии известнейший уральский график Лев Вейберт, семнадцати лет попал в колонию Богословска (Карпинска), где благодаря своим способностям смог получить должность помощника художника. А в 1948 году после дозволения лицам немецкой национальности поступать в учебные заведения отправился в Свердловск и окончил художественное училище им. И.Д. Шадра. Здесь он встретил свою судьбу – будущую жену Надежду Никулину, на долю которой также выпала нелегкая ноша – жизнь в условиях сурового климата северного Урала, куда молодая семья отправилась «на вечное поселение». Несмотря на комендантский надзор четверо детей росли в атмосфере любви и заботы. В семье, где все умели делать своими руками, тяжесть быта почти не ощущалась детьми. А тепло родительского дома на многие годы вперед определило характер работ будущей художницы, росшей в уникальной обстановке: ее отец собственноручно сделал и установил на чердаке своего дома печатный станок, так что любовь к печатной графике у дочери возникла с малых лет. Подолгу наблюдая за магией травления офортов и акватинты, за точностью резцовых линий, за творческими диалогами родителей, юная Наташа сама понемногу приобщалась к искусству. Становлению личности во многом способствовал и круг общения родителей, в гости к которым в разные годы наведывались Михаил Дистергефт, Геннадий Райшев, Виталий Волович, Михаил Брусилковский и другие. Ее духовный мир складывался в доинтернет-эпоху в условиях весьма ограниченного информационного поля, когда каждая прочитанная книга, услышанное от страстно любившей поэзию матери стихотворение или музыкальное произведение из радиоприемника становилось поводом для мощной рефлексии. Образование и круг интересов будущей художницы никак нельзя было бы назвать ограниченными, хотя важно отметить, что именно немецкие музыка и литература во многом определили ее дальнейшее развитие [3; 4].

Как и отец, Наталья Баканова окончила Свердловское художественное училище. Своим творчеством она бессознательно демонстрирует генетическую память о своем происхождении, стойко живущую в ее искусстве. Ее проявления легко улавливаешь повсюду. Интерес к ней очевиден и в портретах корифеев германской литературы и музыки, ею до предела пропитан образный строй рисунков и офортов художницы. Глядя на них, то и дело отмечаешь: вот это лицо видел у Дюрера, здесь линия такая же нервная и тонкая, как в листах Гольбейна, а этот офорт с изображением матери и ребенка таит в себе нечто гофманское. Тонкий трепетный штрих иглы усиливает волнующее чувство сопричастности к области высокодуховных проявлений, столь любимых германскими романтиками и экспрессионистами. Порой даже начинает

казаться, что образы возникают спонтанно, непредумышленно, словно сами по себе рождаются из одухотворенной жизненной стихии, хотя за каждым стилистическим оборотом скрываются прекрасная школа искусства советской графики, долгий труд, упорная тренировка и, наконец, уверенный навык профессионала.

Но дело тут, конечно, не в следовании образцам. Мечтательные интонации офортов художницы неслучайны [1; 2]. В них она вновь и вновь, с пытливым настойчивостью Эдипа, вопрошающего загадочного сфинкса, обращается к миру детства, память о котором прочно владеет ее сознанием. Того мира, где будущее манит обещаниями сказочных чудес, а настоящее словно скрывает в себе неразгаданную тайну. Поэтому порой так многозначительно серьезны случайные бытовые сценки, и так вдумчивы лица. Обжитые интерьеры манят выходами в глубину, на свет, вдаль из уютных домашних покоев, населенных главным образом детьми и преимущественно – играющими или сосредоточенно о чем-то размышляющими. Этот мир населен феями и домашними игрушками, ожидание чуда соединилось в нем с особенным, только детству присущим ощущением прочности и неизменности надежно обустроенного бытия. И полновластные хозяева этого заколдованного царства – по-взрослому серьезные дети.

Сюита ранних листов – зарисовок, связанных с детством, – составляет «золотой фонд» художницы. Калейдоскопическое разнообразие случайных и на первый взгляд сюжетно не связанных друг с другом сценок уподобляет их некоей мозаике памяти, из разнообразных жизненных кусочков складывающейся волнующие картины воспоминания. Кажущаяся очевидной традиционная женская тема, передающая поэзию домашнего быта, как, например, у Зинаиды Серебряковой, вряд ли здесь уместна. В нашем случае – это не собственно детская тема. Офорты Натальи Бакановой – это скорее мир, увиденный глазами ребенка. За счет слома классической системы реалистического искусства, строящей со времен Ренессанса изображение видимого мира на основе законов линейной перспективы, формируется новое разъединяющее видение мира, свойственное детскому восприятию. В листе «Ощущение времени» (рис. 1) главной темой становится сцена разорения ящика с игрушками, полностью завладевшего сознанием детей. Ощущение времени и пространства отступает на второй план, искаженная перспектива лестницы ведет в неизведанное, волшебство разворачивается прямо на глазах. Благодаря этому приему, художнику удастся избежать опасности той слащавой сентиментальности, которая так свойственна, например, детской теме в искусстве XIX столетия, и создать ощущение подлинного переживания мира.

Возможная зависимость от культурных архетипов, особенно ожидаемая в связи с творчеством Бакановой, в особенности в связи с ее более поздними опытами, отсылающими к классическому германскому прошлому, и здесь также преломляется неожиданным образом. Сравнение с интерьерными изображениями в культурной традиции – бытовой жанр в голландской живописи XVII века, школа Венецианова и, конечно же, немецкий бидермайер – особенно напрашивается в листе «Раннее утро» (рис. 2), где, казалось бы, главная тема – вещь интерьера, привлекающая ребенка, вступившего на путь поиска «сокровищ» в бабушкином сундуке, – контрастирует с манящей далью внешнего мира, будущим, прекрасным и неизведанным, обещающим встречу с чудом.



Рис. 1. Ощущение
времени. 1979 г. Офорт.
42,5 x 39,5.



Рис. 2. Н.Л. Баканова.
Раннее утро. 1987 г.
Автолитография.
39,5 x 40.

Безупречное владение техникой, тонкая игра нюансированных тонов, изящество штриха, красота линейных ритмов в листе «Родительский дом» (рис. 3) вызывают в памяти историю зарождения печатной графики, не в последнюю очередь обязанной германской нации, и создают поэтическое ощущение домашнего уюта, тонко прочувствованного ребенком.



Рис. 3. Н.А. Баканова. Родительский дом. 1987 г. Автолитография. 46,5 x 37.

В совершенно иную атмосферу веселого праздника нас переносит лист «Новый год» (рис. 4), демонстрирующий специфически гофманское переживание темы. Самодельные костюмы и подарки, детская радость праздника навсегда врезались в память художницы, показавшей совершенно детское умение – видеть поэтическое в мелочах, тех деталях, которыми наполнен лист.



*Рис. 4. Н.Л. Баканова. Новый год.
1987 г. Офорт. 41,5 x 39,5.*

Мечтательно-созерцательные настроение «Серебряной ночи» (рис. 5) также есть суть выражения определенного эмоционального состояния, состояния переживания «музыки сфер», рождающейся под звездным небом. Но это не вечная музыка космоса – это наивная музыка, льющаяся из самодельной дудочки, по которой бегают детские пальчики. Это тема открытия мира и рождения искусства, словно концентрирующая в себе эликсир романтической мысли, так сильно повлиявшей на формирование мировоззрения художницы.



*Рис. 5. Н.Л. Баканова. Серебряная
ночь. 1992 г. Автолитография.
39 x 40.*



*Рис. 6. Н.А. Баканова. Ноктюрн.
1990 г. Автолитография.
41 x 48,5.*

Ее квинтэссенцией является «Ноктюрн» (рис. 6), олицетворяющий главную романтическую стихию таинственной ночи. Образ матери с младенцем, защищающей дитя от химерических страхов в мире хтонических сил.

Другое дело – портреты немецких писателей и музыкантов, выполненные в редкой изобразительной технике – рисунке чернилами кальмара. Иконография Гете, Моцарта, Баха прекрасно изучена и как будто бы не таит сюрпризов. Глядя на эти рисунки, мы сразу узнаем хорошо знакомые лица героев. Однако тонкая игра оттенков тона, неуловимая вибрация линии создают ощущение изменчивости выражений хорошо знакомого лица, принимающего различные эмоциональные оттенки. И вот происходит чудо – в их волшебной игре оно как будто оживает, и внезапно открываешь для себя что-то новое в издавна памятных ликах олимпийцев, а потом и в их возвышенном искусстве. Наше воображение следует тонкими тропинками ассоциаций, рождаются новые мыслительные ходы.



*Рис. 7. Н.А. Баканова. Рихард
Вагнер. 1998 г. Тушь, перо. 60 x 83.*



Рис. 8. Н.А. Баканова. Людвиг ван Бетховен. 1998 г. Тушь, перо. 60 x 83.



Рис. 9. Н.А. Баканова. Вольфганг Амадей Моцарт. 1998 г. Тушь, перо. 60 x 83.



Рис. 10. Н.А. Баканова. Иоганн Себастьян Бах. 1998 г. Тушь, перо. 60 x 83.



*Рис. 11. Н.А. Баканова. Бертольд
Брехт. 1998 г. Тушь, перо. 60 x 83.*



*Рис. 12. Н.А. Баканова. Герман
Гессе. 1998 г. Тушь, перо. 60 x 83.*



*Рис. 13. Н.А. Баканова. Эдит
Пиаф. 1998 г. Тушь, перо. 60 x 83.*

Положенные рядом некоторые из них складываются в контрастные пары. Рядом с по-гетевски основательным Вагнером (рис. 7), чей образ трактуется с помощью основательной светотеневой моделировки, зыбкие штрихи и плывущие пятна тени воссоздают на наших глазах трагический образ гения Бетховена (рис. 8). Роднит их лишь одно – неизменно одухотворенный взгляд большого художника. Прекрасное чувство архитектуры листа демонстрируют «портрет» Моцарта (рис. 9), словно склонившегося в диагонали листа, и уверенно посаженный тяжеловесный бюст Баха (рис. 10). В этих изображениях классики предстают перед зрителем такими, какими мы их знаем, в первую очередь, благодаря их творчеству, и ожидаем увидеть. В этой связи

особенно уместными видятся изображения Брехта и Гессе (рис. 11 и 12), в стилистике представления которых словно оживает нервная линия экспрессионистической графики Эрнста Кирхнера. Или необыкновенная зыбкость тонкой линии, создающей гимн чувственности, воспетой в серии изображающих Эдит Пиаф рисунков (рис. 13), отразивший неразрешимый конфликт предельного напряжения душевных сил и экзальтации чувств, обнажающих струны нервов великого творца.

Литература

1. Вейберт Н. Рисунок на песке. – Екатеринбург, 2003.
2. Вейберт Н. Синий колокол. – Екатеринбург, 2000.
3. Тысяча картин под солнцем и луной. Антология творчества художников – российских немцев. – М., 2016.
4. Якимович А.К. Дебюты. Молодые художники восьмидесятых. – М., 1990.
5. 1300 биографий. Иллюстрированная художественная энциклопедия. Художники Московской области. – М., 2002.

Статья поступила в редакцию 01.02.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.010

AN IMAGE AND A PERSONALITY. A MAN IN THE GRAPHICS OF NATALY BAKANOWA-WEIBERT

Koroleva Anastasia Yuryevna
PhD in art history, associate professor, research
associate, The Russian academy of painting,
sculpturing and architecture of Ilya Glazunov.
Russia, Moscow.
korolevaanastasia@rambler.ru

Abstract

The article deals with the biography and art of Russian-German now-living women-artist Nataly Bakanowa-Weibert, who presents the best tradition of Russian-soviet graphic education. Her engravings and sepia-ink drawings, as the most subjective art, shows us, how in the process of creation appears the personality of an author. The main theme of the article is not only the phenomenon of men-image, also the reflection-phenomenon the author in his art.

Keywords: Nataly Bakanowa-Weibert, Russian-German, engraving, graphics, sepia-ink, drawing, men-image, portrait.

Bibliographic description for citation:

Koroleva A.Yu. An image and a personality. A man in the graphics of Nataly Bakanowa-Weibert. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 128-138. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.010. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/19/> (In Russian).

References

1. Weibert N. *Risunok na peske* [Drawing on the sand]. Ekaterinburg, 2003.
2. Weibert N. *Sinii kolokol* [Blue bell]. Ekaterinburg, 2003.
3. *Tysyacha kartin pod solntsem i lunoj. Antologiya tvorchestva khudozĥnikov – rossiiskikh nemtsev* [Thousands of paintings under the sun and moon. An anthology of the art of artists – Russian Germans]. Moscow, 2016.
4. Yakimovich A.K. *Debyuty. Molodye khudozhniki vos'midesyatykh* [Debuts. Young artists of the eighties]. Moscow, 1990.
5. *1300 biografii. Illyustrirovannaya khudozĥbestvennaya entsiklopediya. Khudozĥniki Moskovskoi oblasti* [1300 biographies. Illustrated art encyclopedia. Artists of the Moscow region]. Moscow, 2002.

Received: February 01, 2019.

ДОМ ТВОРЧЕСТВА «ЧЕЛЮСКИНСКАЯ». РЕАЛЬНОСТЬ И ВОЗМОЖНЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Машанов Андрей Николаевич
Заслуженный художник РФ,
профессор, Омский государственный
технический университет,
факультет гуманитарного образования,
кафедра «Дизайн и технологии
медиаиндустрии».
Россия, г. Омск.
grafmash@yandex.ru

Прошкина Ольга Алексеевна
Кандидат искусствоведения, главный
специалист (искусствовед),
Региональное отделение Урала,
Сибири и Дальнего Востока
Российской академии художеств
в г. Красноярске.
Россия, г. Красноярск.
olga-proshkina@yandex.ru

Аннотация

«Челюскинская» является уникальной творческой и производственной базой. На данный момент значимость деятельности графической дачи подтверждается 70-летней историей существования. Деятельность Дома творчества повлияла на формирование высокого профессионального уровня художников, наследие которых составляет золотой фонд советской и российской культуры. Для сохранения этого уникального культурного объекта необходимо уже сейчас предпринять ряд существенных шагов.

Ключевые слова: Дом творчества «Челюскинская», офорт, печатная графика, эстамп.

Библиографическое описание для цитирования:

Машанов А.Н., Прошкина О.А. Дом творчества «Челюскинская». Реальность и возможные перспективы развития // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 139-147. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.011. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/20/>

На данный момент все статьи, да и разговоры о Доме творчества «Челюскинская» сводятся к ностальгии по лучшим временам. Хочется внести некую систему в полемику и рассмотреть возможные перспективы дальнейшего развития.

В 2017 году исполнилось 70 лет Дому творчества «Челюскинская». Эта юбилейная дата отмечает не только время существования, но и время интенсивной творческой жизни, которая концентрировалась здесь на протяжении десятилетий. «В первые годы Дом творчества представлял собой ничем не примечательный комплекс деревянных построек, служивший местом проживания приехавших в Москву художников. Здесь дописывались картины к выставкам, дорабатывались скульптурные работы, но с 1953 г. «Челюскинская» стала принимать только графиков» [3, с. 55]. Упомянутый Н.М. Широковым бревенчатый дом с мезонином принадлежал живописцу Александру Герасимову: «Этот дачный дом он построил для себя и в 1947 году передал Союзу художников специально под творческую дачу. Впоследствии на территории Дома творчества был выстроен новый корпус» [1].

Сложно перечислить всех выдающихся художников, которые жили и работали в стенах «Челюскинской». Достаточно назвать такие имена, как П. Корин, С. Герасимов, И. Грабарь, Б. Иогансон, С. Чуйков, Е. Кибрик, чтобы понимать масштаб деятельности Дома творчества для всего советского и российского искусства.

Следующие поколения графиков формировались в стенах Дома творчества, среди них В. Басманов и Б. Французов (Владимир), Г. Калмахелидзе (Орел), Г. Елфимов (Архангельск), Б. Непомнящий (Новгород), О. Юнтунен (Петрозаводск), О. Яхнин (Лесозаводск), В. Волович (Екатеринбург), К. Губайдуллин (Уфа), А. Мунхалов (Якутия), В. Желваков (Москва) и другие [3].

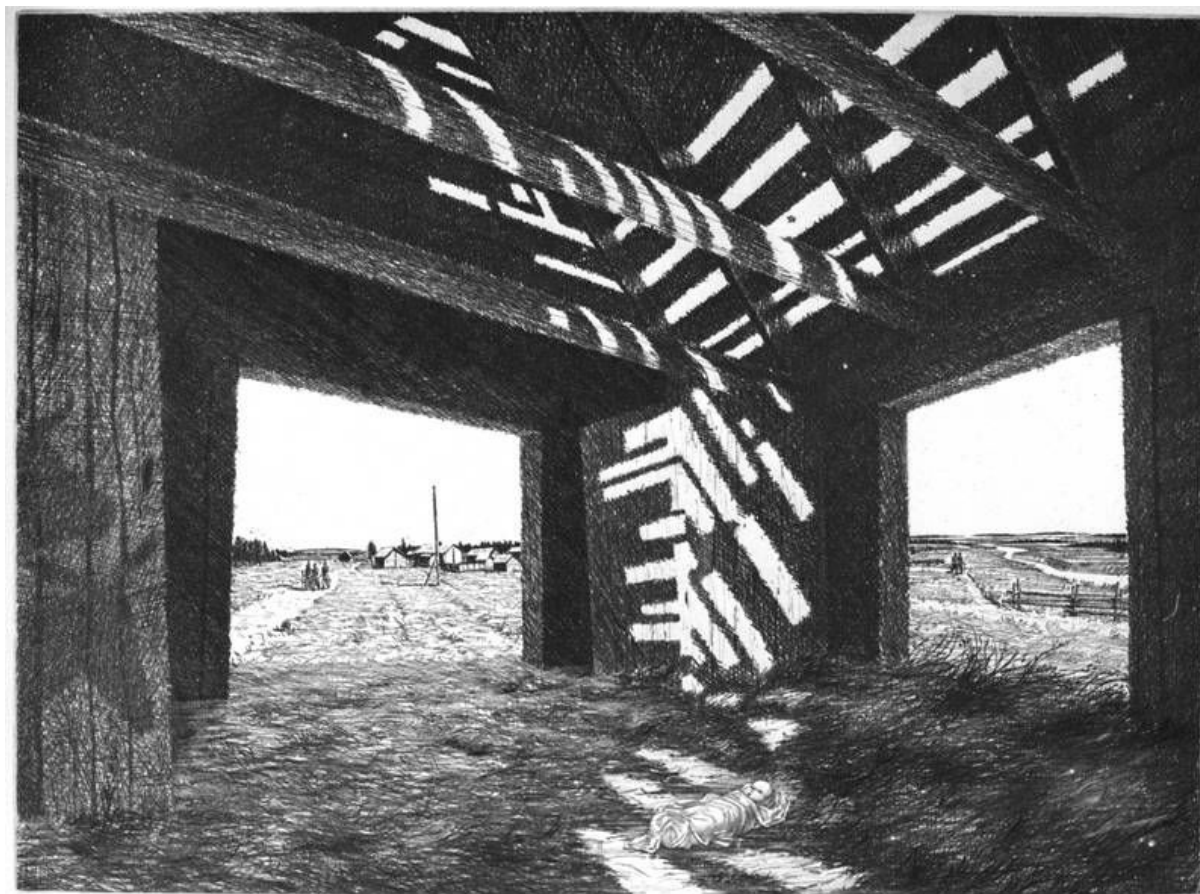


Рис. 1. Г.А. Елфимов. Рождество. Серия «Созидание». 1990 г. Офорт. 52 x 67.



Рис. 2. А.Д. Максимов.
П.И. Краухин печатает
работу А.Д. Максимова.
Из серии «Литографская
мастерская в Москве». 1974 г.
Бумага, цветная
автолитография.
44,6 x 57,4; 40 x 52.



Рис. 3. В.С. Вильнер. Игра.
1978 г. Цветная литография.
47 x 62.

Художники со всей страны работали в мастерских под руководством выдающихся графиков, они создавали свои произведения, смотрели, как работают другие мастера, учились, обсуждали, делились опытом и впечатлениями, ездили в города Золотого кольца России, посещали музеи. Была создана живая творческая среда, которая, бесспорно, способствовала созданию эстампов высокого профессионального уровня.

После художники уезжали в свои города, увозили работы, впечатления. Произведения, созданные в Доме творчества, попадали на все ведущие выставки страны, участвовали в специализированных графических экспозициях, формировали main stream.

Нельзя сказать, что интерес зрителей к печатной графике во второй половине XX века был вызван исключительно высоким уровнем произведений, однако, важно вспомнить, что в тот период эстампы были популярны ничуть не меньше, чем живопись.

На данный момент многое поменялось в стране и укладе Дома творчества «Челюснинская», но поколения графиков, которые сформировались в удивительной атмосфере графической дачи, продолжают активно работать. В сибирском регионе это А. Чермошенцев (Омск), Л. Пастушкова (Барнаул), А. Муравьев (Иркутск), А. Машанов (Омск), Г. Паптов (Красноярск), В. Теплов (Красноярск), Н. Домашенко (Иркутск), А. Бобкин (Новокузнецк), О. Пинаева (Кемерово), Ю. Бралгин (Бийск) и др.

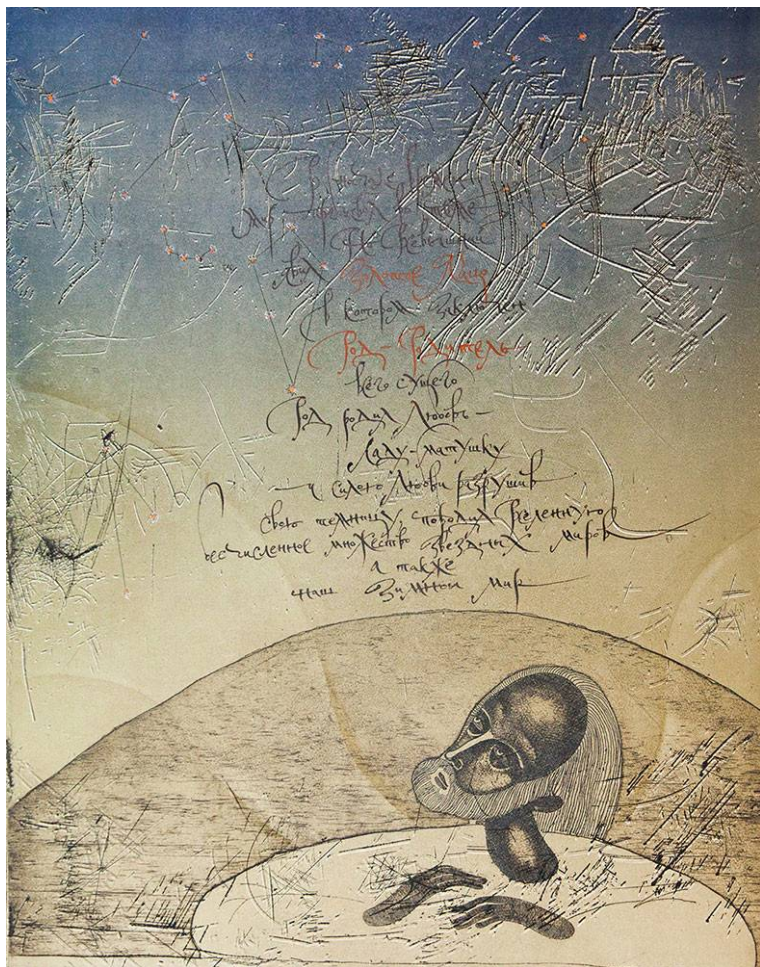


Рис. 4. А.Н. Машанов. Сказочник.
Серия «Древнерусские мастера».
1998 г. Бумага, офорт, тушь,
перо. 63 x 50.



Рис. 5. О.Ю. Дудина.
Гоголевский бульвар.
Серия «Бульварное кольцо».
2010 г. Цветная автолитография.
40 x 40.

Организация домов творчества в советское время была продуманным масштабным проектом, связанным с другими структурами и планом развития изобразительного искусства. Творческие группы входили в систему дополнительного образования для художников, повышали профессиональный уровень и, как следствие, востребованность. Профессор Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова А.Б. Суворов в своем выступлении на конференции «Искусство графики в современном художественном образовании» (2016 г., Красноярск) отмечает: «Мотивация молодых людей по созданию произведений в эстампе была значительно выше, чем сейчас. Это сказывалось и в выборе темы, в режиссуре больших развернутых серий, в использовании сложных технических приемов. К тому же в нашей стране не было еще кризисных ситуаций с наличием и приобретением металлических (цинковых и медных) пластин, линолеума, литографских камней, печатных станков, специальных материалов, инструментов и прочего, что, к сожалению, наблюдается сегодня. Количество молодых художников, занимавшихся искусством эстампа, было значительно больше. Надо упомянуть в этой связи и замечательную практику продолжения и совершенствования обучения искусству в домах творчества «Сенеж» и «Челюскинская» с их хорошим техническим обеспечением для тех лет и прекрасной полиграфической базой. Молодые художники перенимали знания у мэтров отечественного искусства и сами плодотворно учились друг у друга» [2, с. 60].

Прямо и косвенно деятельность творческих дач влияла на повышение уровня всесоюзных и зональных выставок и, как следствие, всего изобразительного искусства. Дружеская атмосфера создавала преемственность, основанную на уважении внутри профессионального цеха. Творческая среда подпитывалась дискуссиями художников и искусствоведов, что помогало развитию художественной критики времени.

С 1970-х годов вокруг Дома творчества «Челюскинская» стали формироваться графики, разделяющие более традиционные реалистические взгляды на искусство, в отличие от Всесоюзного дома творчества «Сенеж».

Лучшие эстампы художники оставляли в коллекции Дома творчества, что создало обширную коллекцию, отражающую время.



*Рис. 6. С.Н. Никифеев.
Зимний Торжок.
Из серии «Пушкинские места
в Торжке». 1977 г.
Офорт. 13 x 13.*

Существенные изменения произошли после распада СССР. Дом творчества «Челюскинская», как и другие подобные организации, оказался на самообеспечении, что в корне поменяло многое. Художники продолжают посещать «Челюху», но группы формируются редко, они не столь многочисленны, как в предыдущее время. Организованные выезды создаются из студентов, проходящих практику, молодых художников, которые готовятся к выставке, но эти группы уже не являют основную форму работы в стенах Дома творчества.

Художники из разных городов приезжают и создают произведения, но пространство творческого единства и обмена постепенно ушло, а вместе с этим и главная составляющая, которая питала процесс создания искусства и, как мы видим, имело свои плоды.

Кроме экономических сложностей возникают и другие трудности. Новые технологии позволяют достигать результатов быстрее, то есть высокая производительность художника оказывается более востребованной, чем виртуозность исполнения трудоемких техник печатной графики. Выпускники графических факультетов сталкиваются с реальностью после окончания творческого вуза и нередко растворяются в других видах изобразительного искусства. За последние десятилетия произошли и гендерные изменения в среде молодых художников, на факультет графики все больше стремятся девушки. А.Б. Суворов высказывает такое суждение: «Справедливости ради надо отметить, что и за последние 10-15 лет, когда с горизонта практически исчезли юноши, в коллекции офортной мастерской нашего института

появилось несколько дипломных серий очень высокого профессионального уровня. К их числу относятся работы А. Новоселовой «Чистый понедельник» по И. Бунину, А. Иващенко «Гомер», «Одиссея», Кс. Щегловой «Данте. Новая жизнь», Е. Павленко «Жизнь Моцарта», Л. Метелевой «Апокалипсис», Ю. Ахмадиевой «Мексиканские праздники», Н. Коваленко «Берлинские образы» и др.» [2, с. 60].

Собранная коллекция графики за период существования Дома творчества «Челюскинская» неизвестна не только широкому кругу зрителей, но и большинству профессионалов. Не существует каталога коллекции, нет искусствоведческого анализа работ, отраженного в научных публикациях. В выставках эти эстампы участвуют чрезвычайно редко, а при условии, что коллекция исчисляется тысячами единиц хранения, многие работы никогда не экспонировались вовсе. Оговоримся, что, само собой, не все оттиски имеют равный художественный уровень.

Будет неверным не отметить то, что постепенно интерес к графике становится приметой все больше элитарной культуры. Обилие печатной доступной продукции для украшения интерьера сводит на нет потребность в подлинном произведении искусства в пространстве дома. Книжная графика тоже переживает сложный период, осталось несколько издательств по всей стране, которые иллюстрируют литературу для взрослых, и, как правило, это только подарочные книги, изданные небольшим тиражом с привлечением признанных мастеров.

Говоря о перспективах развития Дома творчества «Челюскинская», нам кажется, что необходимо, наконец, признать: существование «Челюхи» не может иметь прежние формы. Это постоянно обсуждается, но чаще всего звучат идеи, ставящие цель «не потерять» Дом творчества, но не имеющие масштабных планов на формирование пространства, объединяющего профессиональное сообщество художников-графиков.

На наш взгляд, «Челюха» сможет выжить, если будут ясны приоритеты развития. Во второй половине XX века дача существовала как часть большой системы, позднее, когда система рухнула, то стало очевидно, что выживание домов творчества как пансионатов для художников невозможно. Логичным будет предположение, что для дальнейшего существования Дому творчества необходимо стать частью более крупных структур и проектов, допустим, вузовского или поствузовского образования, программ сотрудничества с художественными галереями или музеями, что превратит «Челюскинскую» в производственную базу и включит в систему современного арт-рынка.

Выставки как современной графики, так и коллекции Дома творчества могут иметь цель популяризации эстампа как вида изобразительного искусства. Но для реализации этого аспекта деятельности важно опять же развивать сотрудничество. Необходимо систематизировать коллекцию, создать ее каталог, разрешить искусствоведам проводить исследования, публиковать их результаты. Дом творчества «Челюскинская» обладает уникальной базой, которую реально использовать и в привлечении художников из других стран. Тут можно вспомнить об опыте создания и деятельности множества арт-резиденций по всему миру или обратиться на Восток и сотрудничать с Китаем.

Любые изменения потребуют многих ресурсов как денежных, так и человеческих. Однако на данный момент возможно сохранить Дом творчества «Челюскинская» не как сладкое воспоминание о былых днях, а как реально работающую структуру. Отсюда следует, что решение этого вопроса является частью масштабных задач по поиску новых путей сотрудничества.

Литература

1. Дом творчества «Челюснинская» [Электронный ресурс]. URL: http://shr.su/moskva-xii/item/140-chel_about.html (дата обращения: 21.01.19).
2. Суворов А.Б. Искусство печатной графики в системе современного художественного образования // Искусство графики в системе современного художественного образования (Сб. ст. Всероссийской научно-практической конференции. Красноярск, 13-14 октября, 2016 г.). – Красноярск, 2016. – С. 58-66.
3. Широков Н.М. Дом творчества «Челюснинская». Страницы истории и опыт работы // Вестник АлтГТУ им. И.И. Ползунова. – 2014. – № 1-2. – С. 55-59.

Статья поступила в редакцию 11.02.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.011

THE HOUSE OF CREATIVITY «CHELYUSKINSKAYA». THE REALITY AND POSSIBLE FUTURE DEVELOPMENT

Mashanov Andrey Nikolaevich
Honored Artist of the Russian Federation,
Professor, Omsk State Technical University.
Russia, Omsk.
grafmash@yandex.ru

Proshkina Olga Alekseevna
PhD in Arts, main specialist, Regional Office
of the Russian Academy of Arts in the Urals,
Siberia and Far East in Krasnoyarsk.
Russia, Krasnoyarsk.
olga-proshkina@yandex.ru

Abstract

The «Chelyuskinskaya» is a unique creative and production base. At the moment, the importance of the graphic dacha activity is confirmed by the 70-year history of its existence. The activity of the House of creativity influenced the formation of a high professional level of artists whose heritage is the gold Fund of Soviet and Russian culture. To preserve this unique cultural site, a number of significant steps need to be taken now.

Keywords: The House of creativity «Chelyuskinskaya», etchings, prints, printmaking.

Bibliographic description for citation:

Mashanov A.N., Proshkina O.A. The House of creativity «Chelyuskinskaya». The reality and possible future development. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 139-147. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.011. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/20/> (In Russian).

References

1. *Dom tvorchestva «Chelyuskinskaya»* [The House of creativity «Chelyuskinskaya»]. Available at: http://shr.su/moskva-xii/item/140-chel_about.html (accessed: 21.01.19). In Russian.
2. Suvorov A.B. *Iskusstvo pechatnoi grafiki v sisteme sovremennogo khudozhestvennogo obrazovaniya* [The art of printed graphics in the system of modern art education]. *Iskusstvo grafiki v sisteme sovremennogo khudozhestvennogo obrazovaniya* [Art of graphics in the system of modern art education (Materials of All-Russian scientific-practical conference. Krasnoyarsk, October 13-14, 2016)]. Krasnoyarsk, 2016, pp. 58-66.
3. Shirokov N.M. *Dom tvorchestva «Chelyuskinskaya». Stranitsy istorii i opyt raboty* [The House of creativity «Chelyuskinskaya». Pages of history and experience]. *Vestnik AltGTU – Bulletin of Altai State Technical University. I.I. Polzunov*, 2014, № 1-2, pp. 55-59.

Received: February 11, 2019.

ИЗМЕНЕНИЯ В ОЦЕНКЕ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТОГРАФИИ 1840-Х – НАЧАЛА 1860-Х ГОДОВ: ОТ ВРЕМЕНИ СОЗДАНИЯ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Метелкина Анна Геннадьевна
Старший научный сотрудник отдела
гравюры XVIII-XXI вв.,
Государственный Русский музей.
Россия, г. Санкт-Петербург.
Meteolcina@yandex.ru

Аннотация

В России творческое наследие русских художников-литографов 1840-х – начала 1860-х гг. в глазах современников, почитавших высокие образцы резцовой гравюры, не заслуживало высшей оценки и не являлось предметом всестороннего научного анализа. Повлиять и, отчасти, изменить сложившееся нелестное мнение о русской художественной литографии позволили исследования, проведенные известными коллекционерами: Г.Н. Геннади, П.А. Ефремовым, Н.А. Обольяниновым, В.А. Тюлевым, А.В. Морозовым и др. В 1910-х гг. Н.А. Обольянинов в своих работах писал, что литографии 1820-1850 гг. представляют большой художественный интерес. С течением времени отношение к художественной литографии 1840-х – начала 1860-х гг. исследователи начали постепенно пересматривать. За последние два десятилетия появился ряд публикаций, в которых нашли отражение результаты новейших исследований.

Ключевые слова: эстамп, русская художественная литография 1840-х – начала 1860-х гг., коллекционер, Н.А. Обольянинов, В.Я. Адарюков.

Библиографическое описание для цитирования:

Метелкина А.Г. Изменения в оценке русской художественной литографии 1840-х – начала 1860-х годов: от времени создания до наших дней // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 148-162. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.012. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/21/>

Немногочисленная литература по теме складывается из изданий по общей истории искусства, где есть разделы об искусстве литографии в Европе и в частности в России, а также из статей и очерков, где рассматривались как отдельные эстампы и издания, так и творческое наследие русских живописцев, владевших приемами техники литографии. Значительная часть публикаций носит справочный характер, меньшая – научно-аналитический.

Отражение историографических изменений в оценке русской художественной литографии 1840-х – начала 1860-х гг. избрано главным критерием, по которому существующую литературу можно систематизировать по нескольким разделам.

Первый охватывает труды второй половины XIX и начала XX вв. Данный этап – это сбор материала и работа над его систематизацией известных исследователей: Е.Н. Тевяшова, Н.А. Обольянинова, В.Я. Адарюкова, И.И. Лемана, Н.П. Кондакова, А.В. Морозова и др. Для специалистов на первом этапе исследования источником сведений о литографированных эстампах служили как музейные собрания, собрания частных лиц, так и их собственные коллекции².

Анализ трудов этих специалистов позволил сделать вывод о том, что в России становлению искусства литографии способствовало Общество поощрения художеств, которое в первой трети XIX в. ориентировало отечественных мастеров к работе по копированию шедевров русской школы живописи. Примером для подражания служили центры в Париже, Дрездене, Штутгарте и Мюнхене, где к художественной литографии, в первую очередь, относили литографию репродукционную. Исследователи пришли к убеждению, что в Западной Европе направления художественной литографии – репродукционное и автолитография – развивались параллельно, и авторские, а также репродукционные эстампы оценивались художниками и коллекционерами как совершенно равноценные произведения. В России творческое наследие русских художников-литографов середины XIX в. в глазах современников, почитавших высокие образцы резцовой гравюры, не заслуживало высшей оценки. Как оказалось, фотография, появившаяся в России в 1840-е гг. и набравшая силу в 1860-е гг., обесценила иконографическую составляющую литографированных портретов.

По словам коллекционера А.В. Морозова: «На литографии установился, вследствие малого знакомства с ними, незаслуженно пренебрежительный взгляд, ими мало дорожили и плохо берегли» [20]. Н.А. Обольянинов сетовал, что «<...> Младшая сестра гравюры, литография, <...> была в почти полном загоне и забвении, ею не интересовались, не изучали <...>» [24, с. 46]. Повлиять и, отчасти, изменить сложившееся нелестное мнение о русской художественной литографии позволили исследования, проведенные известными коллекционерами: Г.Н. Геннадиди, П.А. Ефремовым, В.А. Тюлевым, А.В. Морозовым и др.

В настоящее время вклад Д.А. Ровинского в дело изучения искусства литографии в России не оценен по достоинству. В начале XX в. об интересе исследователя к этому виду искусства писал коллекционер А.В. Морозов: «Большой знаток и любитель гравюр Д.А. Ровинский также отдает справедливость художественно исполненным литографиям ...» [20]. Свое отношение к технике Д.А. Ровинский объяснил тем, что не мог обойти вниманием «замечательный материал»³. Он писал: «В это приложение,

² Коллекционирование литографированных эстампов и альбомов началось, как только они появились в продаже в начале XIX в. В России одним из первых оценил литографированные эстампы и начал собирать коллекцию А.И. Гассинг. Его коллекция перешла Д.А. Ровинскому, а затем в Императорскую Публичную библиотеку (ныне – РНБ); в октябре 1855 г. коллекция гравюр и литографий Флора (Федора) Репнина поступила в Императорскую Академию художеств [27].

³ Д.А. Ровинский посчитал возможным включить издания: «Император Александр I и его сподвижники в 1812, 1813, 1814, 1815 годах» (СПб., 1845); «Российский Царственный Дом Романовых», «Портреты лиц, отличившихся заслугами в событиях 1853, 1854, 1855, 1856

кроме того, включено немало число замечательных изданий с портретами литографированными» [29, т. I, ст. X]. Публикуя сведения об этих знаковых изданиях, Д.А. Ровинский тем самым подчеркнул их огромное значение для русской культуры, в частности для развития русской печатной графики. Не всякое гравированное издание Д.А. Ровинский удостоивал такой высокой оценки, как, к примеру, «Русский Художественный листок»: «Художественный Листок Тимма <...> Очень хорошее издание, выполненное литографией и хромолитографией, представляющее богатый иконографический материал. Особенно хороши последние три года (1860–1862)». В справочник «Подробный словарь русских граверов XVI-XIX вв.» (СПб., 1895) Д.А. Ровинским были включены материалы о русских и иностранных литографах, печатниках и владельцах литографских заведений в Москве и Петербурге середины XIX в. Исследователь первым ввел в научный оборот имена русских литографов: К.-И. Бегрова, П. Иванова, А.И. Лебедева, Н.Е. Сверчкова, В.Ф. Тимма, И.И. Селезнева, П.С. Смирнова, П.И. Разумихина, А.П. Сапожникова, И.С. Щедровского, братьев Г. и Н. Чернецовых, П.П. Семечкина и А. Умнова. В словарь были включены также гравюры, для которых литографии послужили оригиналами. Помимо иностранных мастеров, непосредственно трудившихся в России, таких как французский печатник В. Дарленг, Д.А. Ровинским были указаны мастера, работавшие по заказам Николая I в Мюнхене, Дрездене и Берлине. К их числу относится, к примеру, баварский литограф Ф.-С. Ганфштенгль, о работах которого Д.А. Ровинский был очень высокого мнения. Исследователь отметил и, по его мнению, «очень хорошую» литографию «Конный портрет Николая I» с оригинала Ф. Крюгера, исполненную Ф. Иенсеном [29, т. 2, ст. 1368. № 95].

Д.А. Ровинский сосредоточил свое внимание на узком круге автолитографии: «Литографией занимались и наши живописцы: К.П. Брюллов, Кипренский, Боровиковский, В. Маковский <...> Собственно говоря, только эти литографии и важны для нас в художественном отношении, так как они представляют оригинальные автографы самих художников» [28]. Эти слова исследователя послужили для последующих поколений правилом при определении художественных достоинств эстампов.

Необходимо отметить, что на первом этапе изучение художественного наследия основывалось на узком круге источников (периодика, справочная литература⁴) и почти не включало материалы из архивов учреждений Российской империи. Целенаправленные поиски сведений о русских и иностранных художниках (в том числе и мастерах, занимавшихся художественной литографией) были начаты в 1860-е гг. Н.П. Собко, который поставил перед собой цель на основе архивных материалов издать труд, удовлетворяющий требованиям специалистов. В 1898 г. в свет вышло издание М.Д. Рудометова, в котором он подробно рассмотрел вопрос усовершенствования технической стороны литографского дела [30, с. 350].

годов» (СПб., 1857-1860); «Портретная галерея русских деятелей» (СПб., 1865-1869) и «Древности Российского государства» (М., 1849-1853) в четвертый том справочника «Подробный словарь русских гравированных портретов» (СПб., 1889) в раздел «Приложения» наравне с работами художников-граверов.

⁴ Адрес-календари за 1840-е гг.

Начало XX в. дало несколько капитальных трудов, посвященных литографскому делу и, в частности, искусству литографии в России 1840-х – начала 1860-х гг. Эти работы можно назвать первыми попытками теоретического осмысления исследуемой темы.

В 1910-х гг. В.Я. Адарюков и Н.А. Обольянинов, работавшие над изданием «Словарь русских литографированных портретов» [2], разделяли мнение Д.А. Ровинского об оригинальной литографии: «Оригинальная литография, т. е. листы, исполненные литографически самими художниками, по своему изяществу, тонкости и мягкости, гораздо ближе к рисунку, чем гравюры, так как не имеют той некоторой жесткости, которая свойственна гравюре на меди; эти оригинальные литографии имеют ценность рисунков и так же, как офорты живописцев, представляют автографы мастеров» [2, ст. IV]. Оценивая то или иное издание, Н.А. Обольянинов использовал выражения: если принимал благосклонно – «прелестные литографии» [23, № 2992], если нет – «ужасные литографии» [23, № 1999]. С другой стороны, исследователь первым заявил о предвзятом отношении Д.А. Ровинского к отечественным эстампам и справедливо упрекал исследователя в пренебрежительном отношении к именам выдающихся русских литографов, таких как К.Я. Тромонин и Л.А. Белоусов. Н.А. Обольянинов писал: «...работавшие по литографии мастера-художники совершенно неизвестны, а весьма посредственные, даже прескверные, граверы по металлу удостоились чести быть включенными в “Словарь” Ровинского, хотя, положим, он сам иногда весьма нелестно отзывался об их работах» [24, с. 47]. Непочтительное отношение к отечественной литографии Н.А. Обольянинов объяснял тем, что «в 1840–1860-е гг. из литографских заведений В. Логинова и Ястребилова в Москве выходило громадное число анонимных литографий (без указания на художника), которые являлись перепечаткой французских и немецких листов и не представляли из себя ни художественного, ни исторического интереса» [24, с. 46].

Издание «Словарь русских литографированных портретов», по словам коллекционера П.И. Нерадовского, «бесспорно» составило «ценный вклад в русскую иконографию»⁵ [4]. Н.А. Обольянинову и В.Я. Адарюкову для составления словаря русских литографированных портретов потребовалось описать не только собрания Императорских Эрмитажа и Публичной библиотеки, Исторического музея в Москве, Московского Румянцевского музея, но и музеев полков лейб-гвардии и частных лиц [2, ст. IX]. «Появление в печати в 1916 году первого тома, буквы А-Д, встретило весьма сочувственные отзывы»⁶ [4]. По мнению исследователей, в середине XIX в. по количеству исполненных «прекрасных» литографированных портретов «пальма первенства» принадлежала художникам: В.Ф. Тимму, П.Ф. Борелю, А.А. Козлову, П.С. Смирнову и М.А. Зичи [2, ст. IV].

С.П. Виноградов, помогая «своим трудом и советом» А.В. Морозову в обработке коллекции, также обратил его внимание на произведения русских художников, работавших в репродукционной литографии: А.А. Козлова, Ф.С. Пашенного, П.С. Смирнова и др. [20]. В то же время в предисловии к изданию «Каталог моего собрания русских гравированных и литографированных портретов» (М., 1912) исследователи, относившиеся к Д.А. Ровинскому с глубочайшим уважением,

⁵ Ж.С.Х.О. ГРМ № 531 от 4 марта 1919 г.

⁶ Там же.

сформулировали окончательное определение «автолитографии»: «... листы, выполненные литографически самими художниками, имеют ценность оригинальных рисунков ...» [20].

В.Я. Адарюков первым из исследователей поднял вопрос об отношении государственной власти к отечественной художественной литографии. В результате многолетней работы с материалом он пришел к выводу, что искусство литографии процветало только в тех случаях, «когда император Николай I проявлял особый интерес» [1, с. 51]. Исследователь считал, что в России «зачастую степень процветания искусства зависела от отношения к нему “сверху”: когда почему-либо переставали интересоваться искусством “сверху”, – пропадал интерес и в обществе» [1, с. 51].

В.А. Верещагин восполнил пробел в отечественной библиографии [6], полагая, что «в отношении собственно библиографическом» труды исследователей конца XIX и начала XX вв. «должны считаться недостаточными», а «заслуживают, равным образом, внимания <...> Сборники литографий Орловского и Щедровского, Плюшаровские виды С.-Петербурга» [6].

Н.А. Обольянинов подводя итог, пришел к выводу, что: «<...> литографии 1820–1850 г. представляют большой интерес, художественный и культурно-исторический, и отличаются тонкостью работы, особенно хромолитографии 1840–1850 г., которые достигли в России такого совершенства, что по тонкости, изящности и художественности исполнения превосходят современные им немецкие и французские хромолитографии» [24, с. 47].

Впервые перечень казенных и частных литографских заведений Российской империи, выпускавших художественную продукцию, был составлен и опубликован Н.А. Обольяниновым [23].

О самых известных мастерских середины XIX в.: Карла Поля, Поля Пети, А. Мюнстера и Н. Брезе писал исследователь литографии И.И. Леман. Обобщив материалы предшественников, он первым обратил внимание на роль Институтов литографии, открытых в России. В руководстве для начинающих собирателей И.И. Леман отметил «множество портретов, преимущественно членов Царской Семьи» [15, с. 230], отпечатанных во Временной литографской мастерской Главного Управления Путей Сообщения и Публичных зданий под руководством Карла Поля. В то же время к заслугам И.И. Лемана относится его замечание о появлении в России в середине 40-х гг. XIX в. литографированных афиш. Знаток гравюры и литографии полагал, что история деятельности мастерских в Петербурге в первой половине XIX в. достаточно широко освещена в литературе, а в Москве она не была «расследована <...> и едва ли удастся проследить ее развитие так же подробно, как это возможно для Петербурга <...>» [15, с. 218-229].

После 1917 г. отношение к искусству литографии 1840-х – начала 1860-х гг. зависело от идеологии нового политического строя [8, с. 46]. К числу знаковых работ зарождающегося советского искусствоведения можно отнести: во-первых, издание Э.Ф. Голлербаха, в котором одну из глав «Литография в России и ее развитие в XIX веке» исследователь посвятил искусству русской литографии [9], и, во-вторых, выставку «Русская Литография за последние 25 лет», организованную в ГРМ весной 1924 г. В рамках выставки, научный сотрудник Отдела графики К.Е. Костенко выступил с докладом «О раскрашенной и цветной литографии», в котором были затронуты

вопросы, связанные с причинами возникновения раскраски литографий, об изобретении цветной литографии; о неудовлетворенности зрителя и художника одноцветными оттисками, о значении красочности (колорита) в жизни, в быту и в искусстве; о различных степенях раскраски литографии от слабого подсвечивания до густоты и насыщенности акварели [5].

До 1940-х гг. последовал длительный перерыв, после которого исследователи вновь обратились к этой теме. На втором этапе изучение художественной литографии в России 1840-х – начала 1860-х гг. определяют работы А.Ф. Коростина, А.Н. Савинова, А.И. Леонова, П.И. Суворова и др.

Необходимо отметить степень невнимательного отношения советских исследователей к репродукционной литографии этого периода. Для определения репродукционных эстампов употреблялся термин – «перепечатки». Примером может служить мнение Н.П. Пахомова, занимавшегося историей опубликования портретов М.Ю. Лермонтова, а также историей распространения их среди «читательской массы» [25, с. 12]. Отдавая предпочтение оригинальным портретам «вне зависимости от их качества», он не рассматривал «появившиеся в книгах, журналах и газетах перепечатки уже известных портретов, как не представляющие никакого иконографического интереса». Он писал, что горбуновский⁷ портрет М.Ю. Лермонтова «...станвится одним из излюбленных и прилагается к многочисленным изданиям, а потому история дальнейших его публикаций для нас перестает быть интересной» [25, с. 12].

С течением времени советские искусствоведы стали также отрицать причастность западно-европейских мастеров к развитию искусства литографии в России. Одной из причин послужила развернувшаяся в стране борьба с космополитизмом и буржуазной реакционной культурой. В 1940-х – 1950-х гг. фамилии иностранных художников записывали в музейные научные карточки исключительно на русском языке. Изучение «иностранины» не поощрялось. Историография по этой теме в это время зависела от политической ситуации, и советское искусствоведение испытывало на себе груз идеологических установок. В результате «безыдейное» академическое направление в русском искусстве середины XIX в. противопоставляли времени критического реализма. В силу сложившихся обстоятельств, период 1840-х – начала 1860-х гг. в русском искусстве представлялся советскими исследователями упадочным. Тем более что большая часть эстампов была исполнена русскими литографами по заказам Николая I. Патриотические издания, подобные трудам «Портреты лиц, отличившихся заслугами и командовавших действующими частями в войне 1853–1854–1855–1856 годов» (СПб., 1858-1861), не были востребованы. Из всего творческого наследия 1840-х – начала 1860-х гг. советскими исследователями были оценены работы художников-литографов В.Ф. Тимма, Р.К. Жуковского, А.И. Лебедева и др. [16]. Специалистов не привлекал материал, в котором «не выражалась безграничная любовь и симпатия к крепостному крестьянству, к социальным низам городской демократии и критика общественно-политического строя николаевской России» [16, с. 79]. Положительным достижением советского искусствознания стало обращение исследователей к теме искусства русской иллюстрации и его расцвета в 1840-х гг. [3].

⁷ К.А. Горбунов. Портрет М.Ю. Лермонтова. Акварель. 1841 г.

П.И. Суворов обратил внимание на усложненность в середине XIX в. основных технологических процессов литографского дела и все более увеличивающуюся с течением времени зависимость художников от технической стороны литографского дела. Он писал: с одной стороны – «ни один вид графического искусства не обладает такими богатыми и разнообразными изобразительными возможностями, как литография», с другой стороны – «в начальный период литография уподоблялась привычным для художников приемам работы карандашом, то на следующем этапе техника достигла такого технического уровня, что литограф не мог обойтись без участия печатника» [33, с. 7].

В 1950-х гг. исследователи поставили вопрос о кардинальной переоценке характеристики явления. А.Ф. Коростин широко и достаточно полно рассмотрел творческое наследие русских и иностранных художников-литографов (т. н. «Россика»). Отрепшившись от выводов, сделанных предшественниками, исследователь писал о том, что «<...> вторая треть XIX в. была одним из блестящих периодов в развитии русской литографии, как и в 1820-х гг., литография продолжала быть в лучших своих произведениях передовым, прогрессивным искусством. Но это уже был новый этап» [13, с. 44]. А.Ф. Коростин разведал миф об эпохе упадка литографии в России: «Пресловутый “упадок литографии” во второй половине XIX в., о котором в свое время неоднократно писалось в разных графических обзорах (например, на страницах декадентского журнала “Аполлон”), по существу, представляет собой легенду, созданную буржуазным искусствоведением <...>» [12, с. 45].

Таким образом, с течением времени под напором новых фактов отношение исследователей к художественной литографии 1840-х – начала 1860-х гг. начали постепенно пересматривать.

На третьем этапе следующие шаги в этом направлении были сделаны В.А. Наумовым, В.Ф. Левинсоном-Лессингом, Я.А. Махлевичем, Г.А. Миролюбовой, Н.А. Серовой, Ю.М. Ходько, О.В. Власовой, М.А. Платоновой и др.

Выставки, статьи и альбомы, посвященные искусству русской литографии, стали характерной чертой второй половины XX в. Начиная с выставки «Ранняя русская литография из собрания Эрмитажа» [18], приуроченной к 160-летию отечественной литографии, интерес к этому искусству не только не ослабевал, но с годами усиливался. В залах ГЭ был представлен материал (около ста эстампов), «с достаточной полнотой отражающий развитие русской литографии XIX в. и наиболее основательно характеризующий его начальный период» [11]. В 1970-х – 1980-х гг. вслед за ГЭ в ГРМ открылись выставки, посвященные художникам А.Е. Мартынову [21] и С.Ф. Галактионову [22], пробовавшим свои силы в технике литографии. В итоге, выставки, явившиеся результатом многолетней работы исследователей, позволили по-новому взглянуть на материал, с точки зрения истории развития искусства литографии в России, и поставить вопрос о пересмотре отношения к репродукционной литографии.

Следующим шагом на пути изучения творческого наследия художников-литографов середины XIX в. явилась публикация в 1985 г. исследования В.Ф. Левинсона-Лессинга с кратким изложением истории деятельности французов Гойе Дефонтена и Поля Пети в Петербурге [14, с. 291].

Одновременно с отечественными учеными немецкие исследователи в опубликованных материалах об истории деятельности литографских мастерских

в Пруссии и Баварии поставили вопросы о специализации мастерских и рассмотрели те же проблемы развития художественной литографии в рамках академической школы, натуралистического и реалистического направлений [36, 37].

В то же время ряд исследователей по-прежнему склонялся к отрицательной оценке творческого наследия художников середины XIX в. Г.Ю. Стернин не видел в литографированных портретах художественных достоинств, отмечая только их иконографическую ценность: «Находившиеся на периферии художественного процесса и притом подчас способствующие официозным представлениям о “славе российской”, эти листы, <...> представляются историку искусства второстепенным материалом <...>» [32, с. 112].

В кратком обзоре репродукционной литографии середины XIX в., проведенном М.И. Флекелем [34], в число опытов русских мастеров в технике цветной печати не вошли издания «Древности Российского государства» (М., 1849–1853) и «Древности Босфора Киммерийского, хранящиеся в Императорском Эрмитаже» (СПб., 1854). По мнению М.И. Флекеля, расцвет отечественной литографии пришелся на 1820-е гг. и был связан с деятельностью Общества поощрения художеств.

Только с течением времени историческая ценность репродукционной литографии исследуемого периода возросла и была оценена исследователями по достоинству, поскольку часть оригиналов была безвозвратно утрачена, а литографии оказались единственными их достоверными изображениями [12, с. 227]⁸.

За последние два десятилетия появился ряд публикаций, в которых нашли отражение результаты новейших исследований. О.Р. Хромов одним из первых обратил внимание на сотрудничество саксонского печатника Карла Поля с итальянцем И. Дациаро, отметив их совместный проект, получивший широкую известность у публики, – виды столицы и ее пригородов из серии Ф.В. Перро «Виды Петербурга» (СПб., 1840-1841) [35, с. 41]. О.В. Власовой была составлена краткая справка, включавшая основные этапы деятельности Карла Поля в Петербурге [7].

Авторы-составители каталогов выставок Н.А. Серова, Г.А. Миролюбова и М.А. Платонова, знакомя публику со всеми направлениями отечественной художественной литографии, известными современному искусствоведению, в то же время расширили представления и знания в этой области. В их исследованиях также была затронута тема влияния иностранных литографов на развитие отечественной художественной литографии. Работа в отделе рукописей и документального фонда Государственного Эрмитажа позволила Н.А. Серовой [31, с. 109] уточнить и дополнить материалы, ранее опубликованные В.Ф. Левинсоном-Лессингом [14, с. 294], о французских литографах и печатниках, привлеченных к работе над альбомом «Императорская Эрмитажная галерея» (СПб., 1844–1847). Г.А. Миролюбова впервые представила литографированный портрет во всей полноте на выставке «Портрет в русской литографии XIX века» [17]. М.А. Платонова, автор-составитель каталога выставки, приуроченной 400-летию Дома Романовых, охарактеризовала середину XIX в. в России как время «самого широко распространения <...>» официальных и лубочных

⁸ В 1992-1993 гг. росписи князя Г.Г. Гагарина в главном храме Тбилиси Успенском (Сионском) соборе, выполненные им в 1853–1854 гг., были сбиты вместе со штукатуркой. Представить, как они выглядели, позволяют литографированные иллюстрации к изданию «Собрание византийских, грузинских и древнерусских орнаментов и памятников архитектуры».

литографированных эстампов. По мнению исследователя, к концу же 1850-х гг. распространение альбомов с портретными изображениями достигло наивысшей точки [26, с. 13]. М.А. Платоновой были выделены два вида портретов Дома Романовых: первый – ретроспективный, второй – царствующего императора и его семьи.

Уровень, на котором находилось изучение искусства русской литографии в канун двухсотлетней годовщины появления этой техники в России, определили два труда. Первый – ведущего научного сотрудника отдела истории русской культуры ГЭ Г.А. Миролюбовой «Русская литография. 1810-е – 1890-е годы: Очерки истории, мастера, печатные центры, издательства» [19] и второй – каталог выставки «Два века русской литографии», организованной в ГРМ [10].

Г.А. Миролюбова впервые многосторонне осветила основную проблематику русской литографии XIX в., уделив внимание «Ранней русской литографии». В труде были обобщены все сведения, которые до настоящего времени были известны об искусстве русской литографии XIX в. Склоняясь к точке зрения В.В. Воинова [8]⁹, исследователь выделила раннюю русскую литографию, противопоставив ее последующим периодам [19, с. 9].

Каталог выставки «Два века русской литографии» – совместный труд коллектива сотрудников отдела гравюры XVIII – начала XXI вв. ГРМ, в котором представлен весь путь этой печатной техники от первых оттисков 1810-х гг. до эстампов начала XXI в. Новый взгляд на высокохудожественные репродукционные эстампы середины XIX в. нашел отражение в разделе «Литография в 1840–1890-е» [10, с. 45-62].

Литература

1. Адарюков В.Я. Очерк по истории литографии в России. – СПб.: Аполлон, 1912.
2. Адарюков В.Я., Обольянинов Н.А. Словарь русских литографированных портретов. Под редакцией С. П. Виноградова. Т. А-Д. – М.: 1916. – 319 с.
3. Адарюков В.Я., Сидоров А.А. Книга в России. Часть вторая. Русская книга девятнадцатого века. Гравюра и литография в книге XIX века / Под редакцией В.Я. Адарюкова и А. А. Сидорова. Государственное издательство. – М., 1955. – С. 397-432.
4. Ведомственный архив Государственного Русского музея. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 3. 1919 г. Л. 20, Л. 20 об.
5. Ведомственный архив Государственного Русского музея. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 8. 1924 г. Лл.75-75 об.
6. Верещагин В.А. Материалы для библиографии русских иллюстрированных изданий / Сост. В. А. Верещагин. – СПб.: Кружок любителей русских изящных изданий. Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1908–1910. Выпуски 1-4.
7. Власова О.В., Балашова Е.А. Владычские знаки на гравюрах и литографиях. На материале отдела гравюры Государственного Русского музея. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. – С. 108-109.
8. Воинов В.В. Литография в России // Фридендер М. Литография. – Л., 1925.
9. Голлербах Э.Ф. История гравюры и литографии в России. – М.-Пг.: Государственное издательство, 1923.

⁹ По мнению В.В. Воинова, к концу 1850-х и началу 1860-х гг. художественная литография начала клониться к упадку.

10. Два века русской литографии // Альманах. Вып. 171. – СПб.: Palace Editions, 2007. – 160 с.
11. Комелова Г.Н. Котельникова И.Г., Принцева Г.А. Русская гравюра и литография XVIII – XX в. Выставка из собрания отдела истории русской культуры / Каталог. – Л., 1960.
12. Корнилова А.В. Работы Г.Г. Гагарина в области теории и практики архитектуры // Памятники истории и архитектуры Петербурга. – СПб., 1994.
13. Коростин А.Ф. Русская литография XIX века. – М.: Искусство, 1953.
14. Левинсон-Лессинг В.Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). – Л.: «Искусство» Ленинградское отделение, 1985.
15. Леман И.И. Гравюра и литография. Очерки истории и техники. – СПб.: Круг любителей русских изящных изданий, 1913.
16. Леонов А.И. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников / Под ред. А.И. Леонова. Середина XIX века. – М.: Государственное издательство «Искусство», 1958.
17. Миролубова Г.А. Портрет в русской литографии XIX века / Каталог выставки. Автор вступительной статьи, составитель каталога Г.А. Миролубова. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2012. – 336 с.
18. Миролубова Г.А. Ранняя русская литография из собрания Эрмитажа. Каталог выставки / Вступ. ст. и сост. Г. А. Миролубова. Издательство «Аврора». – Л., 1976. – С. 5.
19. Миролубова Г.А. Русская литография. 1810-е – 1890-е годы: Очерки истории, мастера, печатные центры, издательства. – М.: Центрполиграф, 2006. – 303 с.
20. Морозов В.А. Каталог моего собрания русских гравированных и литографированных портретов. Т. 1. А-Г. – М.: Товарищество скоропечатни А.А. Левенсон, 1912. Ст. IV.
21. Наумов В.А. Андрей Ефимович Мартынов. 1786-1826. Акварель, рисунок, гравюра, литография. Каталог / Вступ. ст. и сост. В. А. Наумов. – Л., 1977.
22. Наумов В.А. Графика С.Ф. Галактионова. Каталог / Вступ. ст. и сост. В.А. Наумов. – Л., 1984.
23. Обольянинов Н.А. Каталог русских иллюстрированных изданий 1725–1860. – М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1915. – Т. 2.
24. Обольянинов Н.А. Русские граверы и литографы. Добавление к «Словарю русских граверов» Ровинского и «Описанию нескольких гравюр и литографий» Тевяшова / Составил Н. Обольянинов с приложением 43 снимков. – М.: ЗАО Центрполиграф: ООО «Внешторгпресс», 2003.
25. Пахомов Н.П. Лермонтов в изобразительном искусстве. – М.-Л., 1940.
26. Платонова М.А. «Образ, Высочайше утвержденный ...». Официальный императорский портрет и лубок. – СПб.: Европейский Дом, 2013.
27. РГИА. Ф. 789. Оп. 2. Д. 123. 1855 г. Лл. 1-12.
28. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских граверов XVI-XIX вв. – СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1895. Том 1. А-И. Исторический обзор гравирования. Раздел VI. Заметка о литографии в России. Ст. 138.
29. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. – СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1886-1889. Т. I-4.

30. Рудометов М.Д. «Опыт систематического курса по графическим искусствам. Составил бывший главный мастер экспедиции Заготовления государственных бумаг М.Д. Рудометов». – СПб.: типография Е. Евдокимова, 1895. Т. 1.
31. Серова Н.А. Императорская Эрмитажная галерея // «Музеум книги». К 300-летию Санкт-Петербурга. Каталог выставки научной библиотеки ГЭ с 17 декабря 2002 года по 2 марта 2003 года / Сост. Н.А. Серова. – СПб.: Славия, 2002.
32. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. – М.: Искусство, 1991.
33. Суворов П.И. Искусство литографии. Практическое руководство для художников / Издание четвертое. – М., Искусство. 1964.
34. Флекель М.И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой – Лебедевой. Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI-XX веков. – М.: Искусство, 1987. – С. 312-315.
35. Хромов О.Р. Прогулки по Петербургу. Акварели. Гравюры. Литографии / Автор-составитель О.Р. Хромов. – М.: ЗАО «Интербук-бизнес», 2002.
36. Heinz Gebhardt. Franz Hanfstaengl: Von der Lithographie zur Photographie. München: C. H. Beck. 1984.
37. Schlagenhauff Annette. Die Kunst zu Handeln: Louis Fridrich Sachse. Lithograph, Kunstförderer und Kunsthändler in Berlin. // Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. 2000. P. 259-294.

Статья поступила в редакцию 05.02.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.012

RECONSIDERATION OF THE ART OF LITHOGRAPHY OF THE 1840S – EARLY 1860S IN RUSSIA

Metelkina Anna Gennadievna
Senior researcher at the Department of Prints
of XVIII-XXI Centuries,
State Russian Museum.
Russia, St.-Petersburg.
Meteolcina@yandex.ru

Abstract

Russian lithography of the 1840s – early 1860s has not yet been a subject of a thorough analysis. Throughout 1840s and 1860s, connoisseurs did not find lithographic works worthy to collect or study. Later works conducted by a number of renowned collectors, such as G. Gennadi, P. Efremov, N. Obolyaninov, V. Tyulev, A. Morozov, paved the way for future research in the field. In the 1910s an outstanding compiler and a connoisseur N. Obolyaninov proved that lithographs of 1820-1850 could be of great interest. In addition, thanks to the new archival discoveries the overall stand towards the art of lithography of the 1840s – early 1860 had finally shifted. Over the past two decades, a great number of articles reflecting the most recent research have been published.

Keywords: print, Russian art lithography of the 1840s – early 1860s, collector, N. Obolyaninov, V. Adaryukov.

Bibliographic description for citation:

Metelkina A.G. Reconsideration of the art of lithography of the 1840s – early 1860s in Russia. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 148-162. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.012. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/21/> (In Russian).

References

1. Adaryukov V.Ya. *Ocherk po istorii litografii v Rossii* [Essay on the history of lithography in Russia]. Saint-Petersburg, Apollon, 1912.
2. Adaryukov V.Ya., *Obolyaninov v N.A. Slovar' russkikh litografirovannykh portretov* [Dictionary of Russian lithographed portraits. Edited by S.P. Vinogradov]. Volume A-D. Moscow, 1916. 319 p.
3. Adaryukov V.Ya., Sidorov A.A. *Kniga v Rossii. Chast' vtoraya. Russkaya kniga devyadnadsatogo veka. Gravyura i litografiya v knige XIX veka* [Book in Russia. Part two. Russian book of the nineteenth century. Engraving and lithography in the book of the XIX century / Edited by V. Ya. Adaryukov and A.A. Sidorov]. Moscow, State publishing house, 1955, pp. 397-432.

4. Departmental archive of the State Russian Museum. F. SRM (I), op. 6, un. 3, 1919, l. 20, l. 20rev.
5. Departmental archive of the State Russian Museum. F. SRM (I), op. 6, un. 8, 1924, ll. 75-75rev.
6. Vereshchagin V.A. *Materialy dlya bibliografii russkikh illyustrirovannykh izdaniy* [Materials for bibliography of Russian illustrated editions / Comp. V.A. Vereshchagin]. Saint-Petersburg, Kruzhok lyubitelei russkikh izyashchnykh izdaniy. Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg, 1908–1910. Issues 1-4.
7. Vlasova O.V., Balashova E.L. *Vladel'cheskie znaki na gravyurakh i litografiyakh. Na materiale otдела gravyury Gosudarstvennogo Russkogo muzeya* [Ownership signs in engravings and lithographs. Based on the material of the engraving department of the State Russian Museum]. Saint-Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003, pp. 108-109.
8. Voinov V.V. *Litografiya v Rossii* [Lithography in Russia]. Fridlender M. *Litografiya* [Lithography]. Leningrad, 1925.
9. Hollerbach E.F. *Istoriya gravyury i litografii v Rossii* [History of engraving and lithography in Russia]. Moscow, Petrograd, State publishing house, 1923.
10. *Dva veka russkoi litografii* [Two centuries of Russian lithography]. *Al'manakh – Almanac*, issue 171. Saint-Petersburg, Palace Editions, 2007. 160 p.
11. Komelova G.N. Kotelnikova I.G., Printseva G.A. *Russkaya gravyura i litografiya XVIII – XX v. Vystavka iz sobraniya otдела istorii russkoi kul'tury. Katalog* [Russian engraving and lithography of the XVIII – XX centuries. Exhibition from the collection of the department of the history of Russian culture. Catalog]. Leningrad, 1960.
12. Kornilova A.V. Raboty G.G. *Gagarina v oblasti teorii i praktiki arkhitektury* [Gagarin in the field of theory and practice of architecture]. Pamyatniki istorii i arkhitektury Peterburga [Monuments of history and architecture of St. Petersburg]. St. Petersburg, 1994.
13. Korostin A.F. *Russkaya litografiya XIX veka* [Russian lithography of the XIX century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953.
14. Levinson-Lessing V.F. *Istoriya kartinnoi galerei Ermitazha (1764–1917)* [History of the Hermitage Art Gallery (1764–1917)]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1985.
15. Lehman I.I. *Gravyura i litografiya. Ocherki istorii i tekhniki* [Engraving and lithography. Sketches of history and technology]. St. Petersburg, Kruzhok lyubitelei russkikh izyashchnykh izdaniy, 1913.
16. Leonov A.I. *Russkoe iskusstvo. Ocherki o zhizni i tvorchestve khudozhenikov* [Russian art. Essays on the life and work of artist]. Moscow, State publishing house «Iskusstvo», 1958.
17. Mirolubova G.A. *Portret v russkoi litografii XIX veka. Katalog vystavki* [Portrait in Russian lithography of the XIX century. Exhibition catalog]. St. Petersburg, State Hermitage Publishing House, 2012. 336 p.
18. Mirolubova G.A. *Ranniyaya russkaya litografiya iz sobraniya Ermitazha. Katalog vystavki* [Early Russian lithography from the Hermitage collection. Exhibition Catalog]. Leningrad, Avrora Publ., 1976. P. 5.
19. Mirolubova G.A. *Russkaya litografiya. 1810-e – 1890-e gody: Ocherki istorii, mastera, pechatnye tsentry, izdatel'stva* [Russian lithography. 1810s - 1890s: History essays, masters, printing centers, publishing houses]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2006. 303 p.

20. Morozov V.A. *Katalog moego sobraniya russkikh gravirovannykh i litografirovannykh portretov. T. 1. A–G* [Catalog of my collection of Russian engraved and lithographed portraits. Vol. 1. A–G]. Moscow, Tovarithchestvo skoropechatni A.A. Levenson, 1912. Art. IV.
21. Naumov V.A. *Andrei Efimovich Martynov. 1786–1826. Akvarel', risunok, gravyura, litografiya. Katalog* [Andrei Efimovich Martynov. 1786-1826. Watercolor, drawing, engraving, lithography. Catalog]. Leningrad, 1977.
22. Naumov V.A. *Grafika S.F. Galaktionova. Katalog* [Graphics of S.F. Galaktionov. Catalog]. Leningrad, 1984.
23. Obolyaninov N.A. *Katalog russkikh illyustrirovannykh izdaniy 1725–1860* [Catalog of Russian illustrated editions 1725–1860]. Moscow, T-vo tip. A.I. Mamontova, 1915, vol. 2.
24. Obolyaninov N.A. *Russkie gravery i litografy. Dobavlenie k «Slovaryu russkikh graverov» Rovinskogo i «Opisaniyu neskol'kikh gravyur i litografii» Teryashova* [Russian engravers and lithographers. Adding to the «Dictionary of Russian engravers» of Rovinsky and «Descriptions of several engravings and lithographs» by Teryashov]. Moscow, Tsentrpoligraf, Vneshtorgpress, 2003.
25. Pakhomov N.P. *Lermontov v izobrazitel'nom iskusstve* [Lermontov in art]. Moscow, Leningrad, 1940.
26. Platonova M.A. *«Obraz, Vysochaishe utverzhdenyi ...». Ofitsial'nyi imperatorskii portret i lubok* [«Image, the highest approved ...». The official imperial portrait and splint]. St. Petersburg, Evropeiskii Dom, 2013.
27. Russian State Historical Archive. F. 789, op. 2, d. 123, 1855, 1-12.
28. Rovinsky D.A. *Podrobnyi slovar' russkikh graverov XVI-XIX vv.* [Detailed dictionary of Russian engravers of the XVI-XIX centuries]. St. Petersburg, Tipografiya Imperatorskoi Akademii nauk, 1895. Vol. 1. A-I. *Istoricheskii obzor gravirovaniya. Razdel VI. Zametka o litografii v Rossii* [Historical review of engraving. Section VI. A note about lithography in Russia]. Art. 138.
29. Rovinsky D.A. *Podrobnyi slovar' russkikh gravirovannykh portretov* [Detailed dictionary of Russian engraved portraits]. St. Petersburg, Typography of the Imperial Academy of Sciences, 1886-1889. Vol. 1-4.
30. Rudometov M.D. *Opyt sistematicheskogo kursa po graficheskim iskusstvam. Sostavil byvshii glavnyi master ekspeditsii Zagotovleniya gosudarstvennykh bumag M. D. Rudometov* [The experience of a systematic course on graphic arts. Compiled by the former chief master of the expedition, Procurement of State Papers M. D. Rudometov]. St. Petersburg, Typography of E. Evdokimov, 1895. Vol. 1.
31. Serova N.A. *Imperatorskaya Ermitazhnaya galereya* [Imperial Hermitage Gallery]. *«Muzeum knigi». K 300-letiyu Sankt-Peterburga. Katalog vystavki nauchnoi biblioteki GE s 17 dekabrya 2002 goda po 2 marta 2003 goda* [«Museum Book». To the 300th anniversary of St. Petersburg. Catalog of the exhibition of the State Hermitage Scientific Library from December 17, 2002 to March 2, 2003]. St. Petersburg, Slaviya Publ., 2002.
32. Sternin G.Yu. *Khudozhestvennaya zhizn' Rossii serediny XIX veka* [The artistic life of Russia in the middle of the XIX century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991.
33. Suvorov P.I. *Iskusstvo litografii. Prakticheskoe rukovodstvo dlya khudozhenikov* [The art of lithography. A practical guide for artists]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964.
34. Fleckel M.I. *Ot Markantonio Raimondi do Ostroumovo – Lebedevoi. Ocherki po istorii i tekhnike reproduksionnoi gravyury XVI-XX vekov* [From Marcantonio Raimondi to Ostroumova

– Lebedeva. Essays on the history and technology of reproduction engravings XVI-XX centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. Pp. 312-315.

35. Khromov O.R. *Progulki po Peterburgu. Akvareli. Gravyury. Litografii* [Walking around St. Petersburg. Watercolors. Engravings. Lithographs]. Moscow, Interbuk-biznes Publ., 2002.

36. Heinz Gebhardt. Franz Hanfstaengl: Von der Lithographie zur Photographie. München: C. H. Beck, 1984.

37. Schlagenhauff Annette. Die Kunst zu Handeln: Louis Fridrich Sachse. Lithograph, Kunstförderer und Kunsthändler in Berlin. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 2000, pp. 259-294.

Received: February 5, 2019.

ТЕМА МОНГОЛИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА БЫКОВА

Пешков Евгений Юрьевич
Старший научный сотрудник,
Государственный художественный
музей Алтайского края.
Россия, г. Барнаул.
eugeneup@yandex.ru

Аннотация

Барнаульский художник Иван Анатольевич Быков продолжает традицию по созданию произведений о Монголии, сложившуюся с середины 1970-х годов в искусстве Алтайского края. Он – представитель третьего поколения авторов, интересующихся данной тематикой. Отрадно, что молодые талантливые художники, к которым принадлежит Иван Быков, развивают традиции, заложенные классиками алтайского искусства, поскольку их творчество формирует лицо современного искусства региона.

Ключевые слова: творчество Ивана Быкова, тема Монголии, искусство Алтайского края, графика.

Библиографическое описание для цитирования:

Пешков Е.Ю. Тема Монголии в творчестве Ивана Быкова // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 163-172. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.013. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/22/>

Тема Монголии в искусстве Алтайского края появилась в 1974 году, когда заслуженный художник РФ Ф.С. Торхов (1930–2012) по собственной инициативе стал каждый год ездить в соседнюю страну в творческие командировки. Благодаря его организаторской деятельности эта тема успешно развивалась на протяжении десятилетий, став неотъемлемой частью творчества региональных художников: М.Я. Будкеева, В.П. Туманова, И.И. Ортонулова, А.П. Щетинина и др. [3]. В 2013 году в этот почетный круг авторов вошел молодой алтайский художник-график И.А. Быков.

Иван Анатольевич Быков родился в 1986 году в Барнауле. Он является членом Союза художников России с 2012 г., председателем ревизионной комиссии Алтайского краевого отделения ВТОО «Союз художников России» с 2019 г., а также членом международной ассоциации изобразительных искусств ЮНЕСКО. Окончив Институт архитектуры и дизайна Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова (ИнАрхДиз) по специальности архитектор, он занимается проектированием, художественным творчеством в техниках уникальной и печатной графики, преподает архитектурное проектирование, компьютерную графику, руководит информационно-графическим центром ИнАрхДиз. Художник активно участвует

на выставках в России и за рубежом: 40 городских, 35 краевых, 32 межрегиональных, 28 всероссийских, 44 международных и 2 персональных выставки представляли его работы, а сам автор является лауреатом и дипломантом более 35 из них. Произведения И.А. Быкова находятся в музеях и частных коллекциях. Характеризуя свое творчество, художник отмечает, что каждая его работа пропитана неким контекстом – все начинается с идеи (концепции), иногда даже со слова, а тематика работ тесно связана с сохранением культурного наследия [2].



Рис. 1. Быков И.А. Источник:
<http://gallerynet.art/en/konkursy/zavershennyye-konkursy/moia-semia-2017/zhyuri/>

Ведущие жанры в творчестве Ивана Быкова – это архитектурный рисунок и пейзаж. Он также пишет портреты, работает в историческом, бытовом и анималистическом жанрах. Главные темы, уже успешно реализованные художником, сформированы циклами произведений, посвященными архитектурному наследию Барнаула и Алтаю сельскохозяйственному.



Рис. 2. Быков И.А. Поросята. 2013 г.
Бумага, карандаш, акрил. 38 x 58.
Частная коллекция. Фото автора.

В 2013 году в творчестве Ивана Быкова появилась тема Монголии [4]. Ее возникновение связано с работой по проекту памятных знаков российско-монгольской дружбы в годы Великой Отечественной войны на Чуйском тракте. Проект осуществлялся на средства губернаторского гранта и был посвящен памяtnому событию: в начальные годы войны в Западной Монголии был снаряжен караван с провизией и теплыми вещами для помощи советским воинам-фронтовикам. Путь каравана от города Ховда до города Бийска проходил в суровых зимних условиях и был

трудным и героическим. Его длина составила более 1000 километров. Дорога пролегла через горные перевалы Алтая с труднопроходимыми участками и сложные для преодоления речные переправы. Караван находился в пути несколько месяцев. В Бийске груз был перегружен в железнодорожный состав и отправлен на фронт. Это легендарное событие и постарались запечатлеть в проекте его авторы (преподаватели и студенты Института архитектуры и дизайна АлтГТУ) [6].



Рис. 3. Поморов С.Б., Шишин М.Ю., Логунов Д.О., Быков П.А., Кульгачев М.А., Поморов Ф.С., Гантулга Д. (Монголия). Проект памятных знаков российско-монгольской дружбы в годы Великой Отечественной войны на Чуйском тракте (Дружба-Найрамдал). 2014 г. Источник: <http://totalarch.com/зк2014/052>

Проект представляет собой композицию, состоящую из трех памятных знаков, расположенных на пути следования каравана. Иван Быков выполнил серию рисунков с той целью, чтобы полученные образы можно было использовать при оформлении памятников. В результате художественного решения памятники были оснащены медальонами со стилизованными рельефными изображениями – рисунками художника. Перед нами примеры того, каким образом рисунки автора получили воплощение в готовом архитектурном решении.



Рис. 4. Медальоны к памятнику российско-монгольской дружбы в годы Великой Отечественной войны со стилизованными изображениями с рисунков И.А. Быкова. 2014 г. Источник: <http://totalarch.com/зк2014/052>

Еще только мечтающий побывать в Монголии Иван Быков создавал свои произведения для проекта со старинных фотографий, творчески их перерабатывая.



Рис. 5. Быков И.А. Монгольский караван. Построение. 2013 г. Бумага, карандаш. 21 x 30. Собрание автора. Фото автора.



Рис. 6. Быков И.А. Погонщик верблюдов. 2013 г. Бумага, акварель, гелевая ручка. 21 x 29,5. Собрание автора. Фото автора.

Когда не хватало исторических материалов, в ход шли современные изображения монгольской действительности, существенно не изменившейся, по словам художника, с военного времени.

Уже в процессе работы над проектом у Ивана Быкова внутри темы, посвященной каравану, возникла концептуальная линия, направленная на реализацию идеи о письме-послании как о связи времен.

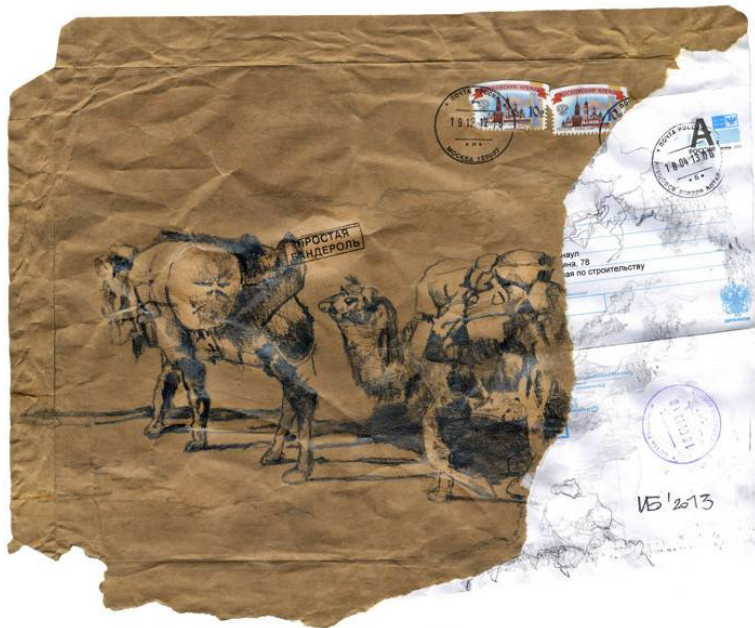
Художник использует для рисунка пожелтевшую мятую бумагу, изорванные почтовые конверты с наклеенными марками и написанными адресами.



Рис. 7. Быков И.А. Караван на отдыхе. 2013 г. Бумага, карандаш. 21 x 29,5. Собрание автора. Фото автора.



Рис. 8. Быков И.А. Бийск. Разгрузка груза в поезд на фронт. 2013 г. Бумага, карандаш. 26,5 x 73,5. Собрание автора. Фото автора.



*Рис. 9. Быков И.А. Караван.
2013 г. Бумага, карандаш.
23 x 32. Собрание автора.
Фото автора.*

Так автор соединяет в создаваемых им художественных образах историю и современность и наполняет эти образы символическим и нравственным содержанием.



*Рис. 10. Быков И.А. Зима.
Юный монгол. 2013 г. Бумага,
карандаш. 24 x 32. Частная
коллекция. Фото автора.*

Через пять лет после завершения проекта по созданию памятников эта тема продолжила развитие в серии литографий, выполненных Иваном Быковым на творческой даче «Челюскинская». В процессе создания произведений художник экспериментирует, добавляя от оттиска к оттиску количество используемых камней и новые элементы в композиции, отчего образы становятся насыщеннее по форме и содержанию.

На одной из литографий (рис. 12) изображен Герой Монголии Борондонгийн Лувсан, главный погонщик каравана. 4 сентября 2007 года Лувсан был награжден медалью Алтайского края «За заслуги перед обществом» [5].



Рис. 11. Быков П.А. Юный участник похода. 2018 г. Литография. 21 x 30. Собрание автора. Фото автора.



Рис. 12. Быков П.А. Лувсан – главный герой. Ветеран похода. 2018 г. Литография. 21 x 30. Собрание автора. Фото автора.

Работа над проектом и тема каравана не стали конечным эпизодом в творчестве Ивана Быкова, а послужили основой для последующей разработки монгольской тематики. Художник увлекся историей, культурой и этнографией этой страны. Для выставки «Алтай-Монголия», организованной в Алтайском краеведческом музее совместно с А.П. Щетининым в 2018 году [1], он создал образы вооруженных монгольских воинов в традиционных одеждах. И в последующем художник не собирается оставлять эту тему.



Рис. 13. Быков П.А. Монгольские воины. 2018 г. Фанера, эмаль. 152 x 76. Собрание автора. Фото Е.Ю. Пешкова.

Тема Монголии переросла у Ивана Быкова в тему Большого Алтая. С 2016 года он активно работает над циклом «Золото Алтая», где большое внимание уделяет культуре алтайских народов, истории и ее связи с современностью.



Рис. 14. Быков И.А. Молодая алтайка. 2018 г.
Бумага, карандаш. 42,2x29,8. Собрание автора.
Фото автора.

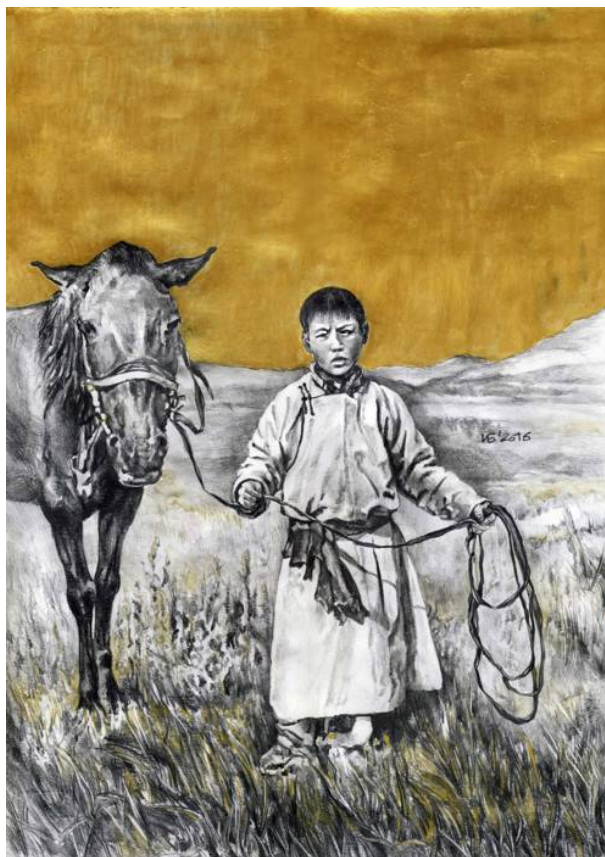


Рис. 15. Быков И.А. Золото Алтая.
Алтайский мальчик. 2016 г. Бумага, карандаш,
акрил. 60,5x43. Собрание автора. Фото автора.



Рис. 16. Быков И.А. Песня Алтая. 2017 г.
Бумага, карандаш. 29,8x42,2. Собрание автора.
Фото автора.

Помимо произведений, в которых акцент сделан на характере персонажей и их этнической принадлежности, автору в этой серии удалось образы с глубоким символическим содержанием, отражающие духовные стороны существования народов Алтая.

В целом, радует, что тема Монголии, берущая начало у классиков алтайского искусства (Ф.С. Торхова, М.Я. Будкеева и др.), продолжающаяся в творчестве

художников следующего поколения (А.П. Щетинина), находит свое продолжение и у молодых авторов, в данном случае, у талантливого графика Ивана Быкова.

Литература

1. В столице Алтайского края откроют выставку живописи и графики «Алтай – Монголия» [Электронный ресурс] // Официальный сайт Алтайского края. – 19 декабря 2018. URL: https://www.altairegion22.ru/region_news/v-stolitse-altaiskogo-kraja-otkroyut-vystavku-altai-mongoliya_748782.html (дата обращения: 03.02.2019)
2. Иван Быков [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rus.ocabookforum.com/иван-быков/> (дата обращения: 03.02.2019)
3. Кобелев А.И. Живописец Федор Торхов. – Барнаул, 2010. – С. 22-29.
4. Лихацкая Л.Н. Особенности изобразительного языка произведений Ивана Быкова // Вестник АлтГТУ им. И.И. Ползунова. – 2015. – № 1-2. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ им. И.И. Ползунова, 2015. – С. 102-103
5. Медали Алтайского края «За заслуги перед обществом» удостоен легендарный герой Монголии Лувсан [Электронный ресурс] // Официальный сайт Алтайского края. – 14 сентября 2007. URL: https://www.altairegion22.ru/region_news/31146.html (дата обращения: 03.02.2019)
6. Проект памятных знаков (триптих) Российско-Монгольской дружбы в годы ВОВ на Чуйском тракте (Дружба-Найрамдал) [Электронный ресурс]. URL: <http://totalarch.com/zk2014/052> (дата обращения: 03.02.2019)

Статья поступила в редакцию 05.02.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.013

THE THEME OF MONGOLIA IN THE WORKS OF IVAN BYKOV

Peshkov Evgeny Yuryevich
Senior researcher,
State Art Museum of Altai Krai.
Russia, Barnaul.
eugeneup@yandex.ru

Abstract

Barnaul artist Ivan Bykov continues the tradition of creating works about Mongolia, which has developed since the mid-1970s in the art of the Altai Krai. He is a representative of the third generation of authors interested in this topic. It is gratifying that young talented artists, to whom Ivan Bykov belongs, develop the traditions laid down by the classics of Altai art, as their work forms the face of modern art in the region.

Keywords: creativity of Ivan Bykov, theme of Mongolia, art of the Altai Krai.

Bibliographic description for citation:

Peshkov E.Yu. The theme of Mongolia in the works of Ivan Bykov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 163-172. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.013. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/22/> (In Russian)

References

1. In the capital of the Altai Krai will open the exhibition of paintings and drawings «Altai – Mongolia». Official site of the Altai Krai. December 19, 2018. Available at: https://www.altairegion22.ru/region_news/v-stolitse-altaiskogo-kraya-otkroyut-vystavku-altai-mongoliya_748782.html (accessed: 03.02.2019).
2. Ivan Bykov. Available at: <http://www.rus.ocabookforum.com/иван-быков/> (accessed: 03.02.2019).
3. Kobelev A.I. *Zhivopisets Fedor Torkhov* [Painter Fedor Torkhov]. Barnaul, 2010, pp. 22-29.
4. Likhatskaya L.N. *Osobennosti izobrazitel'nogo yazyka proizyedenii Ivana Bykova* [Features of the visual language of works of Ivan Bykov]. *Vestnik Altaiskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta – Bulletin of Altai State Technical University*, № 1-2 2015, pp. 102-103.
5. *Medali Altaiskogo kraya «Za zaslugi pered obshchestvom» udostoen legendarnyi geroi Mongolii Luvsan* [Medals of the Altai Territory «For Service to Society» awarded the legendary hero of Mongolia Luvsan]. Official site of the Altai Krai. September 14, 2007. Available at: https://www.altairegion22.ru/region_news/31146.html (accessed: 03.02.2019).
6. *Proekt pamyatnykh znakov (triptikh) rossiisko-mongol'skoi druzhby v gody VOV na Chuiskom trakte (Druzhiba-Nairamdal)* [The project of memorable signs (triptych) of the Russian-Mongolian friendship in the years of the Great Patriotic War on the Chuya Highway (Friendship-Nairamdal)]. Available at: <http://totalarch.com/zk2014/052> (accessed: 03.02.2019).

Received: February 5, 2019.

ART-ARCADIA (ПОСЛЕСЛОВИЕ К ВЫСТАВКЕ АРКАДИЯ КАЗАНЦЕВА В ГОСУДАРСТВЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ АЛТАЙСКОГО КРАЯ)

Сидорова Оксана Владимировна
Кандидат исторических наук, главный
научный сотрудник научно-
исследовательского отдела
Государственного художественного
музея Алтайского края.
Россия, г. Барнаул.
semyasidorov@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена знакомству с искусством ведущего алтайского художника-графика Аркадия Викторовича Казанцева. На примере персональной выставки мастера «ART-ARCADIA», состоявшейся в 2018 году в Государственном художественном музее Алтайского края, автор публикации выявляет тематическую направленность, специфику формирования художественного образа в произведениях А.В. Казанцева, демонстрирует вариативность репрезентации его творчества в экспозиционном пространстве музея.

Ключевые слова: Аркадий Викторович Казанцев, Государственный художественный музей Алтайского края, графика, иллюстрация.

Библиографическое описание для цитирования:

Сидорова О.В. ART-ARCADIA (послесловие к выставке Аркадия Казанцева в Государственном художественном музее Алтайского края) // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 173-185. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.014. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/23/>

Персональная выставка художника – совместный творческий акт художника и искусствоведа. Чем многограннее автор работ, тем выше вариативность стратегий показа его произведений в музее, тем больше тем для профессионального обсуждения и для разговора со зрителем.

Цель данной публикации – знакомство с искусством художника-графика Аркадия Викторовича Казанцева, выявление тематической направленности, специфики формирования художественного образа в произведениях мастера, рассмотрение концептуальных основ репрезентации его творчества в экспозиционном пространстве музея на примере персональной выставки «ART-ARCADIA», состоявшейся осенью 2018 года в Государственном художественном музее Алтайского края (ГХМАК) (рис. 1).



Рис. 1. Открытие персональной выставки А.В. Казанцева «ART ARCADIA». 1 ноября 2018 года. Директор ГХМАК И.К. Галкина, куратор выставки О.В. Сидорова, художник А.В. Казанцев. Фото с официального сайта ГХМАК.



Рис. 2. Открытие персональной выставки А.В. Казанцева «ART ARCADIA». 1 ноября 2018 года. Аркадий Викторович Казанцев в окружении зрителей. Фото с официального сайта ГХМАК.

Аркадий Викторович Казанцев (род. 1968) – один из ведущих алтайских графиков. Он владеет разными техниками станковой и книжной графики, является участником самых значительных издательских проектов на Алтае в последние годы: антология «Образ Алтая в русской литературе» (в 5 т., 2012), собрание сочинений Г.Д. Гребенщикова (в 6 т., 2013), собрание сочинений В.Я. Шишкова (в 3 т., 2018). Иллюстрации к этим изданиям стали основой персональной выставки мастера (рис. 2).

Работы были объединены в несколько тематических блоков. Внутри каждого из них – заставки, иллюстрации, шмуцтителы и прочие элементы книжного оформления, которые не только знакомили с замыслом автора, но и позволяли представить, как долог и труден путь от рабочего стола художника книги до читателя.

Еще одной сюжетной линией драматургии экспозиционного пространства стал разговор о культуре чтения в условиях современной коммуникации. Книжная иллюстрация, как и сама книга, сегодня изменилась. Нынешнее общество пережило технологическую революцию, практически не заметив ее. Полиграфия стала иной. Раньше иллюстрация рисовалась, ретушировалась, переснималась на фотопленку, переносилась на цинковые пластины. Книгу можно было делать два-четыре года.

Сегодня даже на многотомные издания отводится полгода. Читатель книги тоже стал другим. Изменилось восприятие текста. Мы все реже читаем бумажные издания, обращаясь к электронным носителям информации. Компьютерная графика все более плотно интегрируется в сферу книжной иллюстрации, составляя конкуренцию традиционным техникам рисования. Выставка работ Аркадия Казанцева – повод к размышлению и об этом, так как иллюстрации А. Казанцева к произведениям Вячеслава Шишкова (рис. 3), Григория Гребенщикова (рис. 4), Виктора Бычкова (рис. 5) – это цифровая графика.



Рис. 3. А.В. Казанцев. Ватага. Иллюстрация к Собранию сочинений В. Я. Шишкова: в 3 т. 2018 г. Цифровая графика. 21 × 12. Собственность автора.



Рис. 4. А.В. Казанцев. Чураевы. Заставка к Собранию сочинений Г. А. Гребенщикова: в 6 т. 2013 г. Цифровая графика. 7 × 10,5. Собственность автора.



Рис. 5. А.В. Казанцев. Иллюстрации к повести В. Бычкова «Приключения Лешки и его друга Кольки». 2018 г. Цифровая графика. 22 × 18. Собственность автора.

Компьютерная графика – важное инновационное средство художественного творчества, обладающее своими специфическими возможностями. Ряд уникальных свойств, которыми обладает данный вид искусства, отличает его от всех традиционных способов создания графического образа. Прежде всего, это легкость манипулирования изображением, возможность не только стереть какие-то его части и добавить новые, но и заменить один цвет на другой, высветлить, затемнить или даже поменять всю гамму. С помощью графического редактора на экране компьютера можно создавать сложные многоцветные композиции, редактировать их, вводить в рисунок различные шрифтовые элементы. При этом компьютерная графика моделирует традиционные художественные формы и материалы: акварель, с имитацией красочных мазков различной конфигурации; чернила, карандаш, уголь, пастель и т. д.

Таким образом, использование компьютера позволило сократить время работы над книгой. Однако это коснулось только технической стороны вопроса. Нельзя при помощи техники форсировать погружение художника в текст произведения, невозможно ускорить или облегчить процесс рождения образного строя книги. Поэтому в экспозиционной витрине рядом с традиционными инструментами и материалами художника-графика: резцами, досками, бареном (*барен – традиционный в Японии инструмент, которым при печати нажимают сверху на бумагу, чтобы краска перешла с формы.* – Прим. авт.) был выложен и планшет со стилусом.



Рис. 6. А.В. Казанцев. Ватага. Иллюстрация к Собранию сочинений В. Я. Шишкова: в 3 т. 2018 г. Цифровая графика. 21 x 12. Собственность автора.



Рис. 7. А.В. Казанцев. Ватага. Иллюстрация к Собранию сочинений В. Я. Шишкова: в 3 т. 2018 г. Цифровая графика. 21 x 12. Собственность автора.

Еще одной сюжетной линией концептуального пространства выставки стала специфика репрезентации текста и применение графических средств художественной выразительности в иллюстрациях Аркадия Казанцева, который каждому автору, каждому литературному произведению находит образно точный пластический эквивалент. Например, в иллюстрациях с Зыковым – героем романа В.Я. Шишкова «Ватага», монументальный образ богатыря-старовера создается посредством жесткой пластики линий, образованной рубленным, как в обрезной ксилографии, штрихом (рис. 6). Финальная иллюстрация к роману построена на контрастном соотношении черного изображения и белой плоскости листа бумаги, две трети которого заполнено звенящей пустотой. Противостоящая людским фигуркам, она обостряет восприятие происходящего, свидетельствует, сколь ничтожны властители людских дум и судеб, даже такие сильные, как Зыков, пред ходом времени, перед неотвратимостью судьбы (рис. 7).

Большое значение в процессе создания образа для художника имеет фактура бумаги, с которой он работает. Например, в иллюстрациях к эпосу «Кан-Алтай» (2012) Аркадий Казанцев использовал бумагу фирмы «Гознак» с фактурой «скорлупа», жировой карандаш, оставляющий зернистый след на фактурной поверхности, тушь, перо; «в некоторых местах восковыми мелками проходилась» [1]. Зернистая поверхность листа придала иллюстрациям к эпосу декоративность, дала возможность богатой тональной растяжки. Отсутствие жестких контуров создало ощущение слиянности персонажей с окружающей средой, что созвучно пантеистическим верованиям алтайцев (рис. 8). Плавность, текучесть линий, перетекание форм одной в другую созвучны музыке, вторят ритму голоса сказителя – кайчи, пропевавшего слова эпоса (рис. 9).



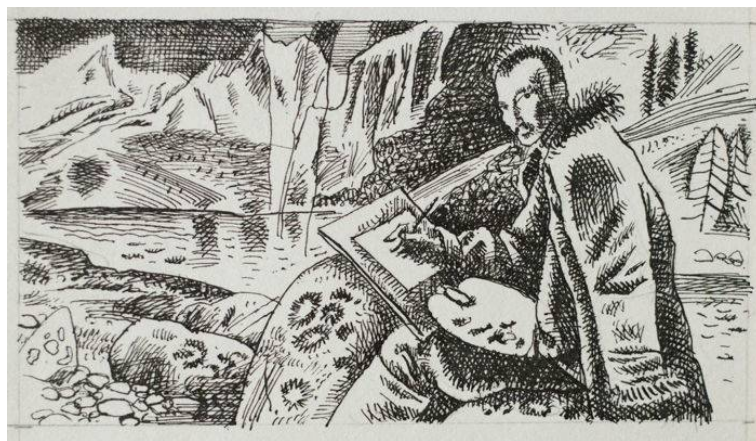
Рис. 8. А.В. Казанцев Иллюстрация к книге алтайских эпических сказаний «Кан-Алтай». 2010 г. Бумага, тушь, перо. 19 x 19. Собственность ГХМАК.



Рис. 9. А.В. Казанцев Иллюстрация к книге алтайских эпических сказаний «Кан-Алтай». 2010 г. Бумага, тушь, перо. 19 x 19. Собственность автора.

Взаимообусловленность текста и его изобразительной интерпретации – важнейший аспект в творчестве художника книги. В процессе работы над антологией «Образ Алтая в русской литературе» перед А.В. Казанцевым стояла сложная задача – вжиться в разные исторические эпохи, тексты с далекими от нашего времени фразеологизмами, найти корректное, образно точное решение произведениям авторов с различной творческой манерой, работавших в разных литературных жанрах и стилях.

Чутко следуя за текстом, для каждой из иллюстраций антологии, А. Казанцев искал свои средства образной выразительности. Так, в сказочной декоративности, нарядности образа Агашевны (5-й том антологии), нашел отражение особый язык этой поэмы А.М. Родионова, напоминающий народный сказ. Способствуя цельности, сюжетной наполненности восприятия образа, художник изобразил мастерицу на фоне одного из основных мотивов домовой урало-сибирской росписи – древа жизни в виде красивого «цветка в вазоне» (рис. 10).



Слева: Рис. 10. А.В. Казанцев. Уймонская быль. Иллюстрация к антологии «Образ Алтая в русской литературе»: в 5 т. 2012 г. Бумага, тушь, перо. 17 x 12. Собственность ГХМАК.

Справа: Рис. 11. А.В. Казанцев. Озеро горных духов. Заставка к антологии «Образ Алтая в русской литературе»: в 5 т. 2012 г. Бумага, тушь, перо. 12 x 7. Собственность ГХМАК.

В то же время иллюстрации Казанцева демонстрировали вариативность смысловых подтекстов, обнаруживали новые подходы к прочтению произведения. Особого внимания заслуживает заставка Аркадия Казанцева к рассказу «Озеро горных духов», автор которого – Михаил Ефремов сталкивает в произведении два способа познания мира: научный и интуитивный (по тексту знакомство с картиной «Озеро горных духов» и ее автором – алтайским художником Чоросовым (Г. И. Гуркиным) – помогает герою-рассказчику сделать важное геологическое открытие: найти крупнейшее месторождение ртути. – Прим. авт.). Для Аркадия Казанцева – личность творца, художника первична. В созданной им заставке искусство, образ Григория Ивановича Гуркина, выведенный на первый план, главенствует и над наукой, и над сакральным, таинственным в природе (рис. 11). Таким образом, взаимодействие

изображения и слова находится в тесной связи с ментальностью художника, который приглашает читателя к размышлению над текстом.

Еще одной сюжетной линией экспозиции стало осмысление автором художественно-временного пространства иллюстрируемых произведений. Анализ данного аспекта в представленных на выставке работах показал, что действительность в ее пространственно-временных координатах осознается А.В. Казанцевым не только как соотнесенность прошлого, настоящего и будущего, но и в индивидуально-художественных проявлениях. В первом случае художник стремится к большей конкретности, непосредственной достоверности сюжетного ряда. Так, на фронтисписах к трехтомному собранию сочинений Вячеслава Яковлевича Шишкова А.В. Казанцев поместил разновременные портреты писателя, выполненные на основе подлинных фотографий. Поставленные в ряд, они образуют замкнутую композицию, смысловое пространство которой повествует о начале, расцвете и итоге жизненного пути (рис. 12, 13, 14).



В. Я. Шишков

Рис. 12. А.В. Казанцев. Фронтиспис I тома. Собрание сочинений В. Я. Шишкова: в 3 т. 2018 г. Цифровая графика. 21 x 12. Собственность автора.



В. Я. Шишков

Рис. 13. А.В. Казанцев. Фронтиспис II тома. Собрание сочинений В. Я. Шишкова: в 3 т. 2018 г. Цифровая графика. 21 x 12. Собственность автора.



В. Я. Шишков

Рис. 14. А.В. Казанцев. Фронтиспис III тома. Собрание сочинений В. Я. Шишкова: в 3 т. 2018 г. Цифровая графика. 21 x 12. Собственность автора.

Однако в большинстве своем пространственно-временные характеристики иллюстративного ряда трехтомника Шишкова имеют ассоциативную природу. Так, на форзаце 3-го тома, куда вошли произведения зрелого периода творчества, пред нами судно, бросившее якорь. Его поврежденный жизненными испытаниями остов – символ судьбы не то героев книги и самого Шишкова, не то всего Отечества, коему многое довелось претерпеть (рис. 15).



Рис. 15. А.В. Казанцев. Форзац
III тома. Собрание сочинений
В.Я. Шишкова: в 3 т. 2018 г.
Цифровая графика. Собственность
автора.



Рис. 16. А.В. Казанцев. Странники. Собрание
сочинений В. Я. Шишкова: в 3 т. 2018 г.
Цифровая графика. 21 x 12. Собственность
автора.

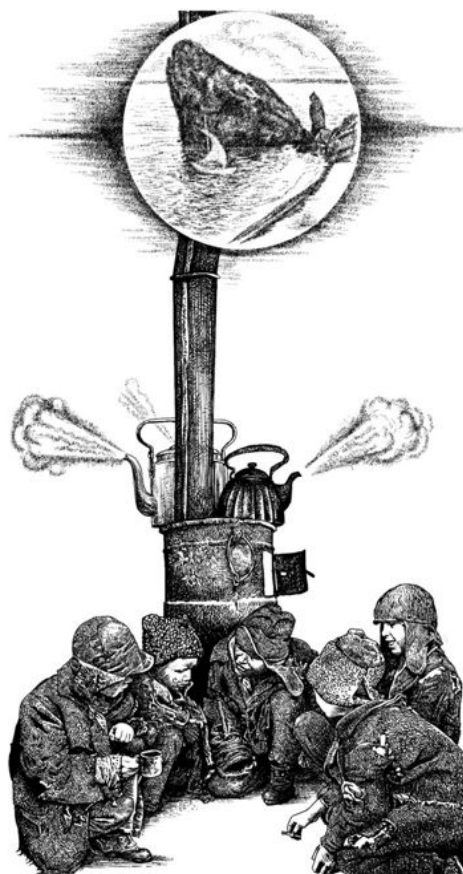


Рис. 17. А.В. Казанцев. Странники. Собрание
сочинений В. Я. Шишкова: в 3 т. 2018 г.
Цифровая графика. 21 x 12. Собственность
автора.

В иллюстрациях к 3-му тому, содержание которого представлено повестью «Странники», иллюстрирующей жестокий мир беспризорников с детским алкоголизмом и наркоманией, художник рисует яркие образы-портреты, за каждым из которых стоит чья-то судьба. Это Филька, родители которого умерли от тифа; главарь уличной банды Амелка, отца которого повесили белогвардейцы; трогательный образ восьмилетнего изобретателя Инженера Вошкина, главная цель и мечта которых – уехать в солнечный Крым, который был для беспризорников воплощением мечты о земном рае, где «нагнул кипарисину, нарвал апельсинов, сколько надо <...> таким же манером винограду...»

Объектом, равноценным человеку, во всех иллюстрациях к «Странникам» стало небесное светило (рис. 16, 17). С одной стороны, оно имеет прямую привязку к тексту, с другой – указывает на вневременной характер происходящего, когда события зрительного ряда синхронно совершаются в реальности и вне ее.

Так по воле автора произошло смещение временной перспективы. Подчиняясь творческому замыслу художника, время стало компонентом не только психологического бытия человека, но и категорией сверхчеловеческой реальности, принадлежащей вечности. Подобное моделирование художественного времени обуславливалось сюжетно-стилистическими особенностями повести «Странники», которая в современном литературоведении трактуется в контексте христианских представлений о мире и человеке, как процесс преображения героев, движение от тьмы к свету.

Еще один смысловой контекст персональной выставки А.В. Казанцева – размышление о природе творчества, о взаимосвязи искусства и науки. Одной из заглавных работ выставки стала гравюра на бумаге «Омар Хайям» (рис. 18).



Рис. 18. А.В. Казанцев.
Хайям. 2000 г. Бумага,
цветная гравюра. 19 x 20.
Собственность ГХМАК.

Хайям – один из любимых поэтов Аркадия Казанцева. Его образ воплотил извечные думы художника о природе творчества, лучшие образцы которого нетленны и сопричастны подлинным основам бытия. Пластика работы декоративна: пространство листа соткано из линий разной толщины и формы. Свободно их течение в орнаменте халата мудреца, чьи мысли так же далеки от нас, как лунный диск, запечатлевшийся в бокале; причудливых узоров вязь персидского ковра на фоне плотно сотканной таинственной восточной ночи. Перо в руке, взгляд, устремленный в вечность... Как много в творчестве сокрыто, как сладостно тревожен чистый лист, как много дум, томлений, предвкушений, страхов в возможности его пером коснуться. В каком единстве все живет: и этот лист бумаги, и дерева листва, мерцающая дивно в лунном свете. Полна вина и счастья, и несчастья чаша...

У себя на родине Хайям был больше известен как философ и математик. Для многих великих художников искусство было неотделимо от науки. Обращение к личности этого ученого поэта в творчестве Казанцева – повод к размышлению и об этом.

Следует отметить, что иллюстративной деятельности самого Аркадия Викторовича всегда предшествует серьезный исследовательский этап. Работая над алтайским эпосом, Казанцев не только путешествовал по Алтаю, работал с музейными экспозициями в Барнауле, Бийске, но и изучал труды серьезных ученых-историков. Так, с крупнейшим в Сибири собранием петроглифов в урочище Калбак-Таш мастер знакомился посредством научных трудов Владимира Дмитриевича Кубарева, открывшего этот комплекс и посвятившего ему свою жизнь, древнюю культуру плато Укок постигал, изучая научные публикации ведущих в этой области знания исследователей – Вячеслава Ивановича Молодина и Натальи Викторовны Полосьмак.

Еще один аспект философии творчества А.В. Казанцева, прозвучавший на выставке, – образная интерпретация действительности в станковой графике автора, имеющей иносказательную, метафорическую основу, раскрывающей одно явление через другое. Одна из таких работ – «Пир королей» (рис. 19).

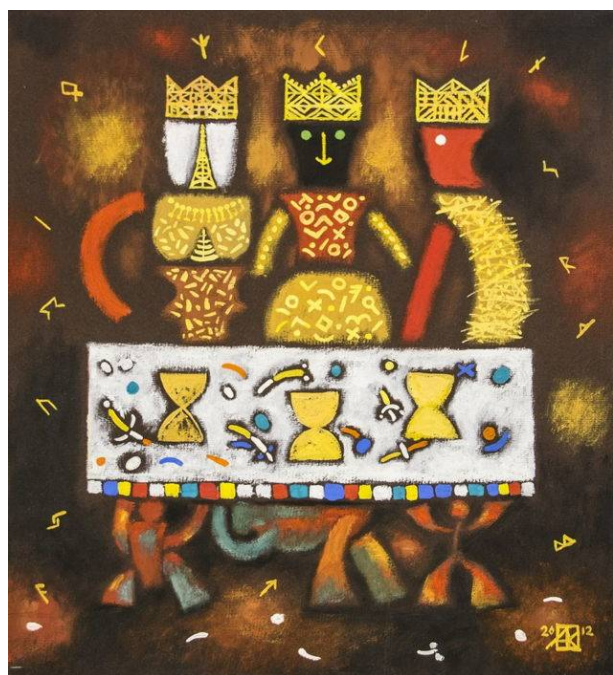


Рис. 19. А.В. Казанцев. Три короля. 2012 г.
Бумага, смешанная техника. 40 x 33.
Собственность ГХМАК.

Сюжет произведения созвучен «Троице»: три персонажа за столом, пред ними чаши. В сакральных сюжетах всегда была заложена знаковость, присутствует она и здесь. Со слов художника, ему приснился сон, в котором короли – те, кто думает, что правит миром, а карлики – те, кто правит им на самом деле, ведь они в любой момент могут унести стол, за которым правят короли. В работе используется три основных цвета: белый, красный, черный, значение которых во всех культурах мира велико. Так, на Востоке, белый/светлый – цвет-мать, черный – цвет-отец. Символика женского начала, обозначенного цветом, присутствует и в форме. Тот король, что слева, явно читается как королева. Эстетически переосмысливая библейский сюжет, художник пересматривает и перекомпоновывает образы: персонажи оказываются в новой ситуации, отрываясь от привычных исходных данных.

Произведения А.В. Казанцева всегда пластически, технически вариативны. Художник работает в разных техниках уникальной и печатной графики, экспериментируя с материалом. Например, иллюстрации к «Алтайским сказкам» Аркадий Казанцев выполнил по черной бумаге, белым карандашом и белой гуашью, меняя психологию рисунка, рисуя свет, а не тень (рис. 20, 21). Классическое рисование – это когда художник рисует от тени: «набирает пятно тени и идет постепенно через полутона к свету» [1]. Здесь, наоборот, он от света к тени уходит, рисует светом, и это меняет восприятие. В каждой из иллюстраций присутствует Светило. Оно здесь не только источник света. Изображения солнца, луны имеют сакральный характер, придают иллюстрациям планетарный масштаб.



Рис. 20. А.В. Казанцев. Иллюстрация к алтайской сказке «Как волки на Алтае появились». 2015 г. Бумага тонированная, белая тушь, гуашь, белый карандаш. 210 x 135. Собственность художника.



Рис. 21. А.В. Казанцев. Иллюстрация к алтайской сказке «Ушко-Кулакча». 2015 г. Бумага тонированная, белая тушь, гуашь, белый карандаш. 210 x 135. Собственность художника.

В целом, персональная выставка Аркадия Викторовича Казанцева «ART-ARCADIA» показала многогранного художника-философа, в основе творчества которого – диалог между современностью и культурами разных эпох. И книжная, и станковая графика А. Казанцева – символичны, имеют многослойную знаковую природу. Иллюстрации мастера придают новые смыслы произведениям, очеркам, статьям и письмам писателей-земляков и литераторов, писавших об Алтае. В то же время они не теряют своей значимости вне книг, за пределами художественного текста, так как отражают духовные поиски подлинного художника, чье творчество развивается в контексте сущностных категорий: «человек и вселенная», «человек и вера», «художник и время», «искусство и наука».

Литература

1. Архив ГХМАК. Аудиозапись интервью О.В. Сидоровой с А.В. Казанцевым. 26.10.2018.
2. Попова Е.В. Все лики графики Аркадия Казанцева // Искусство Сибири и Дальнего Востока: наследие, современность, перспективы: материалы межрегион. науч.-практ. конф. с междунар. участием, 2-3 декабря 2015 г. – Барнаул, 2015. – С. 118-124.

Статья поступила в редакцию 01.03.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.014

ART-ARCADIA (AFTERWORD TO THE EXHIBITION OF ARKADY KAZANTSEV AT THE STATE ART MUSEUM OF THE ALTAI KRAI)

Sidorova Oksana Vladimirovna
PhD in History, Chief Researcher of the
research department
of the State art museum of the Altai Krai.
Russia, Barnaul.
semyasidorov@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to knowing the art of the head Altai graphic artist Arkady Viktorovich Kazantsev. Through the example of the personal exhibition of the ART-ARCADIA's foreman, which was held in 2018 at the State art museum of the Altai Krai, the author of the publication reveals the thematic scope and the specificity of the word picture's formation in the works of A.V. Kazantsev, demonstrates the flexibility of his oeuvre's representation at the exhibition space of the museum.

Keywords: Arkady Viktorovich Kazantsev, the State art museum of the Altai Krai, graphic arts, an illustration.

Bibliographic description for citation:

Sidorova O.V. ART-ARCADIA (afterword to the exhibition of Arkady Kazantsev at the State art museum of the Altai Krai). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 173-185. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.014. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/23/> (In Russian)

References

1. Archive of the State Art Museum of the Altai Krai. Audio recording of O.V. Sidorova's interview with A.V. Kazantsev.
2. Popova E.V. *Vse liki grafiki Arkadiya Kazantseva* [All the faces of graphics by Arkady Kazantsev]. *Iskusstvo Sibiri i Dal'nego Vostoka: nasledie, sovremennost', perspektivy* [Art of Siberia and the Far East: heritage, modernity, prospects. Materials of the interregional scientific-practical conference with international participation, December 2-3, 2015]. Barnaul, 2015, pp. 118-124.

Received: March 1, 2019.

КОЛЛЕКЦИЯ ГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЭЛЕОНОРЫ ЖАРЕНОВОЙ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ АЛТАЙСКОГО КРАЯ

Царева Наталья Степановна
Кандидат искусствоведения,
заместитель директора по научной
работе,
Государственный художественный
музей Алтайского края.
Россия, г. Барнаул.
nattsareva@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена коллекции графических произведений известного московского художника-монументалиста, академика Российской академии художеств, народного художника России, лауреата Государственной премии СССР, заслуженного деятеля искусств России, профессора Элеоноры Жареновой в Государственном художественном музее Алтайского края.

Ключевые слова: Государственный художественный музей Алтайского края, Элеонора Жаренова, Российская академия художеств, акварель, автолитография.

Библиографическое описание для цитирования:

Царева Н.С. Коллекция графических произведений Элеоноры Жареновой в собрании Государственного художественного музея Алтайского края // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 186-196. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.015. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/24/>

В 2018 году Государственный художественный музей Алтайского края (ГХМАК) отметил свой юбилей – 60 лет со дня основания. В праздничные для музея дни зрители увидели очередную выставку новых поступлений. Музей показал дары художников и коллекционеров, которые поступали в его собрание в течение десяти лет с 2008 по 2018 годы из разных уголков нашей страны: Москвы, Санкт-Петербурга, Суздаля, Омска, Красноярска, Кызыла, Новосибирска, Новокузнецка, Кемерово, Благовещенска и других городов России и ближнего зарубежья.

Особое место в экспозиции заняли подарки московских художников. Сразу надо заметить, что среди дарителей-москвичей – академики и члены-корреспонденты Российской академии художеств, народные и заслуженные художники России, лауреаты Государственной премии. Хочется назвать имена Виктора Иванова и Андрея Тутунова, Виктора и Ирины Калининых, Игоря Кислицына и Надежды Севериной, Владимира

Васильцова и Люси Вороновой, Владимира Опары и Алексея Цветкова. Музею дороги все работы, коллектив сотрудников благодарен всем авторам и владельцам, подарившим работы музею. Но особенную благодарность хочется высказать известному московскому художнику-монументалисту, академику Российской академии художеств, народному художнику России, лауреату Государственной премии СССР, заслуженному деятелю искусств России, профессору Элеоноре Александровне Жареновой, подарившей Государственному художественному музею Алтайского края сорок живописных и графических работ. Дар Жареновой – это произведения самой Элеоноры Александровны, ее мужа Владимира Константиновича Васильцова и их дочери Анастасии Владимировны Васильцовой. Работы были подарены в 2010 году.



*Рис. 1.
Фрагмент экспозиции выставки
«Дар бесценный».
Графика Э.А. Жареновой и
В.К. Васильцова. Государственный
художественный музей Алтайского
края.*

Элеонора Александровна Жаренова и Владимир Константинович Васильцов – народные художники России, Анастасия Владимировна – заслуженный художник, все они известные мастера отечественного монументального искусства.

Жаренова и Васильцов в 1960 году окончили Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова, мастерскую монументальной живописи Александра Дейнеки. Он учил их относиться к масляной живописи, как к фреске, где любое касание кистью должно звучать и передавать трепет души художника, утверждая, что в этом и заключается мастерство художника, его творческая индивидуальность. Также на мировоззрение молодых художников оказало большое влияние общение с выдающимся мастером Владимиром Фаворским, художниками его школы и десятилетия творческого сотрудничества и дружбы с Андреем Васнецовым, который высоко ценил ту школу, которую прошла Элеонора Александровна и, характеризуя ее искусство, говорил: «Ее творчество – это органичное целое, удачно сочетающее следование принципам высокой школы с интересной и яркой человеческой натурой» [5, с. 4].

За 50 лет совместной творческой деятельности Жареновой и Васильцовым было создано немало значительных произведений в России и за рубежом. Многие произведения были созданы совместно, артельно, ведь, по словам художницы, семья монументалистов – это небольшая артель. В последние годы художники работали еще и вместе с дочерью.

Анастасия Васильцова окончила МГХПУ им. Строганова, создала ряд монументальных произведений в Москве и других городах страны.

Работая над росписями и мозаиками, художники никогда не оставляли станковое искусство, живопись, печатную и уникальную графику.

В станковом творчестве каждый из художников шел своим самостоятельным путем. Так, коренная москвичка Анастасия Васильцова в своих живописных работах обращается к теме родного города и московского быта.

Владимир Васильцов, в творческой жизни которого станковое творчество также занимало важное место, писал только то, что ему было близко и интересно. Его любимой техникой была акварель. Художник был прекрасным и тонким колористом, особенно любил краски весенней и осенней природы. В деревенских пейзажах (работы из серии «По Карелии»), написанных акварелью непосредственно с натуры и подаренных Государственному художественному музею Алтайского края Элеонорой Александровной, природа необыкновенно жива и эмоциональна.

В живописных и графических работах самой Элеоноры Жареновой чувствуется уверенная рука художника-монументалиста. Отталкиваясь от натуры, она создает обобщенный образ, творя новую реальность, вызванную к жизни волей художника. Каждый предмет и персонаж в ее работах значителен и содержателен, а вместе они образуют особый мир, немногословный, суровый и поэтичный. Он перерастает границы быта, в нем выражается мироощущение самого художника.

Двадцать четыре свои графические работы подарила Жаренова музею ГХМАК. Все они были созданы в 1990-х – 2000-х годах и ранее демонстрировались на различных выставках, репродуцировались в каталогах и альбомах. Работы выполнены в самых излюбленных ею техниках автолитографии (8 произведений) и акварели (16 работ). Пять работ были показаны на выставке «Дар бесценный». В экспозицию выбраны камерные по звучанию работы, посвященные деревне и охоте, близким друзьям и животным.

Сдержанные по цвету, лаконичные, работы Жареновой привлекают своей суровостью, строгостью, какой-то возвышенной простотой и, если так можно сказать, особой русскостью.

Начало 1960-х годов, когда художница пришла в большое искусство, было временем открытий и переосмысления традиции, временем своеобразной художественной вольницы, когда в творческом общении талантливой молодежи формировался новый художественный стиль, новый пластический язык, позже, как сказал народный художник России, академик Российской академии художеств Александр Бурганов, его назовут «золотым веком русской живописи времен левого МОСХа» [2].

Но для художницы это было сложное время становления. Сама она говорит, что смолоду они, выпускники Суриковского института 60-го года, не хотели размениваться, и чтобы не изменить себе и искусству, им потребовалось почти двадцать лет на то, чтобы укрепиться в искусстве и уверенно заявить о себе. В это время Жаренова выставляется как художник-монументалист и органично вписывается в круг художников, таких как Н. Андронов, А. Васнецов, Е. Казарянц, И. Лаврова, И. Пчельников, Л. Полищук, Б. Тальберг, Г. Тебляшкин, Л. Тюленев, творчество которых и определяло лицо искусства нового времени – 1970-х годов.

Искусствоведы сразу обратили внимание на ее творчество, о ней, уже как о мастере, еще в 1980-1990-е годы писали доктора искусствоведения Ирина Азизян и Никита

Воронов, а художники-современники с любовью называли Элеонору Жарену «амазонкой русской живописи, русского монументального искусства».

Сегодня творчество художницы олицетворяет целую эпоху и представлено во многих музеях нашей страны и за рубежом: Государственной Третьяковской галерее (г. Москва), Государственном Русском музее (г. Санкт-Петербург); в городах: Тверь, Ярославль, Вологда, Тюмень, Томск, Красноярск, Архангельск, Иваново, Владимир, Ростов-на-Дону, Великий Ростов, Чита, Смоленск, Керчь, Переславль-Залесский; в США, Испании, Индии, Израиле и др. Музеи гордятся ее работами в различных материалах монументального искусства (римская и флорентийская мозаика, витраж, маркетри, гобелен), в станковой живописи и графике.

Элеонора Жарену много работает в технике акварели. Это обширная, интереснейшая часть ее творчества, также автор считает, что акварель наиболее близка фресковой живописи, и потому именно акварель органически связана со всем искусством художницы. Именно акварель дает ей возможность дальнейшего воплощения замыслов в станковом и монументальном искусстве. Акварельные «опыты» монументалиста словно документируют различные этапы творческого процесса, одновременно это самоценные авторские листы, законченные произведения, отличающиеся особым колоритом, трактовкой пространства. Сама Э. Жарену считает традицию, в которой пишет, идущей из глубины веков от древнерусской храмовой живописи. «Работы написаны земляными красками – так всегда писали фрески. Поэтому у меня нет яркого зеленого, яркого синего, но присутствует золото. Мне очень нравится и новгородская живопись, и псковская живопись, причем псковская даже больше – своей суровостью. Я вообще-то не суровый человек, но живопись у меня бывает очень лаконичной», – отмечает она в одном из своих интервью [3].



Рис. 2.
Э.А. Жарену. Август.
2008 г. 2008 г. Бумага,
акварель. 38,2 x 56,2.
ГХМАК.

Друзья же замечают, что с юных лет Элеонора Жарену ведет свою тему мощно, «без внешних эффектов, предельно скупыми, но выразительными средствами, без излишней цветистости и украшательства, она подчас даже сурово говорит со зрителем о самом важном для всех: о своих корнях, о родине, о вере, обо всем что любит» [5, с. 4].

Даже в самом простом – цветах, городских или сельских пейзажах, натюрмортах – звучит ее негромкий, но внятный и сильный голос, скупые и точные характеристики

помогают увидеть и услышать очень интересный, многогранный и удивительный мир, мир чистоты, цельности и духовности, устремленности к божественному. Искусствоведы давно заметили, что, несмотря на всю, казалось бы, его простоту, он наполнен скрытыми смыслами и иносказаниями, метафорами, которые не всегда можно расшифровать. И только вдумчивый зритель способен проникнуть в их глубинные смыслы.



Рис. 3. Э.А. Жаренова. Букет. 2009 г. Бумага, акварель. 63,2 x 48,6. ГХМАК.



Рис. 4. Э.А. Жаренова. Вознесение. 2008 г. Бумага, акварель. 55,7 x 75,7. ГХМАК.

Жаренова не воспроизводит жизнь непосредственно с натуры, она ее конструирует, создает по собственному представлению и только ей ведомым законам. Предметы в ее станковых работах, утверждает Никита Воронов, всегда убедительно цельны, без украшений. Это формы, первоосновы предметов – амфоры, кринки, столы, стулья. Это как бы обнаженные естества предмета, благодаря чему и создается этот суровый и цельный мир, крепкий и обнаженно ясный [1, с. 57].

Элеонора Александровна, как каждый художник-монументалист, «осваивает материал, беря уроки своего ремесла в глубокой истории» [4, с. 6], испытывает особое отношение к античному и православному наследию Греции. Отсюда и живописный интерес ее к этой стране. «Античные мотивы» и «Мифологические композиции», появившиеся в творчестве художницы еще конце 1970 – 80-х годов, занимают в ее станковом искусстве значительное место. В собрании ГХМАК хранятся ее листы: «Крымская Афина», «Икар I», «Икар II» и «Святая земля».

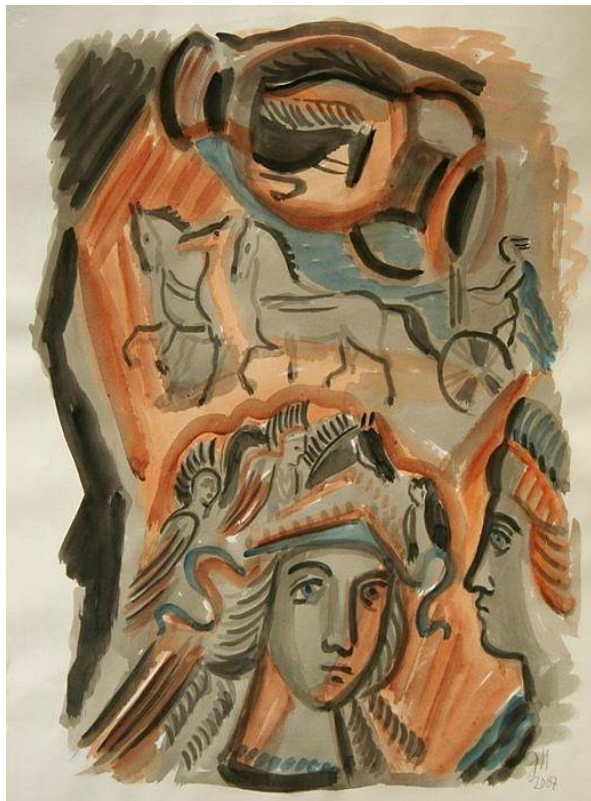


Рис. 5. Э.А. Жаренова. Крымская Афина. 2009 г. Бумага, акварель. 74,7 x 55. ГХМАК.



Рис. 6. Э.А. Жаренова. Икар I. 1999 г. Бумага, цветная автолитография. Л: 77,6 x 59. ГХМАК.

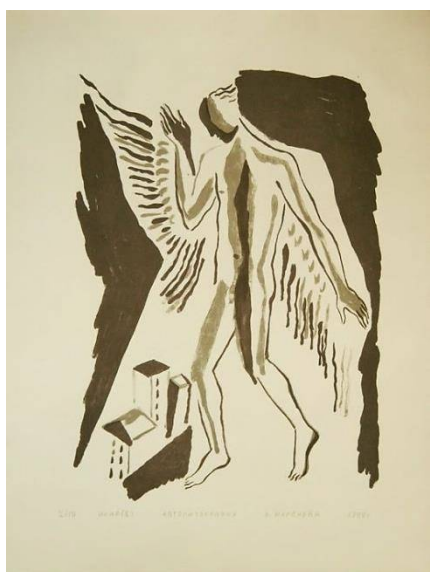


Рис. 7. Э.А. Жаренова. Икар II. 1999 г. Бумага, цветная автолитография. Л: 78,5 x 58,8. ГХМАК.

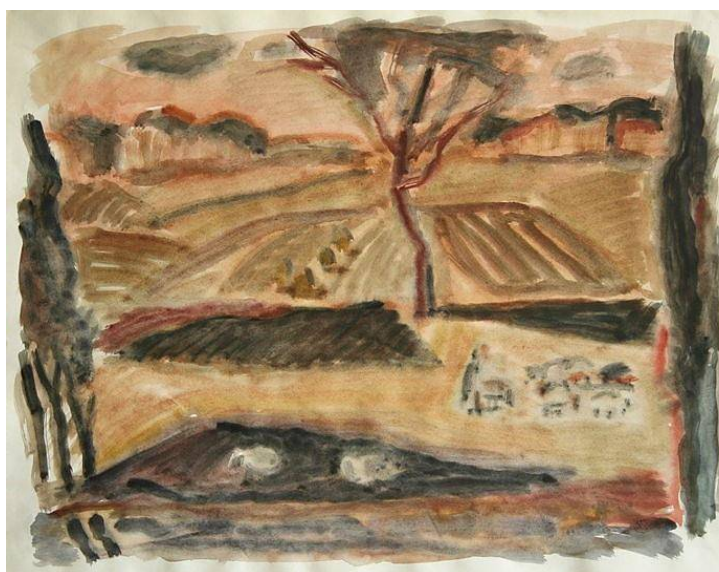


Рис. 8. Э.А. Жаренова. Святая земля. 2008 г. Бумага, акварель. 48,6 x 63. ГХМАК.

Рядом с античными сюжетами представлены полотна на темы русской истории, картины и натюрморты, посвященные деревне и охоте, портреты, проникнутые нежностью, любовью к близким, друзьям и животным.

Еще в ранней юности, в студенческую пору, Элеонора Жаренова с мужем увлеклись охотой. Вместе с друзьями художниками Андреем и Ириной Васнецовыми, Николаем Воронковым, Игорем Орловым страстно охотились, отправляясь на охоту с верными собаками – сначала русским борзым Гудалом, затем с ирландским сеттером Тимкой. «Охота пуще неволи – правильная поговорка», – пишет в своей книге воспоминаний «Издали к настоящему» Элеонора Александровна. «Охота была неотъемлемой частью творческой жизни, как и потом летняя жизнь в Мозгове на Волге. Без них невозможна была работа в мастерской, где еще острее переживались впечатления охотничьих сезонов и отбор акварельных этюдов деревенских мотивов» [6, с. 21-22].

Многие из принадлежащих теперь ГХМАК работ на охотничью и деревенскую тему ранее демонстрировались на различных выставках, репродуцировались в каталогах и альбомах («Щуки», «Глухарь», «Борзая», «Натюрморт с бекасами», «Кабан»). Работы были созданы в 1990-х – 2000-х годах.



Рис. 9. Э.А. Жаренова. Щуки.
2002 г. Бумага, акварель.
54,7 x 74,8.ГХМАК.

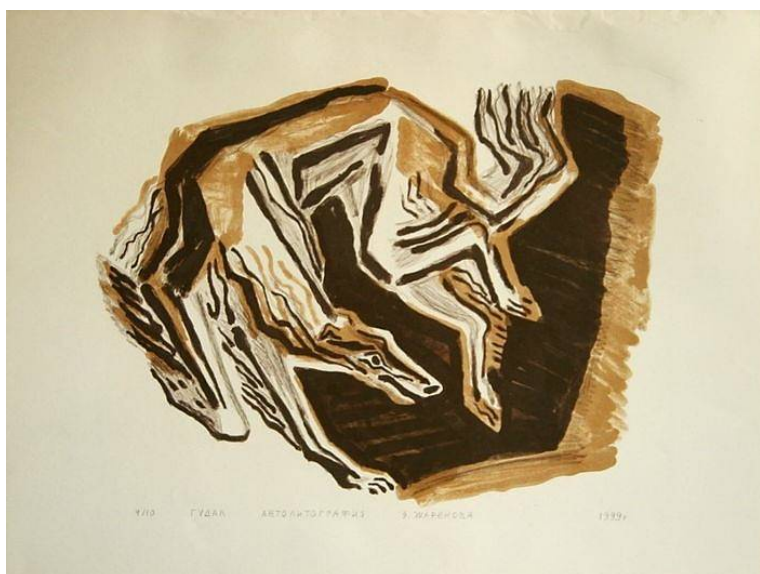


Рис. 10. Э.А. Жаренова. Борзая.
1999 г. Бумага, цветная
автолитография. Л: 59 x 77,5.
ГХМАК.



Рис. 11. Э.А. Жаренова. Глухарь.
2006 г. Бумага, акварель.
73,2 x 50,8. ГХМАК.

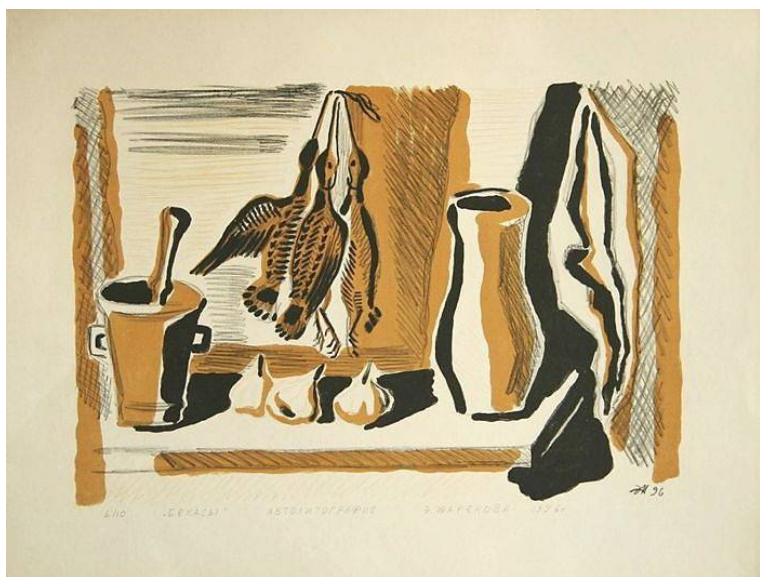


Рис. 12. Э.А. Жаренова.
Натюрморт с бекасами. 1996 г.
Бумага, цветная автолитография.
Л: 58,6 x 77,7. ГХМАК.

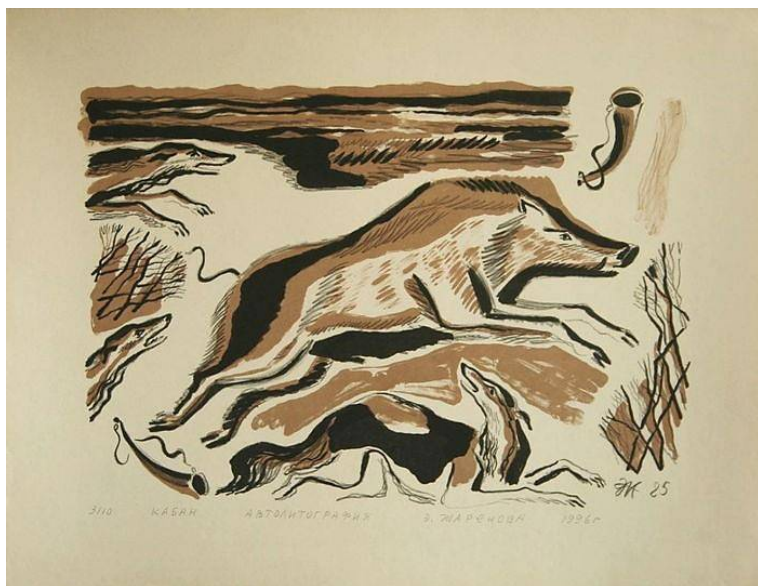


Рис. 13. Э.А. Жаренова. Кабан. 1996 г. Бумага, цветная автолитография. А: 59 x 77. ГХМАК.

В творческом наследии Жареновой много автопортретов и портретов друзей. В ГХМАК хранится ее акварель «Васнецовы». О своих друзьях художниках Васнецовых Э.А. Жаренова говорит: «Ирина и Андрей – удивительные яркие личности, замечательные художники, каких, может быть, наше Отечество не будет иметь лет сто. Они втянули нас в круг очень хороших художников, в огромный слой изобразительного искусства страны. Этот круг – целая плеяда художников, я не хочу говорить “шестидесятников”, так как их самый яркий расцвет был в эпоху так называемого застоя 70-80-х годов, когда художники, объединенные в Союзы художников, творчески не просто работали, а жизнь их бурлила в невероятном вихре открытий и соревнования внутри Союза художников. Это был особый мир искусства, огромный мир творчества и борьбы, в результате которой рождались совершенно незаурядные личности и таланты. Об этом времени мы еще долго будем вспоминать и жалеть» [6, с. 33].



Рис. 14. Э.А. Жаренова. Васнецовы. 2009 г. Бумага, акварель. 63 x 48,7. ГХМАК.

Элеонора Александровна Жаренова внесла существенный вклад в отечественное искусство XX–XXI веков, и сегодня все ее наследие воспринимается как наследие «абсолютного классика» [2], живущего в одну с нами эпоху. Государственный художественный музей Алтайского края гордится обретенной коллекцией мастера.

Литература

1. Воронов Н.В. Элеонора Жаренова. Владимир Васильцов. – Санкт-Петербург: Художник России, 1993. – 112 с.: Илл.
2. Кузьмичева А. Живая классика монументализма: Элеонора Жаренова // Татьянин день, 22 февраля 2010. [Электронный ресурс] URL: <http://www.taday.ru/text/320235.html> (дата обращения 24.12.2018).
3. Симоненкова Т. В поисках гармонии. [Электронный ресурс] URL: <https://seyminfo.ru/v-poiskach-garmonii.html> (дата обращения 24.12.2018).
4. Элеонора Жаренова / Каталог выставки. – М., 1980.
5. Элеонора Жаренова. Живопись, графика, монументальное искусство / Каталог выставки. – М.: Советский художник, 1991. – 24 с.
6. Элеонора Жаренова. Издалека к настоящему. – М., 2008. – 243 с.: Ил.

Статья поступила в редакцию 31.01.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.015

THE GRAPHIC WORKS OF ELEONORA ZHARENOVA IN THE COLLECTION OF THE STATE ART MUSEUM OF ALTAI KRAI

Tsareva Natalia Stepanovna
PhD in Arts, Deputy Director for Research,
State Art Museum of Altai Krai.
Russia, Barnaul.
nattsareva@gmail.com

Abstract

The article is about the collection of the graphic works of a well-known Moscow artist, the full member of the Russian Academy of Arts, USSR State Prize Laureate, Honored Artist of Russia, Professor Eleonora Zharenova at the State Art Museum of Altai Krai.

Keywords: the State Art Museum of Altai Krai, Eleonora Zharenova, the Russian Academy of Arts, watercolor, autolithography.

Bibliographic description for citation:

Tsareva N.S. The graphic works of Eleonora Zharenova in the collection of the State Art Museum of Altai Krai. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 186-196. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.015. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/24/> (In Russian)

References

1. Voronov N.V. *Eleonora Zharenova. Vladimir Vasil'tsov* [Eleonora Zharenova. Vladimir Vasil'tsov]. St. Petersburg, Khudozhnik Rossiï, 1993, 112 p.
2. Kuz'micheva A. *Zhivaya klassika monumentalizma: Eleonora Zharenova* [Live classicism of monumentalism: Eleonora Zharenova]. *Tat'yanin den' – Tatyana's Day*, February 22, 2010. Available at: <http://www.taday.ru/text/320235.html> (accessed 24.12.2018). In Russian.
3. Simonenkova T. *V poiskakh garmonii* [Looking for harmony]. Available at: <https://seyminfo.ru/v-poiskakh-garmonii.html> (accessed 24.12.2018). In Russian.
4. *Eleonora Zharenova. Katalog vystavki* [Eleonora Zharenova. Exhibition catalog]. Moscow, 1980.
5. *Eleonora Zharenova. Zhivopis', grafika, monumental'noe iskusstvo. Katalog vystavki* [Eleonora Zharenova. Painting, drawing, monumental art. Catalog of the exhibition]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1991, 24 p.
6. *Eleonora Zharenova. Izdaleka k nastoyashchemu* [Eleonora Zharenova. From far to the present]. Moscow, 2008, 243 p.

Received: January 31, 2019.

ДУХОВНЫЕ СКРЕПЫ. ГРАФИЧЕСКИЙ ЦИКЛ ХУДОЖНИЦЫ ЛАРИСЫ ПАСТУШКОВОЙ, ПОСВЯЩЕННЫЙ ГРЕЦИИ

Школина Евгения Викторовна
Старший научный сотрудник,
Государственный художественный
музей Алтайского края.
Россия, г. Барнаул.
shkolinaev@mail.ru

Аннотация

В статье дается искусствоведческий анализ графического цикла алтайской художницы Ларисы Пастушковой, который возник после путешествия в Грецию. Алтайский художник постоянно находится в творческом поиске. Внутреннее ощущение своей судьбы как путешественника, а также потребность в публичном высказывании приводят к возникновению циклов произведений на основе пережитых образов и эмоций. Глубоко погружаясь в историю и культуру той или иной страны, она еще спустя годы создает символические композиции, наполненные элементами древней культуры, мироощущением тонко чувствующего автора, тайной образов и знаков. Художник черпает образы из реального мира, но став частью картины, они приобретают более сложное значение. Выявляя и раскрывая многослойную символику композиций, автор статьи интерпретирует созданные Л.Н. Пастушковой художественные образы с точки зрения православного мировоззрения, которое оказало влияние на ментальность и присуще мировосприятию современного русского человека.

Ключевые слова: Л.Н. Пастушкова, Греция, православие, графика, символ, Афон.

Библиографическое описание для цитирования:

Школина Е.В. Духовные скрепы. Графический цикл художницы Ларисы Пастушковой, посвященный Греции // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 197-210. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.016. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/25/>

Творчество живописца и графика, члена Союза художников России Ларисы Николаевны Пастушковой в последние годы исследуется чаще в контексте неоархаики, этноархаики, метаисторического экспрессионизма, обращения к истории, художественной культуре народов Сибири, апелляции к древним писаницам и орнаментам [1; 5; 6]. В настоящей статье мы обратимся к этнографическим,

семантическим и мистическим поискам художника в свете православного мировоззрения.

В 2008 году художнице Ларисе Пастушковой вместе с мужем живописцем Н. Острицовым посчастливилось побывать в Греции. Спонтанная поездка состоялась накануне предстоящей работы Николая над росписями нового храма в селе Сrostки Алтайского края. Заказчик и спонсор строительства храма подарил возможность художнику и его жене побывать на Афоне – православной Святой земле.

Ранее нами был дан краткий обзор «греческого цикла» художницы [7] – работы этой тематики входили в коллективную выставку «Путешествие по Греции» в Государственном художественном музее Алтайского края (г. Барнаул, октябрь 2016 г.), представляя раздел экспозиции произведений современных художников-путешественников, отразивших свои впечатления от путешествия по этой стране. Здесь будет представлен более развернутый анализ произведений полного цикла.

Греция поразила Ларису проявлением религиозной культуры православия, обилием монастырей, часовен, колоколен, постоянно встречающихся вдоль дорог, на перекрестках, в скверах, возле домов, на берегу моря, множеством икон и святынь. Свои рождающиеся образы и ассоциативные ходы во время путешествия она зарисовывала в блокноте, а возвратившись домой, создала несколько графических тематических циклов произведений по своим впечатлениям. Погружение в тему Греции, содержание искусства которой тесно связано с православием, обусловило и обострение внимания Пастушковой к религии и духовности, и ее выбор изобразительного языка, передававшего сложные и глубокие понятия духовной реальности.

Один из тематических циклов объединен названием «Греческие сосуды». Он отсылает нас к античному периоду истории страны, к процветанию искусства краснофигурной и чернофигурной росписи посуды, применяемой греками в обрядах и праздниках, повседневной жизни. Основной терракотовый фон этих работ, зримые элементы форм и пропорций древних сосудов в построенных композициях подчеркивают колористические особенности и орнаментальные элементы классической греческой вазописи. В этой серии автор выразила идею о громадной роли художественного орнамента греческой культуры, который своей гармонией стал эстетическим идеалом не только греческой цивилизации, но и повлиял на мировую.

Произведение этой серии с названием «Теплый орнамент Греции» представляет на розовом фоне изображение цветочного орнамента, трансформирующегося в причудливый белый цветок. Он выделен главным центром организующей величины, превращая растение в нечто стройное и грациозное, и служит прямой ассоциацией с мотивами стилизованных виноградных лоз на керамике, воплощающих греческие космологические представления. Конструкция креста горизонтально-линейного вида и звучный колорит, выбранный автором, служит отсылкой к характерному строю и цвету греческого декора, как и сама тема распускающегося цветка. И вместе с тем цвет и мотив создают атмосферу торжественной радости, отражая внутренние эмоции автора, который это путешествие для себя ощутил как праздник. Торжество и путь возвышения человеческого духа станут ключевыми составляющими всех работ, созданных художником и посвященных православной тематике.

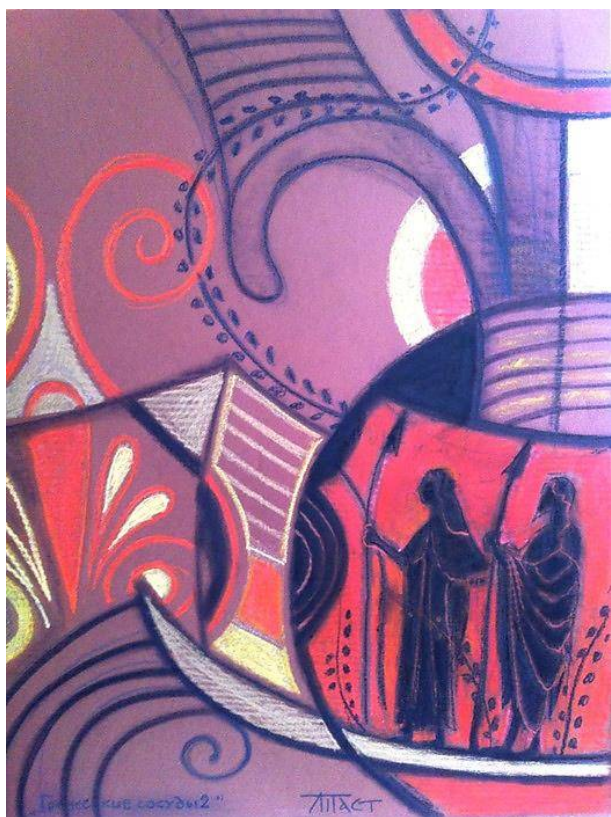


Рис. 1. Л.Н. Пастушкова. Греческие сосуды №2. Смешанная техника, бумага, пастель, акрил. 2015 г. 90 x 70.



Рис. 2. Л.Н. Пастушкова. Теплый орнамент Греции. Смешанная техника, бумага, пастель, акрил. 2011 г. 90 x 70.

Большой пласт работ объединен Ларисой Николаевной в серию «Ступени греческих храмов», которая возникла в итоге путешествий по монастырям Греции. Произведения с названием «Метеоры» посвящены одному из крупнейших монастырских комплексов в Греции, расположенного на вершинах грандиозных скал. Эту особенность природного строения каменных столбов Л.Н. Пастушкова передает через построение вертикальных монументальных композиций. Почти для каждой работы этого цикла главной константой стал образ высокой скалы, монументально возвышающейся над морем и землей, с расположенными многочисленными арочными входами и порталами, каменными ступенями, длинными лестницами, свисающими сетками и с венчающим вершину, парящим в воздухе монастырем. Художник условно пишет живописные виды на Эгейское море, ковер луговых цветов или аккуратные деревни у подножия каменных выступов. Белые, невесомые лестницы, брошенные с гор вниз как единственная связь монахов с внешним миром, подчеркивают отдаленность и отстраненность от мирского и создают ритм произведения, устремляя движение вверх. Соединение нескольких лестниц как нескончаемый путь мыслится как образ райской «Лествицы» Иоанна Лествичника, представляющей собой ступени добродетелей, по которым христианин должен восходить на пути к духовному совершенству. Такая трактовка символа обусловлена словами Дмитрия Ростовского, который считал это сочинение настольной книгой для иноков, живущих в общежитиях [3].

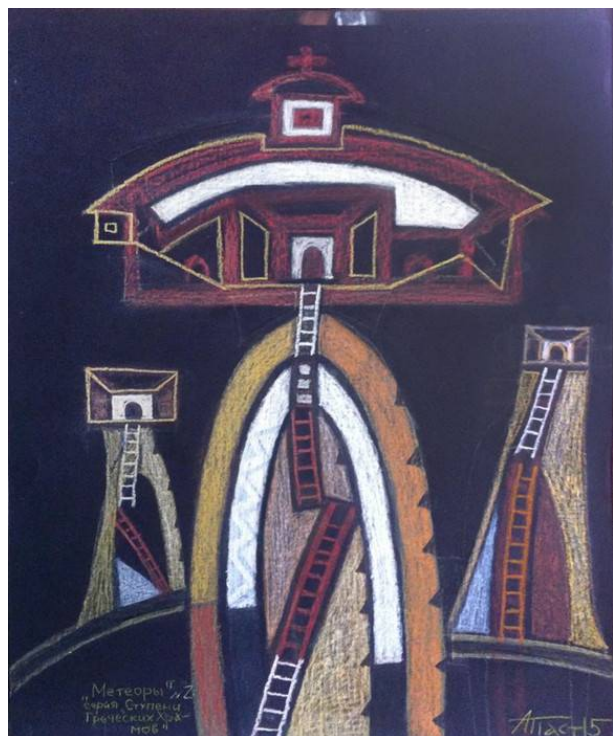


Рис. 3. А.Н. Пастушкова. Метеоры №2. Из серии «Ступени греческих храмов». Смешанная техника, бумага, пастель, акрил. 2015 г. 90 x 70.



Рис. 4. А.Н. Пастушкова. Метеоры №8. Из серии «Ступени греческих храмов». Смешанная техника, бумага, пастель, акрил. 2015 г. 90 x 70.



Рис. 5. А.Н. Пастушкова. Монастырские стены. Из серии «Ступени греческих храмов». Смешанная техника, бумага, пастель, акрил. 2012 г. 90 x 70.



Рис. 6. А.Н. Пастушкова. На священной горе. Из серии «Ступени греческих храмов». Смешанная техника, бумага, пастель, акрил. 2012 г. 90 x 70.

Расположенный на самой вершине Храм выступает образом Небесного Града, символизируя Горный Иерусалим и восхождение человеческого духа. Белый цвет сооружения и дорог интерпретируется как иконописный символ Божественного благословения и присутствия, которые сопровождают духовный путь человека к восхождению.

В некоторых работах образ Метеоров трансформируется в соединения архитектурных и орнаментальных элементов античной Греции. На акцент этого времени играет и выбранный красновато-коричневый цвет фона, традиционный для природных глин и цвета керамики. Но намеренно выстроенная основная композиционная конструкция в виде креста раскрывает тему Греции не только как хранительницы античной культуры, но и представляет эту страну как оплот православия и наследницу христианских традиций Византийской империи, оказавшей влияние на духовные традиции многих народов, в том числе и русские.

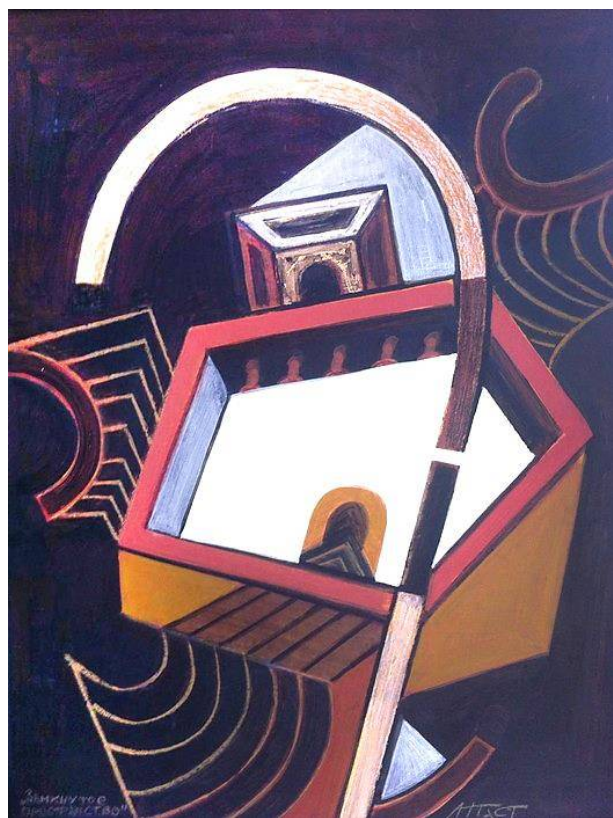


Рис. 7. А.Н. Пастушкова. Замкнутое пространство». Из серии «Ступени греческих храмов». Смешанная техника, бумага, пастель, акрил. 2012 г. 90 x 70.

В произведении «Замкнутое пространство» приближенный ракурс монастырского подворья и взгляд сверху фокусируют внимание на особенности строения греческих культовых сооружений, отрезанных от мира. Реальная картина обнесенных стенами храмовых комплексов сочетается с миром ощущения художника святых мест. Она передает главную цель жизни монаха, литургическую, посредством которой монах избегает мира тварного, пресекает свою связь с творением и соединяется с Творцом. Белый цвет внутреннего пространства монастыря, контрастируя с черным фоном, ослепляет, как Свет Божественной благодати, существующей в нем. Терракотовый цвет отражает реальный тон керамической черепицы, покрывающей крыши монастырей. Подобное решение Пастушкова применяет и для изображения отдельных скитов,

привнося в листы другие цвета: синий, зеленый, и строит их на контрасте с красным и желтым.

Черный фоновый цвет, выбранный художником почти для большинства работ этой серии, служит символом монашеских облачений, которые добрые воины Иисуса надевают в качестве покаяния, скорби о грехах, плача об утраченном райском блаженстве. Также в них монахи уподобляются распятому повитому погребальными пеленами Господу, неся напоминание своей главной миссии: сораспявшись с Господом для жизни мирской и умерев для нее, воскреснуть душою в Духе и явиться общником неизреченных духовных благ. Фрагменты монашеских посохов с изогнутой верхней частью также часто включаются Пастушковой как элемент композиции. Они выступают ассоциацией с необходимым помощником для горного передвижения монахов и духовным атрибутом подвижников. Иногда и сама композиция напоминает стилизованный образ стоящего монаха с посохом в руке, представляя не конкретного аскета, а смысл его подвига, достижения духовного совершенства – святости.

Тему монашества затрагивает Лариса и в работе «Послушник» из серии «Афон Святая гора». Она выполнена скупыми выразительными средствами и носит эскизный характер. Желтой и розовой линиями выполнен абрис фигуры монаха, очертания архитектуры арочных ворот и проемов, купольного храма и природной линии Святой горы. Декоративные элементы, внесенные художником в композицию: цветы и ангельские крылья, придают ощущение радости и праздника.



*Рис. 8. Л.Н. Пастушкова. Послушник.
Из серии «Ступени греческих храмов».
Смешанная техника, бумага, пастель, акрил.
2010 г. 90 x 70.*

Эти же чувства наряду с благоговейной сопричастностью, возникшие у Пастушковой от пребывания в святых местах, передают тематические работы: «Открытие», «Ожидание праздника», «Накануне праздника». Выбранный фон

насыщенных бирюзовых и розовых цветов усиливает и выдает эмоциональное напряжение автора. Ей удалось показать радость как духовную категорию, которую богослов отец Александр Шмеман определил как «несомненный плод ощущения Божьего присутствия», и выразить общую тональность христианства, пронизывающую собой и веру, и мироощущение верующего [8]. Это мнение подтверждают Евангельские строки: «Радость о Господе спасает», «Всегда радуйтесь, непрестанно молитесь, за все благодарите» (1Сол. 5: 16–18).

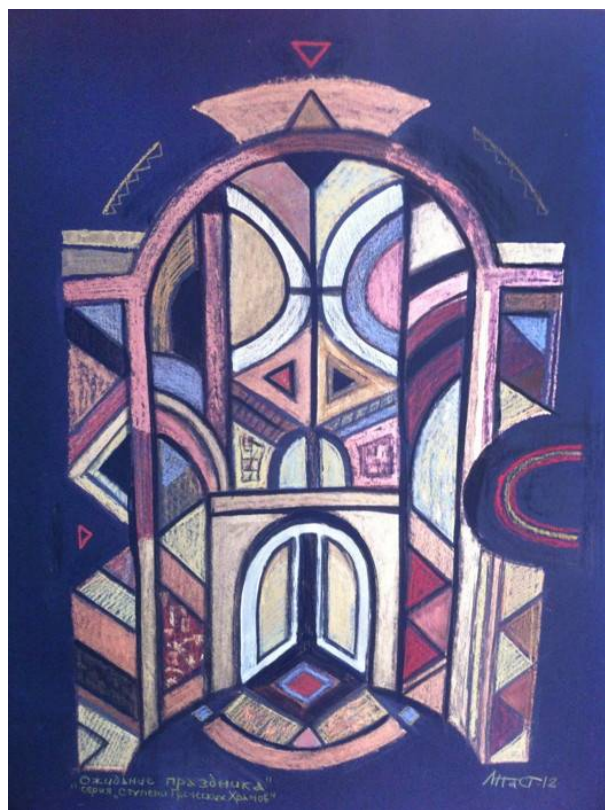


Рис. 9. А.Н. Пастушкова. Накануне праздника. Из серии «Ступени греческих храмов». Смешанная техника, бумага, пастель, акрил. 2012. 90 x 70.



Рис. 10. А.Н. Пастушкова. Колыбель. Из серии «Ступени греческих храмов». Смешанная техника, бумага, пастель, акрил. 2012. 90 x 70.

Произведения «Вознесение» и «Колыбель», посвященные православным праздникам, содержат узнаваемые канонические элементы иконографий сцен Успения Богородицы и Рождества Христова: условность изображения, положение святых, форма золотых нимбов, наличие ангельских и евхаристических атрибутов, символические цвета одежды святых и др. Эти композиции представляют прямоугольник, состоящий из отдельных геометрических элементов разного цвета. Художник, интуитивно, пытаясь передать невидимый мир, прибегла к элементам сакральной геометрии, позволившей ей через трансформацию разных форм передать понимание действительности, которое признает частицу Творца внутри себя.

Художественная игра с формой и пространством объединяет эти произведения с другими, наполненными многозначными символами, обращенными к человеческим чувствам и подсознанию. Архитектурные элементы и отдельные изображения претворяются в лики, знаки, символы, напоминая то цветные витражи оконных проемов

русских православных храмов, то вход в пространство храмового интерьера, то образы святых из стеновых и монументальных росписей и фресок. Эта многослойная мозаика воспринимается, в целом, как бесконечность и безграничность духовного мира, дорога человека к Вечности, безусловной Любви и наивысшей Мудрости, позволяющая приблизиться к Всевышнему.

Часто композиции построены как распускающийся цветок, представляющий православный храм в разрезе, где открывается внутренний интерьер церкви с главным светильником, выступающим центральной доминантой. Своим золотым цветом Божественной благодати сияющая лампада обозначает Христа – Свет Мира, который просвещает всякого человека, приходящего в мир. А также мыслится как православный символ чистого и добродетельного жития верующего, который должен стать «светом миру», по слову Спасителя. По сторонам от лампы угадываются две симметричные фигуры, склоненные в предстоянии к светочу, иконография которых видится как Сцена Благовещения – символ Христа, зарождения его земной жизни и Учения, принесенного человечеству. Еще одной отсылкой к этому Евангельскому событию становится и главный образ цветка, часто исполненный в виде стилизованной лилии, также в символическом прочтении обозначающий Богородицу и Христа.



Рис. 11. А.Н. Пастушкова. Опорные столбы I. Из серии «Ступени греческих храмов». Смешанная техника, бумага, пастель, акрил. 2007 г. 90 x 70.

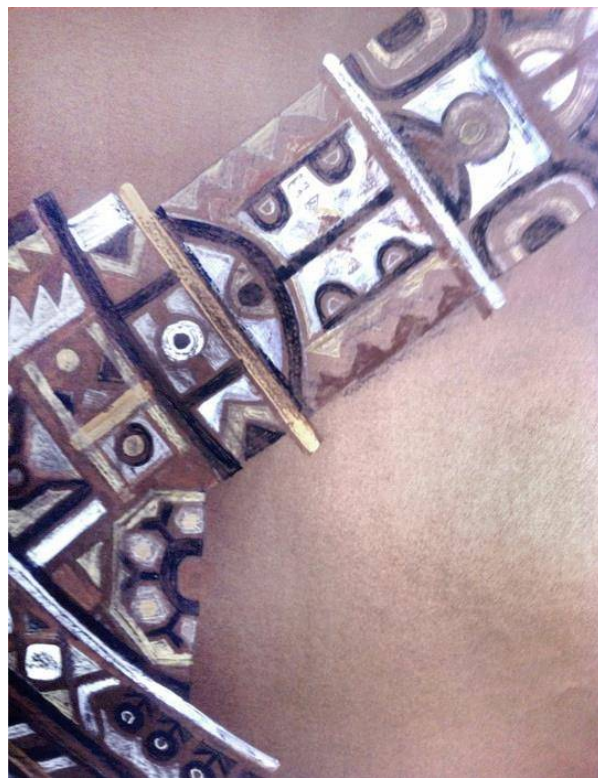


Рис. 12. А.Н. Пастушкова. Опорные столбы II. Из серии «Ступени греческих храмов». Смешанная техника, бумага, пастель, акрил. 2007 г. 90 x 70.

Графический диптих «Опорные столбы» представляет собой архитектурную конструкцию в виде столба с расходящимися влево и вправо крыльями с изысканным орнаментом, состоящим из символических знаков черных, белых, золотых тонов

на коричневатом фоне, рождающим ассоциации с иконописными произведениями. Основа и название соотносят их как с упоминаемыми в Библии столбами ветхозаветной скинии, памятниками святых мест, эквивалентом Божьего присутствия в виде облачного и огненного столпов, так и с внутренними опорами интерьера православного храма, играющими огромную символическую роль, рассказывая о величии и неизменности Бога. А также служат напоминанием воротных столбов, через которые Господь вошел в храм и пребывает там со Своим народом, и соотносится и с человеком, поддерживающим Свет веры, становясь столпом храма Бога, и с церковью как основанием и утверждением истины.

Особое место в серии «Ступени греческих храмов» занимают работы, посвященные Афону – самому почитаемому месту в христианском мире, точке опоры Православия для русского народа.

Открывает цикл работа «Дорога на Афон», где в узнаваемую авторскую композицию изображения святой обители помещены фигуры паломников, прибывших на Афон. В ней запечатлен личный опыт пребывания в монашеской республике мужа Ларисы Николая Острицова, получившего специальную визу и приехавшего на корабле вместе с остальными желающими приобщения к святым местам. Бегущая фигура мужчины, оторвавшегося вперед, выдает волнение, беспокойство, нетерпение суетливого мирского человека, прибывшего на Афон, в противовес спокойной монашеской жизни, где ее смысл состоит в пребывании, созерцании, а не движении. Где, по мнению русского художника и писателя Б. Зайцева, также побывавшего на Святой горе, монах как бы живет в Боге, «ходит в нем», приобщая к Богу каждый шаг своей жизни, каждое будничное ее проявление [2].



Рис. 13. А.Н. Пастушкова. Дорога на Афон.
Из серии «Ступени греческих храмов».
Смешанная техника, бумага, пастель, акрил.
2011 г. 90 x 70.

Нижняя часть произведения в виде декоративного покрывала символизирует мистическое перемещение людей в иной мир, словно напоминая о Покрове Богородицы. Этот символ восходит к традиционным изображениям Богородицы над святой Афонской горой, которую она покрывает своим платом благоволения и кроткой любви.

Зеленый цвет, появившийся в работах Пастушковой, посвященных Афону, служит отсылкой к русскому Свято-Пантелеимонову монастырю, который находится на Святой горе. В некоторых композициях присутствуют его четкие очертания, подчеркивая красивую и величественную обитель с множеством разнообразных строений и куполов, которая поражает всех увидевших ее грандиозным видом. Русский монастырь в отличие от других так многокрасочен, что путешествующие греки назвали его «Зеленым монастырем», по необычному цвету его крыш. И этот цвет, по выражению российского историка М. Г. Талалая, для русского богомольца на Святой горе становится родным [4].



*Рис. 14. А.Н. Пастушкова. Афон издалека.
Из серии «Ступени греческих храмов».
Смешанная техника, бумага, пастель, акрил.
2012 г. 90 x 70.*

Названия произведений «Афон – обитель Богородицы» повествуют о том, что Святая гора считается Земным Уделом Божьей Матери. В них образ Богородицы с младенцем считается как главная доминанта. Ее образ то возвышается над монастырем, то предваряет вход в мир великолепия церквей, строгости монастырской архитектуры, великих святынь и чудотворных икон.

По завету Богородицы, ни одна женщина, кроме Нее, не может ступить на землю Афона. Также существует официальный законодательный запрет въезда на Гору женщинам. Лариса, плывая на корабле вокруг Святыни, соблюдая правило о пятистах метрах, на которые женщина может приблизиться к святыне, интерпретацию своих переживаний и смущения выразила в работе «Вход запрещен». Она обращает внимание

на женщину с младенцем в сиянии света, стоящую внизу на фоне Святой горы, но отстраненную морем и допустимым расстоянием. Вместе с тем, художник подчеркивает ее главное призвание, по замыслу Творца, – материнство. И примиряется со строгим табу своим четким убеждением, что если женщине есть что сказать, и эта духовная составляющая ее слова важна – можно не бояться, ее услышат.



*Рис. 15. Л.Н. Пастушкова. Вход запрещен.
Из серии «Ступени греческих храмов».
Смешанная техника, бумага, пастель, акрил.
2010 г. 90 x 70.*

Художник высказалась своим творчеством. Она обратила свое внимание на православную культуру как фундамент духовной жизни двух стран и как оплот формирования русской культуры и ментального генотипа русского народа. Тем самым затронув актуальную задачу современной России: поддержание этой живой духовной традиции, которая наряду с упрочением духовно-нравственной основы общества, поиска правильных ориентиров, обретения внутренней силы и смысла национального развития получила в настоящее время широкую известность и обозначение «духовные скрепы».

Литература

1. Гальгина О.М. Сибирская неоархаика // Искусство Евразии. – 2015. – №1. [Электронный ресурс]. URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/34/>
2. Зайцев Б.К. Афон. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/afon/> (Дата обращения 07.02.2019).
3. Ростовский Дмитрий. Жития святых. Том 3. Март. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/288 (Дата обращения 07.02.2019).

4. Талалай М.Г. Русский Афон. Путеводитель в исторических очерках [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=277834&p=5> (Дата обращения 06.02.2019).

5. Шишин М.Ю. Новые петроглифы в комплексе Рашаан-хад в Монголии // Искусство Евразии. – 2015. – №1. [Электронный ресурс]. URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/8/>

6. Шишин М.Ю. Основные черты стиля «метаисторический экспрессионизм» и его проявление в искусстве современных художников Сибири и Монголии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 11 (85). – С. 208-212.

7. Школина Е.В. Анализ итогов деятельности выставочного проекта «Путешествие по Греции» в ГХМАК // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). По мат. III Междунар. науч.-практ. конф. «Культура в евразийском пространстве: традиции и новации». – Барнаул. – № 3(13), 2017. – С.177-182.

8. Шмеман. А. Дневники (фрагменты) [Электронный ресурс]. <http://www.rp-net.ru/book/OurAutors/shmeman/dnevnik.php> (Дата обращения 08.02.2019).

Статья поступила в редакцию 06.02.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.016

SPIRITUAL BRACES. GRAPHIC SERIES BY ARTIST LARISA PASTUSHKOVA DEVOTED TO GREECE

Shkolina Evgeniya Victorovna
Senior Researcher of the Research department,
The State Art Museum of the Altai Krai.
Russia, Barnaul.
shkolinaev@mail.ru

Abstract

The article gives an art analysis of the graphic series by the Altai artist Larisa Pastushkova, which appeared after a trip to Greece. The Altai artist is constantly in search of creativity. The inner feeling of her fate as a traveler, as well as the need for public expression lead to the emergence of cycles of works based on the experienced images and emotions. Plunging deeply into the history and culture of a country, years later she creates symbolic compositions filled with elements of ancient culture, the worldview of the author, the mystery of images and signs. The artist draws images from the real world, but becoming part of the picture, they become more complex. Identifying and revealing the multilayered symbolism of her compositions, the author interprets the artistic images created by Pastushkova from the point of view of the Orthodox worldview, which influenced the mentality and the worldview of modern Russian people.

Keywords: Larisa Pastushkova, Greece, Orthodoxy, graphics, symbol, Athos.

Bibliographic description for citation:

Shkolina E.V. Spiritual braces. Graphic series by artist Larisa Pastushkova devoted to Greece. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 197-210. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.016. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/25/> (In Russian)

References

1. Galygina O.M. *Sibirskaya neoarkhaika* [Siberian Neo-Archaic]. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2015, №1. Available at: <https://readymag.com/u50070366/416035/34/> (accessed 06.02.2019) (In Russian)
2. Zajcev B. K. *Afon* [Athos]. Available at: <https://azbyka.ru/fiction/afon/> (accessed 07.02.2019) (In Russian)
3. *Rostovskij Dmitrij. Zhitija svjatykh. Tom 3. Mart* [«Lives of saints». Volume 3. March]. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/288 (accessed 07.02.2019) (In Russian)
4. Talalaj M.G. *Russkij Afon. Putevoditel' v istoricheskib ocherkab* [Russian Athos. Guide in historical essays]. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=277834&p=5> (accessed 06.02.2019) (In Russian)

5. Shishin M.Yu. *Novye petroglify v komplekse Rashaan-khad v Mongolii* [New petroglyphs in Rashaan-Khad complex in Mongolia]. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2015, №1. Available at: <https://readymag.com/u50070366/416035/8/> (accessed 06.02.2019) (In Russian)

6. Shishin M.Yu. *Osnovnye cherty stilya «metaistoricheskii ekspressionizm» i ego proyavlenie v iskusstve sovremennykh khudozhnikov Sibiri i Mongolii* [Main features of the style «metahistorical expressionism» and its manifestation in the art of contemporary artists of Siberia and Mongolia]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki – Historical, philosophical, political and legal Sciences, cultural studies and art history. Theory and practice*, 2017, № 11 (85), pp. 208-212.

7. Shkolina E.V. *Analiz itogov deyatel'nosti vystavochnogo proekta «Puteshestvie po Gretsii» v GKbMAK* [Analysis of the results of the exhibition project «Journey to Greece» in the State Art Museum of the Altai Krai]. *Uchenye zapiski (Altayskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv)* [Scientific notes (Altai state Academy of culture and arts). Materials of the III International scientific and practical conference «Culture in the Eurasian space: traditions and innovations»]. Barnaul, 2017, № 3 (13), pp. 177-182.

8. Shmeman. A. *Dnevnik (fragmenty)* [Diaries (fragments)]. Available at: <http://www.rp-net.ru/book/OurAutors/shmeman/dnevnik.php> (accessed 08.02.2019) (In Russian)

Received: February 6, 2019.

Вернисаж

VERNISSAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.017

УДК 069.152(7.074:76)

ВЫСТАВКА «АЛТАЙ. КОЛЛЕКЦИИ. ГРАФИКА. 2018»

Белокурова Софья Михайловна
Кандидат философских наук,
доцент Алтайского государственного
технического университета
им. И.И. Ползунова.
Россия, г. Барнаул.
belle.sonet312@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена выставке «Алтай. Коллекции. Графика. 2018», представившей в г. Барнауле произведения уникальной и печатной графики из российских и монгольских частных и музейных коллекций.

Ключевые слова: выставка, коллекции, печатная графика, уникальная графика, офорт, акватинта, литография, меццо-тинто, пастель, акварель, Челюскинская, УРАЛ-ГРАФО.

Библиографическое описание для цитирования:

Белокурова С.М. Выставка «Алтай. Коллекции. Графика. 2018» // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 211-218. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.017. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/27/>

Выставка «Алтай. Коллекции. Графика. 2018», в экспозицию которой вошли произведения уникальной и печатной графики более чем из 20 частных и музейных коллекций из Барнаула, Красноярска, Екатеринбурга, Новокузнецка, Санкт-Петербурга, Москвы и даже Улан-Батора (Монголия), прошла в Барнауле с 27 декабря 2018 года по 27 января 2019 года. Каждая коллекция имеет свое лицо, свой характер, в каждой сокровищнице свои шедевры. Это обеспечило разнообразие экспозиции и интерес публики.

Событие такого масштаба было организовано и проведено Региональным отделением Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, Государственным художественным музеем Алтайского края, Музеем

«Город» под патронатом Министерства культуры Алтайского края и при участии кафедры ЮНЕСКО Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова и Алтайского отделения Союза художников России.

Семантическим ядром выставки стала коллекция заслуженного художника РФ из Омска Андрея Машанова. Она включает работы из фонда Дома творчества «Челюснинская». Этот Дом творчества был основан в 1947 году по инициативе президента Академии художеств СССР Александра Герасимова специально для художников-графиков в живописной местности Подмосковья, недалеко от станции «Челюснинская». Здесь находятся мастерские литографии, офорта, линогравюры, чтобы художники разных поколений работали сообща и обменивались опытом. В экспозиции выставки показаны работы Александра Муравьева, Клары Калинычевой, Николая Домашенко, Николая Ковалева, Александра Максимова, Олега Яхнина и др.

Наряду с личными коллекциями были представлены и работы из собраний музеев и галерей. Например, Государственный художественный музей Алтайского края выставил работы художника из Екатеринбурга Виталия Михайловича Воловича, ушедшего в 2018 году. Его графика рождает необычные и неожиданные ассоциации, противоречивые эмоции, от отторжения до благоговения.

Большая часть экспозиции выставки была привезена из Красноярска. Город представили Фонд Андрея Поздеева и Студия ксилографии Германа Паштова.

Интересной частью экспозиции стала коллекция Фонда Всероссийского открытого фестиваля графики «УРАЛ-ГРАФО» из Екатеринбурга. Важнейшим направлением работы «УРАЛ-ГРАФО» является собирание художественных произведений, попадающих по желанию авторов в коллекцию фестиваля.

Омский союз художников подготовил экспозицию из работ Александра и Марии Макаровых, Евгения Дорохова, Николая Горбунова, Андрея Машанова, Анны Савельевой – художников, которые работают в различных графических техниках: офорт, литография, меццо-тинто.

Искусствоведы Барнаула предоставили на выставку работы из своих личных коллекций. Искусствовед, академик Российской академии художеств М.Ю. Шишин показал из своей графической коллекции работы заслуженного художника РФ и первого вице-президента РАХ Виктора Калинина. Эти графические работы разнообразны, есть большой круг произведений, в которых явно прослеживается символический подтекст. Рисунки В. Калинина ценны и как самостоятельные произведения, и как ключи, раскрывающие особенности художественного и идейного планов его живописных произведений.

Коллекция художницы Ларисы Пастушковой содержит уникальные произведения – работы Василия Рублева и Владимира Квасова, двух одаренных художников-единомышленников.

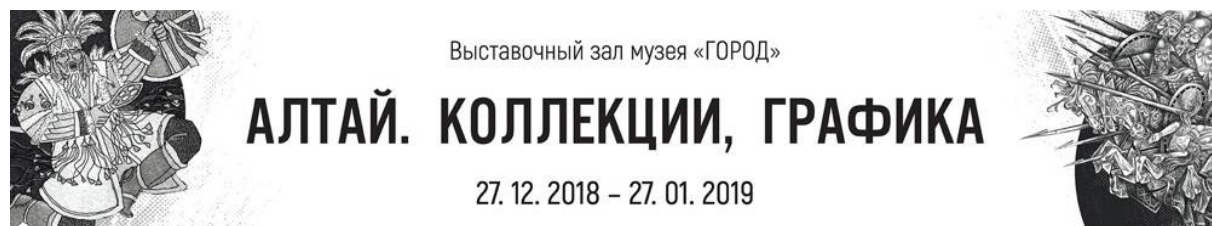
Отдельно следует упомянуть графические работы из коллекции художника А. Щетинина. Безусловно, листы Ф.А. Филонова, Г.К. Тарского, С.И. Чернова, несмотря на свойственную акварельной и угольной графике легкость, демонстрируют психологизм и энергию образов, красоту природы.

Искусствовед, сотрудник ГХМАК Оксана Сидорова предоставила для выставки свою коллекцию работ Александра Потапова, известного алтайского художника, работающего в стилистике русского лубочного рисунка.

Большую часть экспозиции составляют работы из семейных коллекций. Так, Юлия Раменская предоставила для экспонирования произведения своего отца – Владимира Александровича Раменского, выдающегося художника-графика. Зритель снова смог окунуться в добрый таинственный мир сказочной иллюстрации. А Наталья Короткова показала рисунки своей матери – Людмилы Кульгачевой. Это фигуры натурщи: со спины, в фас и профиль, в три четверти. Коллекция Светланы Каминской представлена работами ее супруга – художника, архитектора, дизайнера Владимира Каминского, ушедшего в 2016 году. Художник активно работал как в живописи, так и в графике, а среди графических техник предпочитал пастель и акварель.

Органично в экспозицию были вписаны работы из коллекции Б. Уранчимэг, директора института искусств и дизайна Монгольского государственного университета культуры и искусств. И здесь наиболее ярким представителем можно считать ведущего монгольского графика в современной Монголии Зоригт Уянгу, выпускницу Института им. И.Е. Репина. Для ее манеры характерны свобода, выразительность композиционного построения.

Выставка «Алтай. Коллекции. Графика. 2018» стала ярким событием не только художественной жизни Барнаула, но и Сибири в целом. В планах организаторов продолжить проведение схожих мероприятий, поскольку интерес к коллекционным работам вполне закономерен: это то, что редко можно увидеть в музее.



А.Н. Машанов. Вдохновение. 2001. Офорт. 50 × 63.



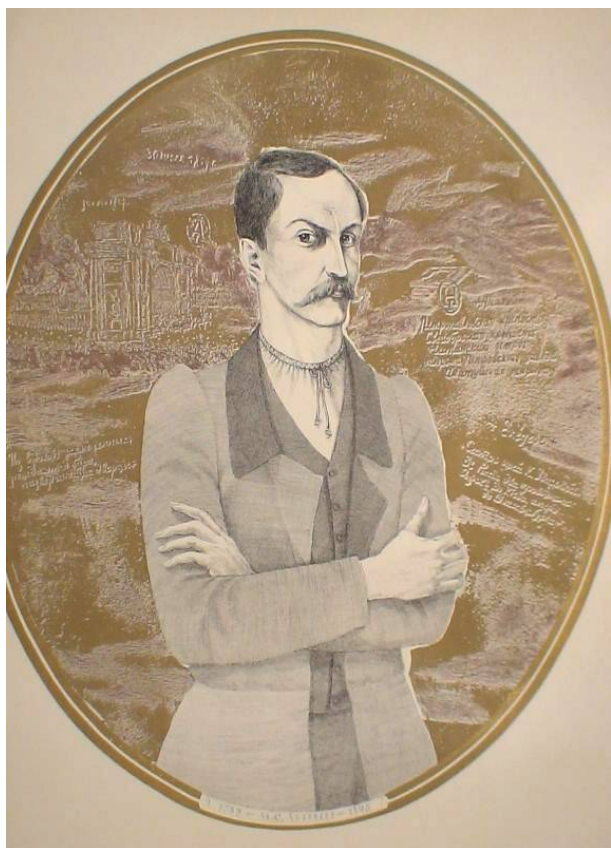
В.Г. Калинин. Портрет матери. 2002. Бумага, тушь.



*А.Г. Поздеев. Красноярские дворы. Конец 1960-х.
Бумага, акварель, карандаш.*



*В.М. Волович. Клоун и гиппопотам. Из серии
«Цирк». 1980. Бумага, офорт. 59,8 × 46,8.*



*А.М. Муравьев. Михаил Лунин. Из серии «Герои
Декабря 1825 года». 1984. Гравюра на камне,
цветная литография. 80,5 × 65,5.*



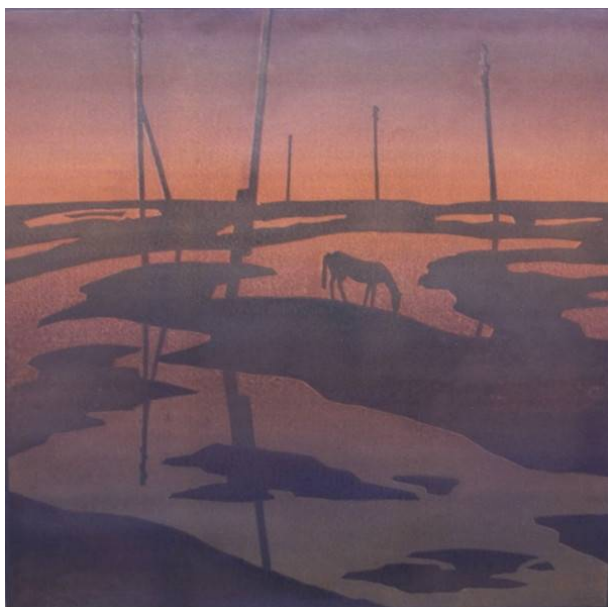
О.Ю. Яхнин. Двое. 1978. Литография.



Н.Г. Горбунов. Старые вещи. 1987. Б., меццотинто.



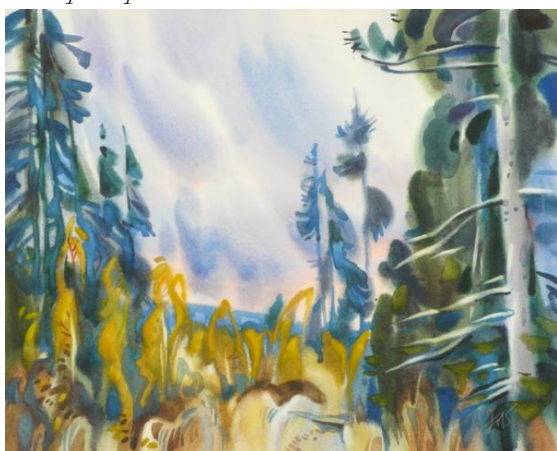
К.И. Калинычева. Суббота. 1963 год. Бумага, литография. 40 × 61.



А.А. Чермошенцев. Тишина. Цветная линогравюра. 1990. 50 × 50.



Е.Д. Дорохов. Лужайка из Ботанического сада. 1994. Бумага, монотипия, коллаж.



В.В. Абрамов. Вечерет. 2016. Бумага, акварель. 51,5 × 63.



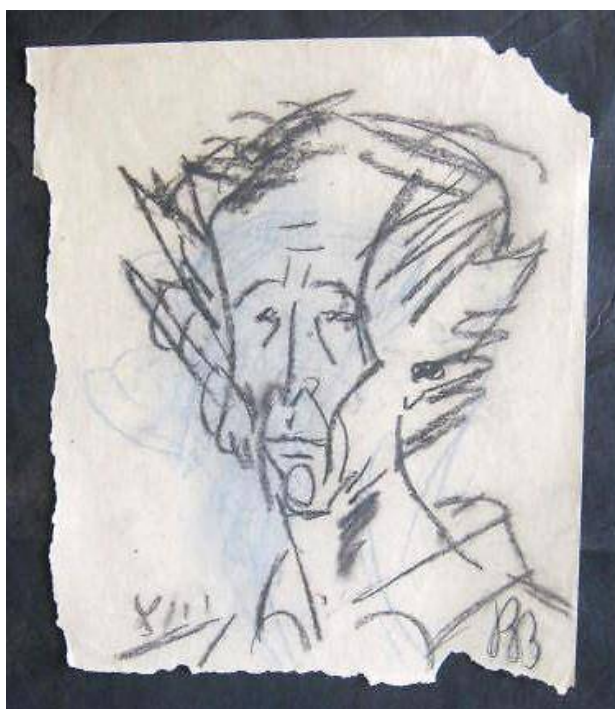
Ю.А. Бычков. Путники. 2017. Бумага, карандаш. 59 × 84.



В.А. Раменский. Как синица обманула беркута». Иллюстрация к «Алтайским сказкам». 1982 г.



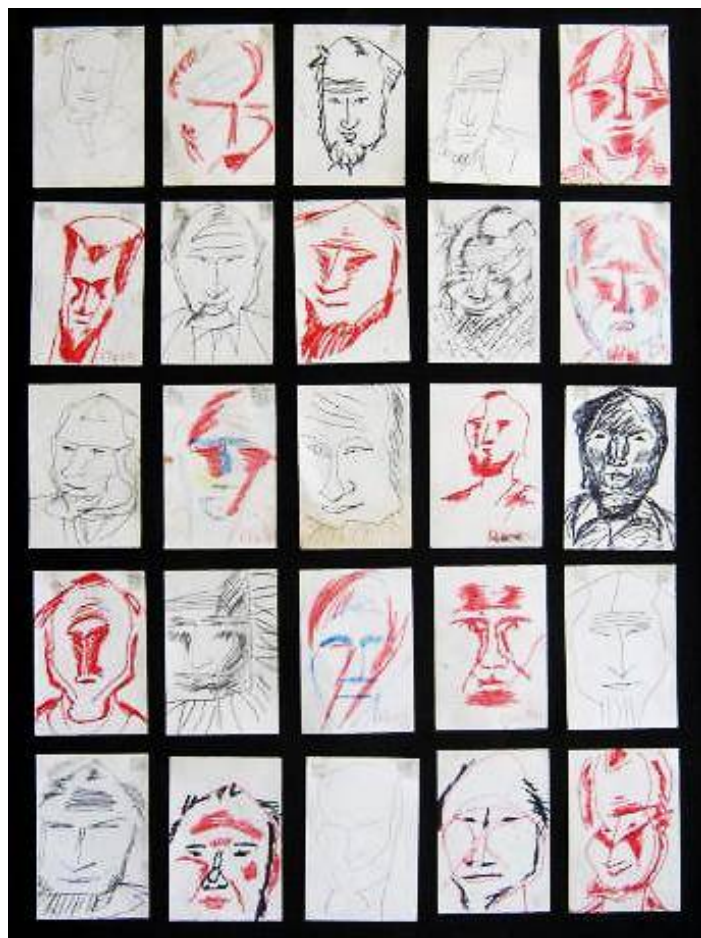
Н.В. Острицов. Стрелок. Бумага, карандаш. 2018 г. 30 x 21.



В.Ф. Рублев. Автопортрет. Бумага, уголь. 1983 г. 47 x 38



В.Ф. Рублев. Друзья, 1992 г. Бумага, уголь, сангина. 35 x 30.



В.М. Квасов. Автопортреты разных лет. Бумага, карандаш, фломастер. 1983 г. 47 x 38



З. Уянга. Натюрморт. Офорт, акватинта. 2006 г. 65 x 50.



З. Уянга. Жена. Офорт, акватинта. 1994 г. 29,8 x 24,9.

Статья поступила в редакцию 25.03.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.017

THE EXHIBITION «ALTAI. COLLECTIONS GRAPHICS. 2018»

Belokurova Sophia Mikhailovna
PhD in Philosophical sciences,
associate Professor of
Altai State Technical University.
Russia, Barnaul.
belle.sonet312@gmail.com

Abstract

The article is devoted to the exhibition «Altai. Collections Graphics. 2018», which presented works of unique and printed graphics from Russian and Mongolian private and museum collections in the city of Barnaul.

Keywords: exhibition, collections, printed graphics, unique graphics, etching, aquatint, lithography, mezzotint, pastel, watercolor, Chelyuskinskaya, URAL-GRAFO.

Bibliographic description for citation:

Belokurova S.M. The exhibition «Altai. Collections Graphics. 2018». *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 211-218. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.017. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/27/> (In Russian).

Received: March 25, 2019.

АНДРЕЙ КОВАЛЬЧУК – КОНСТАНТИН КУЗЬМИНЫХ: ФОРМА И ЦВЕТ

Зотова Ольга Ивановна
Кандидат искусствоведения, доцент
Дальневосточного федерального
университета.
Россия, г. Владивосток.
zotova-o@yandex.ru

Аннотация

Выставка скульптуры Андрея Ковальчука и живописи и графики Константина Кузьминых «Форма и цвет» состоялась в Музее современного искусства г. Харбина (КНР) с 5 декабря 2018 года по 12 января 2019 года. Это один из крупнейших художественных проектов по демонстрации российского искусства в КНР, который был представлен в столице провинции Хэйлуньцзян, где последовательно развивается российско-китайское сотрудничество в области изобразительного искусства.

Ключевые слова: российское искусство в Китае, художественные галереи Харбина, российско-китайское сотрудничество, Андрей Ковальчук, Константин Кузьминых.

Библиографическое описание для цитирования:

Зотова О.И. Андрей Ковальчук – Константин Кузьминых: форма и цвет // Искусство Евразии. – 2019. – № 1(12). – С. 219-223. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.018. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/29/>

В Музее современного искусства г. Харбина (КНР) с 5 декабря 2018 года по 12 января 2019-го состоялась выставка скульптуры Андрея Ковальчука и живописи и графики Константина Кузьминых «Форма и цвет».

Один из известнейших российских скульпторов, народный художник Российской Федерации А. Ковальчук включил в экспозицию произведения малой пластики, созданные в разные годы. Сегодня он работает преимущественно в монументальной форме, создавая памятники и монументально-декоративные композиции. В их числе памятник героям Первой мировой войны (2014), памятник Сергею Прокофьеву (2016), Александру III в Ливадии (2017), скульптурный ансамбль «Археопарк» в Ханты-Мансийске, включивший монументально-декоративную композицию «Мамонты» (2009), получившую известность как самое масштабное изваяние новейшего времени.

Естественно, все эти вещи установлены по месту, и китайским зрителям были предложены более камерные произведения из бронзы, которые прекрасно вписались в пространство залов. Это анималистическая серия, посвященная лошадям, скульптурные портреты, композиции, связанные с темой формообразования жизни.

Второй участник выставки – заслуженный художник Российской Федерации Константин Кузьминых, известный живописец, чей художественный язык самобытен и узнаваем в выставках самого серьезного уровня. В Харбине К. Кузьминых представил более 200 произведений разных лет, часть которых была написана специально для выставки в Музее современного искусства. Живопись художника говорит о большой творческой свободе, художественном вкусе, видении темы, способности с равным успехом работать в разных жанрах.

Выставка А. Ковальчука и К. Кузьминых «Форма и цвет» была организована харбинской галереей «Солнечный свет» и явилась очередным этапом в российско-китайском сотрудничестве в области живописи. Это сотрудничество активно развивается именно в Харбине, городе, в развитие которого русские в начале XX века внесли огромный вклад, и который по этой причине получил название города с русским лицом.

В XXI веке «русская тема» здесь наполнилась новой энергией, благодаря ряду художественных галерей, специализирующихся исключительно на русском искусстве, а также энтузиазму организаторов усадьбы «Волга», расположенной на окраине Харбина. Большой туристический комплекс, расположившийся на площади более 600 тысяч квадратных метров в пойме реки Апи (Апихэ), включает более 30 сооружений в русском стиле. В 2016 году здесь был организован пленэр с участием художников Сибири, Урала и Дальнего Востока, в ходе которого было принято решение об организации Китайско-российской академии изобразительного искусства. Инициатором создания академии с китайской стороны также выступила галерея «Солнечный свет», с российской – Союз художников России. В пленэре приняли участие художники Урала, Сибири и Дальнего Востока К. Кузьминых, В. Иванкин, М. Омбыш-Кузнецов, С. Ануфриев, С. Казарян и др. С приветственной миссией усадьбу «Волга» посетил А. Ковальчук.

Результатом этой поездки стали перспективные творческие связи, благодаря которым в октябре 2018 года было принято решение об открытии официального представительства Союза художников России в КНР в приграничном городе Хэйхэ, который в силу своего географического положения и наличия большого выставочного комплекса очень удобен для организации выставок российского искусства. Здесь планируется экспонировать выставку «Форма и цвет», которая в течение 2019 года будет показана в других городах КНР, в том числе в Пекине.



Открытие выставки скульптуры Андрея Ковальчука и живописи и графики Константина Кузьминых «Форма и цвет». 5 декабря 2018 г., Харбин (КНР).



Экспозиция. На переднем плане скульптура А.Н. Ковальчука «Венера и Амур», 1993 г., 34 × 20 × 20.



Экспозиция. Выставка А. Ковальчука и К. Кузьминых «Форма и цвет», 2018 г., Харбин (КНР).



Экспозиция. На переднем плане скульптура А.Н. Ковальчука «Уставший Танат», 1991 г., 36 × 25 × 30.



Экспозиция. Выставка А. Ковальчука и К. Кузьминых «Форма и цвет», 2018 г., Харбин (КНР).



Экспозиция. На переднем плане скульптура А.Н. Ковальчука «Дон Кихот», 1998 г., 34 × 35 × 25.



Обложка буклета выставки
А. Ковальчука и К. Кузьминых
«Форма и цвет». 5 декабря
2018 г., Харбин (КНР).



К.Б. Кузьминых. Морская
раковина-III. 2017 г. Х., м.
130 x100.



К.Б. Кузьминых. Камлейка-I.
1988 г. Х., м. 150x120.



А.Н. Ковальчук. Играющие
лошади. 2018 г. 67 x 110 x 43.



А.Н. Ковальчук. Мамонт.
2018 г. 55 x 80 x 24.



А.Н. Ковальчук.
Ф.М. Достоевский. 1989.
40 x 35 x 25.



Кузьминых К.Б. Двери моего детства. Триптих. 2013. Х., м. 130 x 300.

Статья поступила в редакцию 14.02.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.018

ANDREY KOVALCHUK – KONSTANTIN KUZMINYKH: FORM AND COLOR

Zotova Olga Ivanovna
Far Eastern Federal University, PhD of Arts,
Associate Professor.
Russia, Vladivostok.
zotova-o@yandex.ru

Abstract

The exhibition of Andrey Kovalchuk's sculpture and painting and drawing by Konstantin Kuzminykh «Form and color» was held at the Museum of modern art in Harbin (China) from December 5, 2018 to January 12, 2019. One of the largest art projects demonstrated Russian art in China in the capital of Heilongjiang province, where Russian-Chinese cooperation in the field of fine arts is consistently developing.

Keywords: Russian art in China, Harbin art galleries, Russian-Chinese cooperation, Andrey Kovalchuk, Konstantin Kuzminykh.

Bibliographic description for citation:

Zotova O.I. Andrey Kovalchuk – Konstantin Kuzminykh: form and color. *Iskusstvo Evrazji – The Art of Eurasia*, 2019, № 1(12), pp. 219-223. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.018. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/29/> (In Russian).

Received: February 14, 2019.

Вестник Академии

ACADEMY NEWS



К 85-летию Президента Российской академии художеств Зураба Константиновича Церетели

4 января 2019 года исполнилось 85 лет президенту Российской академии художеств, народному художнику СССР и РФ, послу доброй воли ЮНЕСКО Зурабу Константиновичу Церетели.

Выдающийся живописец, монументалист, скульптор, общественный деятель З.К. Церетели – одна из самых ярких личностей современного культурного пространства. Многогранный талант художника проявился в масштабных архитектурно-скульптурных комплексах, величественных монументах и благородных памятниках, мозаике, витраже, рельефах и круглой скульптуре, живописи, графике, эмали. Его творчество получило широкое международное признание. Произведения художника украшают улицы и площади, государственные и общественные здания Москвы, других городов России и многих зарубежных государств. В разное время З.К. Церетели руководил самыми масштабными художественными проектами: строительством мемориального комплекса на Поклонной горе, воссозданием убранства Храма Христа Спасителя в Москве и др. Среди работ последнего времени – памятник

А.И. Солженицыну в Кисловодске к 100-летию со дня рождения писателя и масштабный скульптурный проект «История государства Российского», над которым мастер работал на протяжении нескольких десятилетий.

З.К. Церетели принадлежит инициатива создания первого в России Музея современного искусства, в собрание которого он передал свою личную коллекцию, музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств на Пречистенке и реализация других крупных музейных проектов.

С 1997 года З.К. Церетели является президентом Российской академии художеств. Под его руководством Академия была существенно реформирована: в ее состав вошли художники разных течений и творческих направлений, руководители крупнейших музеев страны, выдающиеся деятели искусства зарубежных стран, ведущие деятели отечественной культуры – актеры, режиссеры, писатели, поэты, музыканты. Это содействует объединению творческих сил и дает ориентиры для развития современного искусства. Под руководством З.К. Церетели Академия ведет большую научную, выставочную работу, реализуются совместные проекты с ЮНЕСКО, успешно работают отделения РАХ в регионах нашей страны. Академия, сохраняя и развивая традиции российской художественной школы, воспитывает поколения молодых художников, высоких профессионалов, творчество которых уже стало достоянием российской и мировой культуры. Благодаря этому Российская академия художеств решает в конце XX – начале XXI столетий задачи общегосударственного и международного масштаба. И сегодня возглавляемая З.К. Церетели Академия остается одним из ведущих учреждений культуры в стране.

З.К. Церетели полон творческой энергии, успешно воплощает новые замыслы. Он активно делится с молодым поколением своим богатейшим профессиональным опытом.

Президент Российской академии художеств З.К. Церетели

Сила характера и удивительная энергия, дерзость экспериментатора и неожиданный художественный взгляд составляют портрет Зураба Церетели – мастера, который смог объединить своими творческими поисками буквально все виды, жанры, техники изобразительного искусства.

Зураб Церетели родился 4 января 1934 года в Тбилиси (Грузия). В 1958 году окончил Тбилисскую академию художеств. В 1964 году поступил на работу в Институт этнографии и археологии Академии наук Грузии. Уже в конце 1960-х – начале 1970-х годов мастер ярко проявил себя в монументальном искусстве. Его художественное решение курортных пространств Пицунды и Адлера подтвердили высокий статус художника, который берется за самые сложные и масштабные объекты и блистательно завершает работу. Знаменитый художник Давид Альфаро Сикейрос восторженно отзывался о скульптурных мозаиках Церетели в Адлере, как об уникальной форме объемной живописи. «Я утверждаю, что он вошел в необъятные просторы искусства будущего, сочетающего скульптуру с живописью. Творчество Зураба Церетели вышло из национальных рамок и приобретает международное значение», – отмечал Сикейрос.

В разное время Зураб Церетели руководил самыми масштабными художественными проектами. В 1970–1980 гг. он – главный художник МИД СССР,

в 1980 году – главный художник Олимпийских игр в Москве, в 1995 году – художественный руководитель строительства мемориального комплекса на Поклонной горе (Москва), с 1995 года – главный художник по воссозданию убранства Храма Христа Спасителя в Москве.

Уникальные произведения художника, созданные в различных видах изобразительного искусства, украшают улицы и площади, государственные и общественные здания Москвы, других городов России, стран СНГ и многих зарубежных государств, включая США, Японию, Великобританию, Францию, Испанию, Италию, Бразилию, Израиль, Сирию, Уругвай и др.

Широкое международное признание получили монументальные скульптуры Церетели – «Счастье детям всего мира» (Брокпорт, штат Нью-Йорк, 1979), композиция «Добро побеждает Зло» (перед зданием ООН, Нью-Йорк, США, 1990), монументальная композиция, посвященная Христофору Колумбу «Рождение нового человека» (Испания, Севилья, 1995), памятник Н.В.Гоголю (Рим, Италия, 2002), статуя Святого Николая Чудотворца (Бари, Италия, 2003), монумент, посвященный борьбе с международным терроризмом (г. Байонн, штат Нью-Джерси, США, 2006), памятник Папе Римскому Иоанну Павлу II (Плоермэль, Франция, 2006), памятник Итиро Хатояме (Токио, Япония, 2007) памятник верховному комиссару ООН по правам человека Серджио Вiero де Мелло (Женева, Швейцария, 2007), скульптурная композиция «Мушкетеръ» (Кондом, Франция, 2010), памятник Нино Рамишвили и Илико Сухишвили (Тбилиси, Грузия, 2011), памятник Марине Цветаевой (Сен-Жиль Круа де Ви, Франция, 2012), памятник основателям Евросоюза (Мец, Франция, 2012), памятник апостолу Павлу (Верия, Греция, 2013), памятник Рамазу Чхиквадзе (Тбилиси, Грузия, 2013), скульптурная композиция «Клоуны» (Морчиано ди Романья, область Эмилия-Романья, Италия, 2014), памятник Николаю II (Республика Сербская, 2014), папе Римскому Иоанну Павлу II (Париж, Франция, 2014), «Большая тройка» – скульптурная композиция, посвященная второй встрече лидеров государств антигитлеровской коалиции (Ялта, Россия, 2015), памятник режиссеру Г. Лордкипанидзе (Тбилиси, Грузия, 2015), памятник А.С. Грибоедову (Тбилиси, Грузия, 2018).

За несколько прошедших лет в России установлены: памятник Зое Космодемьянской (Руза, Россия, 2013), памятник военному летчику Герою России А.С. Маслову (Пос. Проводник Коломенского района Московской области, Россия, 2015), скульптурная композиция «Казачеству» (Станица Бриньковская Краснодарского края, Россия, 2015), памятник воинам 7-й Бауманской дивизии народного ополчения (Москва, Россия, 2015), памятник писателю Глебу Успенскому (Тула, Россия, 2015), памятник дяде Степе (Самара, Россия, 2015), скульптурный портрет В.В. Жириновского (Москва, Россия, 2016), скульптурный портрет Полада Бюльбюль-оглы (2016), бюст Елизаветы Петровны (Республика Алтай, Россия, 2016), памятник сотнику М.Я. Чайке (Краснодарский край, Россия, 2016), памятник поэтам-шестидесятникам (Тверь, Россия, 2016), мемориальная доска хирургу А.Н. Бакулеву (Москва, Россия, 2016), памятник поэту Шота Руставели (Санкт-Петербург, Россия, 2016), памятник Герою Советского Союза П.А. Белову (Новомосковск, Россия, 2016), Аллея правителей (Москва, Россия, 2017-2018), бюст писателя И.И. Лажечникова (Коломна, 2017), композиция «Место встречи» (Тула, 2017), памятник А.С. Пушкину (Апатиты, 2017), «Воин-лыжник» (Москва, 2017), «Милосердие» (Оренбург, 2017), памятник-бюст Б.Н. Ельцина на аллее

Правителей (Москва, 2018), памятник Марине Цветаевой (Москва, 2018), памятник поэту Роберту Рождественскому (Алтайский край, Россия, 2018), памятник Рудольфу Нурееву (Казань, Татарстан, Россия, 2018), памятник А.И. Солженицыну (Кисловодск, 2018) и др.

Такие работы мастера, как мемориальный комплекс на Поклонной горе (Москва, Россия, 1995–1996), монументально-художественное решение Манежной площади (Москва, 1997), памятник Петру I, посвященный 300-летию Российского флота (Москва, 1997), являются визитной карточкой современной российской столицы и неотделимы от ее внешнего облика.

Среди выдающихся достижений Церетели в области изобразительного искусства – произведения, выполненные в технике перегородчатой эмали. Путем долгих экспериментов, которые художник ведет еще с 1970-х годов, на основе принципов древней техники, мастер поднял искусство создания перегородчатой эмали на качественно иной уровень – обогатил спектр цветов, переработал принципы техники создания эмалей. Сегодня мы можем видеть монументальные эмалевые панно, уникальные объемные эмали, которым нет аналогов в мире.

Многогранный талант выдающегося художника современности проявился в масштабных архитектурно-скульптурных комплексах, величественных монументах и благородных памятниках, мозаике, витраже, рельефах и круглой скульптуре, живописи, графике, эмали. Герои его произведений словно странствуют из скульптуры в рельеф, из эмали в живопись, из рельефа в графику, то располагаются на плоскости, то собираются в объемы. Они живут в мире неукротимой фантазии художника, где каждый сюжет, персонаж, воплощенный в разных материалах и техниках, видах и жанрах, играет все новыми и новыми гранями своей образности.

Для мастера уже давно не существует понятия рамок, границ в изобразительном искусстве – он утверждает свободу творческого поиска. Его эмали теряют свою классическую камерность и становятся монументальными панно, уходя из мира плоскости, обретают скульптурную форму, а живопись становится неким симбиозом средств выразительности сразу нескольких видов изобразительного искусства, подчиняя себе законы монументального искусства, скульптуры.

Художник чтит традиции академической школы, уроки, которые преподали знаменитые мастера Академии художеств Б. Шарлемань, В. Шухаев, Е. Лансере. Вместе с тем, он открыт новым моделям диалога со зрителем, и в пространстве современного искусства работает легко и виртуозно. Каждый рисунок мастера, каждое живописное полотно являет собой некую галактику, созданную смелым воображением художника. Она воплощена в конкретных персонажах, подчинена миру бесчисленных цветов и их разнообразных оттенков, раскрывающих зрителю целую вселенную эмоций и переживаний творца. С одинаковой увлеченностью мастер исследует реальность и погружается в природу бессознательного, создавая произведения, отмеченные выразительным индивидуальным началом.

В своей яркой, богатой событиями и встречами жизни Зурабу Церетели посчастливилось быть знакомым, работать со многими знаменитыми людьми. Огромное значение имели встречи с Давидом Альфаро Сикейросом, Пабло Пикассо, Марком Шагалом, Сальвадором Дали, Кензо Танге. «Я вижу в нем будущего великого живописца, – говорил о своих впечатлениях после встречи с Зурабом Церетели Пикассо. – Он прекрасно чувствует цвет, обобщает форму». Художнику довелось

объездить почти весь мир. Во многих странах он установил свои произведения, украсил многочисленные посольства и представительства России.

Церетели принадлежит инициатива создания и реализации масштабных музейных проектов – первого в России Музея современного искусства на Петровке, 25, в собрание которого Церетели передал свою личную коллекцию, на Гоголевском, 10 (Москва), музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств «Галерея искусств» на Пречистенке, 19. В 2009 году открылся Музей-мастерская З. Церетели на Б. Грузинской, 15. В 2016 году открылся Дом-музей З.К. Церетели в Переделкине.

Творчество всемирно известного художника отмечено высокими российскими государственными званиями и наградами, званиями и наградами разных стран мира.

З.К. Церетели – народный художник СССР и РФ (1979, 1993), народный художник Грузинской ССР (1978), народный художник Республики Адыгея (2015), Герой Социалистического труда (1991), Лауреат Ленинской премии (1976), Лауреат Государственных премий СССР (1978, 1983) и РФ (1996). Награжден орденами «Дружбы народов» (Россия, 1994) и «За заслуги перед Отечеством» III степени, II степени, I степени, IV степени (Россия, 1996, 2006, 2010, 2014).

Он является почетным профессором Брокпортского университета изящных искусств (штат Нью-Йорк, США, 1979), действительным членом Грузинской академии наук (Грузия, Тбилиси, 1996), членом-корреспондентом Королевской академии изящных искусств Сан Фернандо (Мадрид, Испания, 1998), членом-корреспондентом Академии изящных искусств Франции (Париж, 2002), советником по международному сотрудничеству Национального музея изобразительных искусств Китая (2015), заслуженным деятелем искусств Карачаево-Черкесской Республики (2016); произведен в офицеры Ордена искусств и литературы (Франция, 2006); награжден золотой медалью ЮНЕСКО имени Пикассо (2007), Орденом почетного легиона Франции (2010), Императорским орденом Св. Анны (2012) Российского Императорского Дома, памятной Нобелевской медалью (2014), Почетным Гражданским орденом – Серебряная звезда «70 лет Великой Победы» (2015), наградой Европейской научно-промышленной палаты «За большой вклад в искусство» (2015), «Почетным крестом культуры и искусства» за вклад в мировое изобразительное искусство и гуманизацию человечества «Общества Альберта Швейцера» (2015), Орденом Карла Фаберже (2016), почетной наградой Республики Болгария – Памятным знаком «1150-летию крещения болгар» (2016), почетным знаком губернатора Тверской области «Во благо земли Тверской» (2016), знаком «За заслуги в развитии культуры и искусства» МПА СНГ (2016), медалью «В память о 110-летию со дня рождения Мусы Джалиля» (2016).

Колоссальный зрительский интерес вызвали выставки произведений З.К. Церетели, которые прошли в крупнейших городах России и стран СНГ – Москве, Санкт-Петербурге, Ульяновске, Бишкеке, Ярославле, Липецке, Вологде, Туле, Пензе, Сочи, Тамбове, Минске, Витебске, Обнинске, Саратове, Рязани, Тольятти, Саранске, Воронеже, Казани, Павловском Посаде, Нижнем Новгороде, Ижевске, Владимире, Кирове, Перми, Йошкар-Оле, Костроме, Великом Новгороде, Ростове-на-Дону, Краснодаре, Ставрополе, Орле, Элисте, Чебоксарах, Тарусе, Самаре, Волгограде, Рыбинске, Звенигороде, Стрельне (Санкт-Петербург), Малоярославце, Екатеринбурге, Челябинске, Туле, Красноярске, Новосибирске, Набережных Челнах, Томске, Кемерово, Ульяновске, Калуге, Архангельске, Нижнем Новгороде, Северодвинске, Твери, Омске,

Иркутске, Вологде, Сыктывкаре, Москве (ММСИ), Санкт-Петербурге (Государственный Русский музей), Муроме, Йошкар-Оле, Астрахани, Владимире, Твери, Уфе, Ярославле, Новочеркасск, Майкопе, Черкесске, Новом Иерусалиме, Ярославле, Липецке, Херсонесе, Новом Уренгое, Плесе, Мичуринске и др.

Большим успехом пользовались персональные выставки мастера в штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже, Брисбене (Австралия), Харбине (КНР), Пловдиве (Болгария), Нью-Йорке (США), Цюрихе (Швейцария), Стамбуле (Турция), Алматы (Казахстан), Риге (Латвия), Вероне (Италия), Бахрейне. В 2009 году с большим успехом прошли персональные выставки З.К. Церетели «Сто работ из Парижа» в Государственной Третьяковской галерее и «Мастерская Зураба Церетели» в Государственном Русском музее. В 2010 году большой интерес вызвал раздел произведений З.К. Церетели на Национальной выставке в Гран-Пале (Париж). В 2011 году широкий зрительский отклик получили его персональные выставки в Палермо, Риме, Анконе (Италия), проходившие в рамках программы Года России – Италии.

Художник щедро делится своей творческой энергией, профессиональным опытом с молодыми и начинающими художниками. Мастер-классы З.К. Церетели, которые он еженедельно проводит в Москве в Галерее искусств на Пречистенке, пользуются необычайной популярностью. Российские и зарубежные школьники, студенты, дети с ограниченными физическими возможностями получают на этих занятиях сильнейший творческий импульс, заряд доброты и любви, которыми наполнена атмосфера уроков мастера. З.К. Церетели проводит мастер-классы во многих российских городах, за рубежом, куда выезжает с рабочими визитами, выставками, используя каждую возможность для общения с молодежью, приобщения ее к искусству, истории страны. «Искусство – мощное средство борьбы со злом во всех его формах. Это способ утверждения духовных ценностей, по-разному понимаемых людьми, но в то же время объединяющих в порыве к добру и красоте, в которых так нуждается мир», – считает художник.

С 1997 года З.К. Церетели является президентом Российской академии художеств. Под его руководством Академия была существенно реформирована: в ее состав вошли художники разных течений и творческих направлений, руководители крупнейших музеев страны, выдающиеся деятели искусства зарубежных стран, ведущие деятели отечественной культуры – актеры, режиссеры, писатели, поэты, музыканты. Это содействует объединению творческих сил и дает ориентиры для развития современного искусства. Под руководством З.К. Церетели Академия ведет большую научную, выставочную работу, реализуются совместные проекты с ЮНЕСКО, успешно работают отделения РАХ в регионах нашей страны. Благодаря этому Российская академия художеств решает в конце XX – начале XXI столетий задачи общегосударственного и международного масштаба. И сегодня возглавляемая З.К. Церетели Академия остается одним из ведущих учреждений культуры в стране.

Среди основных задач Академии:

– развитие и поддержка профессиональной творческой деятельности в области изобразительного искусства во всем разнообразии его видов и жанров, архитектуры и дизайна, а также сохранение и актуализация художественных традиций народов Российской Федерации, являющихся неотъемлемой частью отечественной культуры;

- разработка и совершенствование теории и практики уникальной системы академического художественного образования и эстетического воспитания;
- изучение и обобщение творческого опыта отечественной и мировой художественной культуры, проведение фундаментальных и прикладных научных исследований по актуальным проблемам истории и теории искусства и архитектуры;
- исследование процессов инновационного развития искусства, освоение новых технологий в этой области.

Академия, сохраняя и развивая традиции российской художественной школы, воспитывает поколения молодых художников, высоких профессионалов, творчество которых уже стало достоянием российской и мировой культуры. З.К. Церетели подчеркивает необходимость приумножения богатства российской культуры, развития индивидуальности художника, создания такого искусства, которое имело бы музейную ценность. Академия представляет современное искусство России во всем мире. Это укрепляет культурные связи нашей страны и содействует участию отечественных мастеров в формировании мирового искусства.

Жизнь и искусство Зураба Церетели являет пример поистине универсальной личности – художник, государственный и общественный деятель, он одинаково смело осваивает разные стороны жизни и искусства, обретает новых друзей и почитателей своего таланта.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Пространство радости». Выставка произведений Татьяны Кочемасовой

В МВК РАХ – Галерее искусств Зураба Церетели 15 января – 3 февраля 2019 года состоялась выставка живописных и графических произведений Татьяны Кочемасовой, искусствоведа, вице-президента и члена Президиума Российской академии художеств, начальника Научно-организационного управления по координации программ фундаментальных научных исследований и инновационных проектов РАХ.

Т.А. Кочемасова – заместитель заведующего Международной кафедры ЮНЕСКО изобразительного искусства и архитектуры при РАХ, член Координационного совета по делам молодежи в научной и образовательной сферах при Совете при Президенте Российской Федерации по науке, технологиям и образованию. Она окончила факультет теории и истории искусств МГАХИ им. В.И. Сурикова. Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Московского музея современного искусства, Т.А. Кочемасова – автор многочисленных статей по проблемам современного российского искусства в журналах и научных сборниках, каталогах, автор-составитель ряда научных сборников Российской академии художеств.

Ее жизнь всегда была тесно связана с искусством. Вот что рассказывает автор о начале своего творческого пути:

«Как все нормальные дети, естественно, рисовала и я. Это дело я очень любила. С детства пришла ко мне и особая любовь к миру животных. Во многом благодаря

моему отцу. Он хорошо лепил из пластилина, очень любил животных и делал мне разных зверушек.

В моих занятиях живописью мне помогала моя тетья – тоже Татьяна, художник и искусствовед Татьяна Образцова. С ней, когда было время, мы немножко рисовали с натуры, пробовали ставить натюрморты, осваивать азы анатомии. Ее незабвенный образ в купальнике и шляпе с этюдником в летних полях Подмоскovie очень вдохновлял той мерой свободы, которая присуща профессии художника. В общем, можно сказать, она – моя первая учительница и наставница!

После института времени почти не было, и занятия живописью я почти забросила. И вернулась к ним лишь несколькими годами позже, когда вдруг села порисовать вместе с детьми на мастер-классе Зураба Церетели, здесь, в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств на Пречистенке. Помню, Зураб Константинович обходил детей, смотрел, у кого что получилось, и заодно поглядел на меня и нескольких коллег по Академии, сказав: «Молодцы! Продолжайте!». И пусть эти слова были проявлением доброты и снисхождения, которых Зурабу Константиновичу не занимать. Тем не менее, это вдохновило вновь вернуться в “пространство радости”, которое дарило некогда так много сил и, главное, положительных эмоций».

Эти слова как нельзя лучше определяют творческую позицию Татьяны Кочемасовой. Живопись для нее – не просто хобби, но реализация осознанной потребности заняться искусством, появившейся под влиянием семьи и профессиональной деятельности. Процесс работы над произведением доставляет ей ту радость, которая находит свое выражение как в области наблюдения за природой и восприятием образа, так и в сферах художественного образования, арт-терапии, научной и социальной работы.

Ее произведения наполнены этой особой жизнеутверждающей энергией поиска радости, а палитра – сочными, яркими цветами, вызывающими у зрителя чувство симпатии и доверия. Живописные пейзажи, портреты и натюрморты выполнены уверенным мазком. Графические работы гармонично сочетают четкость линий и полупрозрачные цветовые тонировки. Творчество Татьяны Кочемасовой характеризуется художественной цельностью и простотой образов.

«А что радует и вдохновляет лично меня? Все банально – природа, люди вокруг, кого люблю, их красивые глаза и нежные улыбки. Мир вокруг нас – яркий, неоднозначный, всегда интересный и готовый подарить эмоции. Радость или грусть, страсть или умиротворение, любовь и боль, все это некими оттенками проникает в фактуру холстов и красок. Но для меня это все настойчиво определяется “пространством радости”, потому что все это и есть жизнь, в которой находишь свою дорогу».

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Эпоха. Сюжет. Персона». Выставка произведений Татьяны Шихиревой

Выставка произведений заслуженного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств Татьяны Сергеевны Шихиревой «Эпоха. Сюжет. Персона» состоялась 15 января – 3 февраля 2019 года в выставочных залах Российской академии художеств (Москва, Пречистенка, 21). Около 40 работ, выполненных в технике батика, темперной живописи, расписной деревянной скульптуры перенесли зрителя в пространство авторской фантазии.

Татьяна Шихирева родилась в Баку в 1949 году. В 1971 г. окончила Московский технологический институт (отделение художественного оформления тканей), где ее учителями были Е.К. Коваленко, В.Н. Петров-Камчатский, Ю.М. Рыжик. С этого времени начинается ее активная художественная и общественная деятельность.

Сегодня Татьяна Сергеевна – один из ведущих современных мастеров декоративного искусства, работающих в технике горячего батика. Она участник московских, российских, зарубежных и международных выставок, среди которых выставки в Париже (ЮНЕСКО), Дели, Норвегии, Германии, Индонезии и других странах. Ее работы находятся в частных коллекциях в Испании, Германии, Италии, Венгрии, Швеции, Дании. Изысканные колористические построения, безупречность художественного вкуса, особый романтизм образного строя, свойственные работам художника, снискали ей заслуженное признание профессионалов и широкого зрителя.

Творчество Татьяны Шихиревой – это мир сказки, фантазии, наполненный придуманными ею «героями». Они оригинальны и неповторимы по своему художественному воплощению, что позволяет говорить о цельности художественного

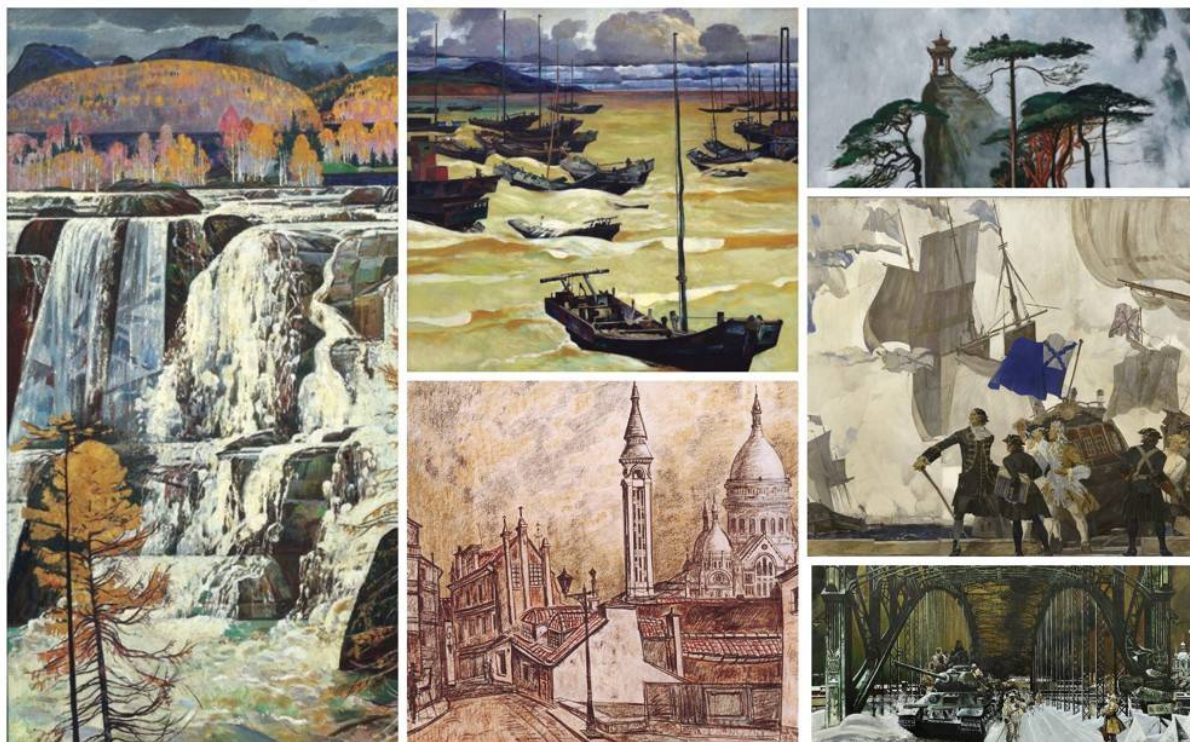
видения автора. Работая в своей, уникальной манере исполнения, художник создает нечто похожее на театральное представление, карнавальное действо, в котором разыгрываются сцены грез и мечты, снов. Тщательное, можно сказать ювелирное исполнение росписи, вариативное разнообразие мельчайших деталей позволяют отнести каждую работу к разряду уникальных при всем их очевидном стилистическом сходстве.

Отдавая предпочтение своим излюбленным материалам – батику, темпера, она создает произведения, которые вдохновлены героями разных эпох: это и петровское время с придворным этикетом и увеселительными балами, средневековый мир с его культом Прекрасной Дамы, раннее Возрождение и время «галантного жанра». В них образы кукол, марионеток передают эмоциональное мироощущение автора, эмоциональный отклик ее сердца.

В числе оригинальных авторских решений Т. Шихиревой – обрамление произведений в старинные деревянные «рамы-оконца», придающее глубину изображению. В этом она видит своеобразный художественный прием соединения живописи на плоскости и пластического начала, заключенного в орнаментальной резьбе. Резьбу по дереву по эскизам Шихиревой выполняет Н.С. Конончук. Их совместная деятельность нашла развитие в создании раскрашенной деревянной скульптуры, органично связанной с текстильными творениями Шихиревой.

Мир театра, сказки, полный легкой иронии, доброго юмора, предстал в произведениях мастера, составивших экспозицию выставки в залах Российской академии художеств.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Выставка произведений Андрея Николаевича Блюка. Живопись и графика

Выставка произведений народного художника РФ, академика Российской академии художеств, профессора кафедры живописи и композиции Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской академии художеств Андрея Николаевича Блюка работала 22 января – 10 февраля 2019 года в выставочных залах Российской академии художеств (Москва, Пречистенка, 21). В экспозиции ретроспективной выставки было представлено более 100 живописных и графических работ мастера.

Андрей Николаевич Блюк родился в Ленинграде через год после окончания Великой Отечественной войны – 1 июня 1946 года. В 1965 году окончил Ленинградскую среднюю художественную школу, которая тогда располагалась в здании на Университетской набережной. В 1971-м стал выпускником Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина АХ СССР, где учился в мастерской народного художника СССР, академика, профессора А.А. Мыльникова. Затем были годы аспирантуры-стажировки, руководства студенческой практикой – так начиналась его педагогическая деятельность на факультете живописи. Сегодня А.Н. Блюк широко признанный художник, его произведения хранятся в фондах Русского музея, Третьяковской галереи и более 30 ведущих музеев страны. Он получил множество званий, наград и премий, но вся его жизнь тесно связана с «альма-матер», где уже почти полвека он является профессором. Все эти годы А.Н. Блюк не прекращал заниматься живописью, это его профессия, страсть, стихия, долг.

Любимым городом на земле для Андрея Николаевича всегда был и остается родной Санкт-Петербург, где он живет и работает. Именно этот город стал «героем» многих его

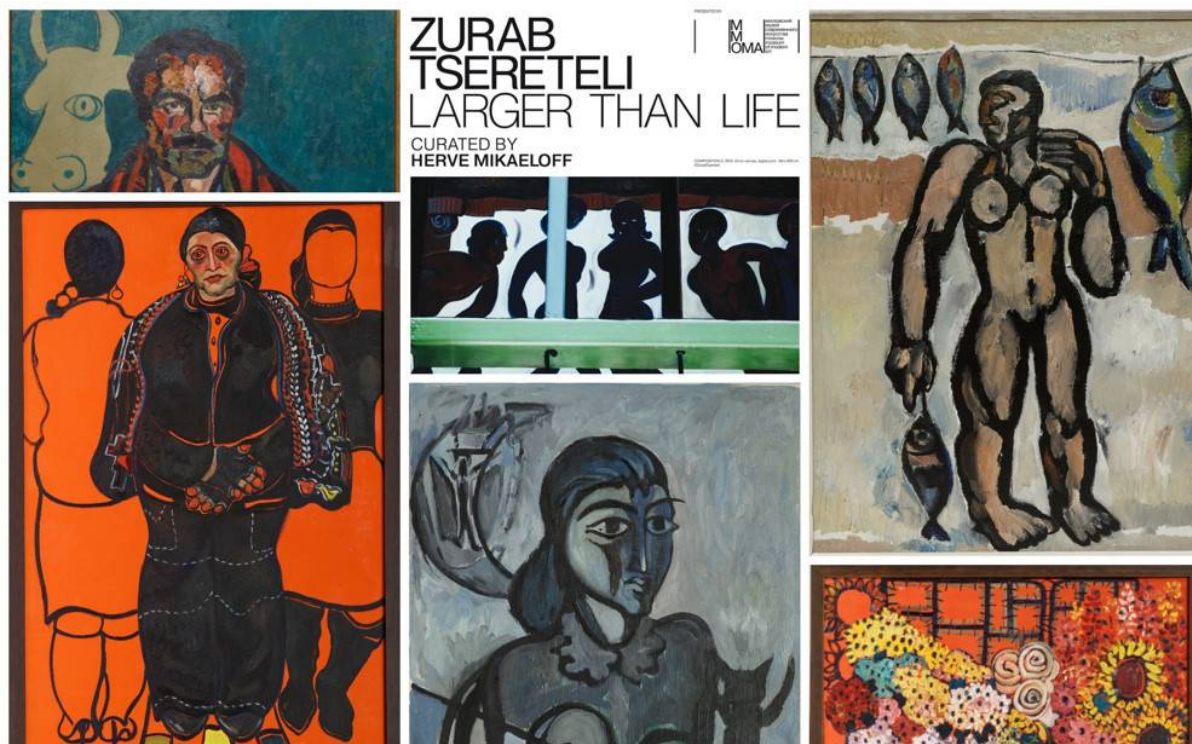
произведений. Только здесь такая земля, которая сияет роскошью природы и архитектуры и которая хранит святую память как о кровавых, так и о самых великих событиях отечественной истории. Одно из значимых полотен в творчестве художника о блокадной поре – «18-е января 1943 года» (2015 г.). День прорыва блокады Ленинграда раскрывается через величественный образ города Петра, через изображение прекрасных в своем архитектурном решении металлических арок и пролетов Большеохтинского моста, через красоту морозного снежного дня и сурового январского питерского неба. Несколько суховато-графическая манера живописи А.Н. Блюка в этой работе точно соответствует утонченно-возвышенному и, вместе с тем, монументально-выразительному образу.

В знаменитом триптихе «Ленинград», созданном в 1989 году, художник использовал прием построения пространства в духе мастеров ОСТа и «Круга художников». Крюков канал показан с высокой точки, из окна «Дома с атлантами», с видом на Троицкий собор, торговые ряды, колокольню и садик Никольского собора, перекинутые через канал мосты, освещенные белым зимним солнцем. Автор с любовью передает состояние звенящей тишины во время поздней осени с еще «золотыми», не до конца облетевшими кронами деревьев и первым выпавшим легким снежком.

Художник много путешествует по миру: Китай, Италия, Греция, Болгария, Египет, Австрия, Венгрия, Скандинавия – это далеко не полный список тех мест на Земле, где он побывал и куда возвращался неоднократно. Среди этой обширной географии особое место занимает Париж. Итогом тесного знакомства со столицей Франции стал цикл живописных и графических произведений, состоящий более чем из 125 работ. Это пейзажи и портреты, этюды, наброски, большие сюжетные картины. Знаменитому богемному району Парижа посвящен пейзаж-картина «Монмартр» (1995), написанный как бы намеренно в духе старых французских мастеров и помещенный в барочную раму. Мощные кривые улочки, ведущие к вершине холма, старинные дома, белеющий вдали Сакре-Кер словно погружают нас в атмосферу прошлого столетия, и только ярко-красная полицейская машина на первом плане заставляет вспомнить о настоящем.

Париж не отпускает так легко из своего плена. Несколько лет А.Н. Блюк работал над картиной «Ностальгия» (1995–2015), которая родилась из сравнительно небольшого эскиза, выполненного в технике пастели в 1995 году. На переднем плане – сам художник, рисующий за столиком парижского кафе «Le Dauphin», за его спиной – яркая и беспокойная ночная жизнь Парижа, отраженная в витринах и окнах кафе. Это своеобразный современный парафраз «Бара в «Фоли Бержер» Э. Мане. «Ностальгия» – картина, посвященная самому Парижу и уже сравнительно немногочисленным представителям русской эмиграции, оказавшимся в этом городе. Это еще, возможно, и разговор о состоянии этой эмиграции, которое близко художнику в последние годы.

Все, что художник создает, он делает как истинный перфекционист, основательно и творчески, за всеми его полотнами стоит академическая школа, которую он с честью представляет. В 2017 году в залах Мраморного дворца Государственного Русского музея с успехом прошла персональная выставка Андрея Николаевича Блюка, был издан фундаментальный каталог. Выставка показала, насколько велик диапазон его творчества – от монументальных росписей, исторических картин до портретов и пейзажей. На этот раз произведения художника были представлены в залах Российской академии художеств.



Выставка «Зураб Церетели: больше, чем жизнь» в Saatchi Gallery (Лондон)

«Больше, чем жизнь» – первая масштабная ретроспектива русско-грузинского художника Зураба Церетели в Великобритании, приуроченная к 85-летию автора, которая состоялась в галерее Саатчи в Лондоне 23 января – 19 февраля 2019 года.

Расположившаяся в четырех залах Saatchi Gallery, выставка под кураторством Эрве Микаэлова представила масштабные итоги плодотворной творческой карьеры Зураба Церетели, в том числе работы, созданные под влиянием его давних встреч с мировыми мастерами, среди которых Марк Шагал, Пабло Пикассо, Винсент Ван Гог и Роберт Раушенберг. А также картины, скульптуры и эмали, созданные на протяжении долгого творческого пути художника, и архивные видео, посвященные жизни Церетели. Персональные выставки автора, приуроченные к юбилею, также пройдут в 2019 году в Баку, Париже и Лихтенштейне.

Зураб Церетели вырос в советской Грузии и выучился работать в бронзе, камне, стекле, дереве, эмальерной технике и мозаике, но лишь в конце 1960-х гг. он начал получать широкое признание и общественные заказы. Сочетая монументальный подход в образах детских сказок и снов, археологическую и этнографическую символику с мощным творческим порывом, он выделялся среди художников своего поколения, что стало особенно заметно с постепенным утверждением в культурном климате СССР более свободных форм художественного выражения. Монументальность прослеживается и в его скульптурах, исполненных по общественному заказу в разных странах. Мастер работал над обширными проектами, в которых сочетаются живопись, скульптура и архитектура. Произведения Церетели можно встретить как в России, так и за рубежом: яркие и масштабные памятники возведены во многих городах, включая Лондон, Москву, Нью-

Йорк, Париж, Рим и Токио. Созданные в монументальной экспрессивной манере, они выражают идею важности полной свободы в искусстве.

Мастерские художника находятся в родном Тбилиси, Москве, Париже и Нью-Йорке. Чередование работы в каждом из четырех городов способствовало формированию его индивидуального стиля. Благодаря встрече с Пикассо и Шагалом в 1946 году в Париже Церетели радикально пересмотрел свое понимание творческого процесса. Его вдохновила легкость, с которой эти мастера переходили от живописи и графики к керамике и скульптуре. Влияние Пикассо очевидно в «Инессе» (1968), которую он написал вскоре после посещения мастерской Пикассо в Париже. Известная скульптура Церетели «Мои любимые художники» (2009) представляет Пикассо, Модильяни, Шагала и Ван Гога, годом раньше он создал скульптурные образы Пиросмани и Анри Руссо. Черты творческого метода русских авторов, будь то абстрактный экспрессионизм Кандинского или супрематизм Малевича, также очевидны в богатой палитре красных и синих красок Церетели. На художника заметно повлияла и дружба с Робертом Раушенбергом, с которым они вместе написали «I Done Aidan», портрет Айдан Салаховой, созданный во время поездки Раушенберга в Грузию и Россию в 1987-88 гг. Церетели принадлежит место в рядах неоэкспрессионистов, рядом с такими художниками, как Фернандо Ботеро, Арнальдо Помодоро и Георг Базелиц.

Зураб Церетели – основатель Московского музея современного искусства, президент Российской академии художеств и посол доброй воли ЮНЕСКО. В 1989 году под эгидой ЮНЕСКО Церетели привез мать Терезу в Грузию, чтобы создать в Тбилиси постоянную благотворительную миссию для ее сестер. Ему присуждено звание заслуженного художника Грузии в 1967 г. и высший знак признания Французской республики – орден Почетного легиона в 2010 году.

О художнике

Зураб Церетели родился в Тбилиси (Грузия) в 1934 году и окончил Тбилисскую государственную академию художеств в 1958 г. Избранные персональные выставки: Новый Манеж, Москва (1998 и 2004), штаб-квартира ЮНЕСКО в Париже (2007), Музей Сан-Сальваторе, Рим (2011), Палаццо-делла-Гран-Гвардия, Верона (2016), Дворец фестивалей и конгрессов, Канны (2017). В 1995 году Зураб Церетели основал Московский музей современного искусства, первый государственный музей в России полностью посвященный современному искусству, официальное открытие которого состоялось в 1999 г. В 1997 г. Церетели был избран президентом Российской академии художеств. В 2001 г. В Москве открылась Галерея искусств Зураба Церетели, являющаяся частью Российской академии художеств, а в 2012 г. художник основал Музей современного искусства в Тбилиси. Зураб Церетели был провозглашен послом доброй воли ЮНЕСКО (2007), он является членом Европейской академии наук и искусств в Зальцбурге, Австрия (2009), кавалером ордена Почетного легиона французского правительства (2010), обладателем награды «За жизнь в искусстве» и международной премии Джузеппе Шакки от Академии изящных искусств Рима (2011), медали ЮНЕСКО «Пять континентов» (2014) и членом Китайской академии изящных искусств (2015).

О кураторе выставки

Независимый художественный консультант и куратор, в настоящее время Эрве Микаэлов консультирует и создает кураторские проекты для компании LVMH, в которую входят дома моды Louis Vuitton и Dior, а также коньячный дом Hennessy. Он родился во Франции и в 1991 году, закончив Школу Лувра в Париже, начал работать в Фонде Современного искусства Cartier и банке Депозитно-ссудная касса (CDC). За последние несколько лет Эрве Микаэлов выступил куратором многочисленных международных выставок, среди которых «Собрание компании VCS» в выставочном центре «Санкткатр», Париж (2018), «Искусство на сцене», главный павильон Арт-Сафари, Бухарест (2018), проект «Мисс Диор» в Шанхае (2014), Азербайджанский павильон на 55-ой Венецианской биеннале (2013) и «Футурология» в Музее современного искусства «Гараж» в Москве (2010). В 2011 г. Эрве Микаэлов стал кавалером ордена Искусств и Литературы от Французского министерства культуры.

Zurab Tsereteli: Larger Than Life (Saatchi Gallery, London)

«Larger Than Life» is Georgian-Russian artist Zurab Tsereteli's first major solo retrospective in the UK, working with Hervé Mikaeloff at Saatchi Gallery, London. Born in 1934 in Tbilisi, Georgia, 2019 marks the 85th anniversary of the artist's birth. On view are paintings, sculptures and enamels spanning his early years to the present alongside archival video footage that documents the artist's life and work.

Presenting works across four halls, Larger Than Life will showcase the varied and expansive creative output of Tsereteli's prolific career, including works influenced from past meetings and relationships with influential Masters such as Chagall, Picasso, Van Gogh and Rauschenberg. With an expansive practice encompassing painting, sculpture and architecture, Tsereteli is a prolific artist whose work is omnipresent across Russia and internationally. He is known globally for his striking, large-scale public monuments, which can be seen in numerous cities including London, Moscow, New York, Paris, Rome and Tokyo.

Recognised for breaking artistic convention during the Soviet period and beyond, alongside maintaining his own artistic practice, Tsereteli is the founder of the Moscow Museum of Modern Art (ММОМА), President of the Russian Academy of Arts and a Goodwill ambassador for UNESCO, under which he brought Mother Teresa to Georgia in 1989 to create a permanent place for her Missionaries of Charity in Tbilisi. He was awarded the title of 'Honored Artist of Georgia' in 1967 and France's highest recognition, a Legion of Honour, in 2010.

Zurab Tsereteli in his studio at Zorge Street, Moscow, 1991-92

Monumentality is central to Tsereteli's sculptures, evident in his international public commissions created in a monumental expressionist style, creatively driven by the artist's belief in the importance of total freedom in art. Growing up in Soviet Georgia, Tsereteli was educated working in bronze, stone, glass, wood, enamel and mosaics, but it wasn't until the late 1960's that he began to gain wide-spread recognition and public commissions. Tsereteli's combination of monumentalist visions with childhood fairy tales and dreams, as well as archaeological and ethnographical symbolism and a powerful creative drive, stood him apart from his peers, especially as the cultural climate in the USSR shifted towards a freer form of expression.

Tsereteli has divided his time between studios in his native Tbilisi, Moscow, Paris and New York, with each location leaving discernible influences on his practice. The experience of meeting masters Picasso and Chagall during his time in Paris in 1946 changed his understanding of what it means to create; he was inspired by how freely these artists shifted between painting and drawing to ceramics and sculpture. Influence from Picasso is clear in Tsereteli's Inessa (1968), painted shortly after visiting Picasso's studio in Paris. Tsereteli's renowned sculpture My Favourite Artists (2009) is a depiction of Picasso, Modigliani, Chagall, Matisse and Van Gogh, which followed his 2008 sculpture of Niko Pirosmani and Henri Rousseau. Characteristics of Russian abstract expressionist artist such as Kandinsky and supremacist Malevich can also be seen in Tsereteli's rich colour palettes of reds and blues. Tsereteli was also impacted by his great friendship with Robert Rauschenberg, having painted together a portrait of Russian artist Aidan Salakhova entitled I Done Aidan, created when Rauschenberg visited Georgia and Russia between 1987 and 1988. His craft remains positioned within Modernist Expressionism, alongside artists such as Fernando Botero, Arnaldo Pomodoro and Georg Baselitz.

Tsereteli will have solo exhibitions in Baku, Paris and Liechtenstein throughout 2019.

About the artist

Zurab Tsereteli was born in Tbilisi, Georgia, in 1934 and graduated from the Tbilisi State Academy of Arts in 1958. Solo exhibitions include: the New Manege, Moscow (1998 and 2004); the UNESCO headquarters, Paris (2007), Museo di San Salvatore, Rome (2011), the Palace of Gran Guardia, Verona (2016) and the Palais des Festivals et des Congrès, Cannes (2017).

In 1995, Tsereteli established the Moscow Museum of Modern Art, officially opened in 1999 as the first state museum in Russia entirely dedicated to modern and contemporary art. In 1997, Tsereteli was elected the President of the Russian Academy of Arts. In 2001, the Gallery of Arts of Zurab Tsereteli was opened in Moscow as part of the Russian Academy of Arts, and in 2012, Zurab founded the Museum of Modern Art in Tbilisi.

Tsereteli has been awarded UNESCO Ambassador of Good Will (2007); Member of the European Academy of Sciences and Arts, Austria (2009); Chevalier of the National Order of the Legion of Honor by the government of France (2010); For Life in Art Prize and the International Giuseppe Sciacca Award from the Roman Academy of Fine Arts (2011); UNESCO Five Continents Medal (2014) and elected Member of the Chinese Academy of Fine Arts (2015).

About the curator

Independent art consultant and curator, Hervé Mikaeloff currently advises and curates for LVMH group, namely Louis Vuitton, Dior and Hennessy. In 1991, the native Frenchman graduated from l'Ecole du Louvre in Paris and went on to work for La Fondation Cartier for Contemporary Art and Caisse de Dépôt. In recent years, Hervé Mikaeloff has curated many international exhibitions including The BIC Collection at CENTQUATRE, Paris (2018), Art on Stages, the central pavilion for Art Safari, Bucharest (2018), the Miss Dior exhibition in Shanghai (2014), The Pavilion of Azerbaijan at the 55th Venice Biennale (2013) and Futurologia at The Garage Museum of Contemporary Art in Moscow (2010). In 2011, Hervé Mikaeloff was named a Knight of the Order of Arts and Letters by the French Ministry of Culture.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Школа ксилографии Германа Паштова. Выставка, посвященная 20-летию Сибирской школы ксилографии в Красноярске

Министерство культуры Красноярского края, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, Красноярский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского 25 января – 28 февраля 2019 года представили ретроспективную выставку, посвященную 20-летию Сибирской школы ксилографии Германа Паштова.

Школа ксилографии Германа Паштова – уникальное объединение, пожалуй, единственное не только в России, но и мировом современном искусстве – студия, которая собрала молодых ксилографов вначале Красноярска и в очень короткий срок всей Сибири. В настоящий момент участники этого объединения живут и работают, не порывая связи со студией, во многих городах России и за рубежом.

А началось все в 1987 г., когда в Красноярске появился Красноярский государственный художественный институт: произошло разделение Красноярского государственного института искусств (основан в 1978 г.) на два самостоятельных института: Красноярский государственный институт искусств с музыкальным и театральным отделениями и Красноярский государственный художественный институт (КГХИ), готовивший для огромного региона Сибири и Дальнего Востока профессиональных художников разных направлений.

В 1988 г. на должность ректора молодого сибирского вуза был приглашен известный советский график, заслуженный деятель искусств РФ, член-корреспондент Академии художеств СССР В.Н. Петров-Камчатский (1938–1993), который сразу же открыл в институте кафедру графики. Блестящий мастер литографии, талантливый организатор,

Петров-Камчатский делал все, чтобы на берегах Енисея развивалась печатная графика: литография, офорт, ксилография. Именно он сумел заложить те профессиональные и творческие идеи, которые до сих пор являются основополагающими для преподавательского коллектива кафедры.

В 1989 году Петров-Камчатский приглашает для работы в институте другого к тому времени известного российского графика Г.С. Паштова. Герман Суфадинович возглавил творческую мастерскую книжной графики, где ксилография стала ведущей техникой. Сам влюбленный в технику гравюры на дереве, Паштов прививал своим ученикам любовь к сложной, утонченной технике ксилографии. Собственные работы учителя служили для студентов образцом глубокого эмоционального напряжения образов, творческого осмысления содержания, высокой культуры работы над каждым листом, огромного трудолюбия.

Так постепенно вокруг Германа Суфадиновича собиралась группа студентов разных лет обучения, впоследствии выпускников и стажеров творческой мастерской графики Российской академии художеств в Красноярске, горячо увлеченных созданием ксилографии в станковых листах и в книжной иллюстрации. Работы молодых ксилографов стали появляться на краевых, молодежных выставках.

В 1998 году – первое серьезное признание красноярских молодых граверов. 14 авторов участвовали во второй Уральской биеннале печатной графики в городе Уфе и были удостоены наград разных номинаций. Тогда стало понятно: в Сибири, в Красноярске появились уникальные традиции создания ксилографии – не один автор, а большая группа ксилографов, где каждый обладает своей индивидуальностью, но все вместе показывают высокое профессиональное мастерство, понимание огромных возможностей торцовой и обрезной гравюры на дереве.

Вот тогда и родилась идея создания Красноярской студии ксилографии, которую организовал и руководит ею до настоящего времени народный художник России, лауреат Государственной премии КБР, академик Российской академии художеств, академик Адыгской международной академии наук, профессор, руководитель творческой мастерской графики Российской академии художеств в Красноярске Герман Суфадинович Паштов. Задачами молодой студии стали, во-первых, требования от ее участников высокого уровня мастерства, профессионализма, глубокого понимания особенностей сложной техники гравюры на дереве, а во-вторых, широкая выставочная деятельность. Время показало, что оба этих направления студийцами блестяще выполняются на протяжении вот уже двадцати лет.

Очень скоро стало понятно, что Красноярская студия ксилографии – не кратковременный проект, каких в наше время достаточно, а серьезное объединение, в состав которого входят подлинны мастера, сумевшие подтвердить значимость существования студии. В 2010 г. Красноярская студия получила название «Сибирская школа ксилографии Германа Паштова» – это стало свидетельством не просто признания сибирской ксилографии, а большой значимости, уникальности данной организации. Именно школа, когда в лице Германа Суфадиновича есть талантливый лидер, учитель, признанный мастер, на протяжении десятков лет создающий графические и живописные произведения, неповторимый ксилограф; школа там, где есть коллектив единомышленников, каждый из которых вносит свою собственную лепту в развитие сибирской гравюры.

Количественный состав школы ксилографии традиционно стабилен – в течение долгих лет примерно 35-40 мастеров (учеников более 100) участвуют в многочисленных проектах в Красноярске, во многих российских городах, за рубежом. Кто-то из участников отходит от ксилографии, обращается к другим видам искусства (живопись, скульптура, уникальные техники графики), но мастерство, принятое из рук учителя – трепетное отношение к линии, чувство плоскости листа, богатая тоновая нюансировка, вдумчивое постижение образности и в станковой композиции, и в работе над книгой, – оставляет свой след. И как бы ни повернулось творчество мастеров, к каким бы видам искусства они впоследствии ни обращались, школа мастерства всегда будет с ними. На место ушедших приходят новые молодые граверы – ксилография в Сибири продолжает жить и развиваться.

В разные годы в состав студии, а теперь уже школы входили и входят в настоящий момент признанные художники из многих городов России: Сергей Тимохов, Елена Федорова, Татьяна Белова, Анна Постникова, Анна Гирич, Наталья Мурина, Светлана Карпова, Елена Тарасенко, Денис Прудников – все из Красноярска; Алим Папшт-Хан живет в Германии в городе Галле, Татьяна Скалко-Карловская – в Германии, Елена Лихацкая – в Вашингтоне, США; Зинаида Кулиева во Владикавказе; Туйаара Шапошникова, Наталья Давыдова, Надежда Иванова, Людмила Владимировна и Иосиф Шадрин – в Якутии; Наталья Дементьева – в Ачинске; Жаргал Зомонов, Людмила Доржанова и Александр Числов – в Бурятии; Наталья и Елизавета Шалины – в Санкт-Петербурге; Мария Гейн – в Крыму. Этот ряд можно продолжать и продолжать.

Достижения студийцев так значительны, что многие из них в разные годы удостоивались званий, наград: Алим Папшт-Хан получил звание народного художника Кабардино-Балкарской Республики, ему вручены золотая и серебряная медаль Российской академии художеств. Сергей Тимохов и Елена Лихацкая получили медаль «За заслуги перед Российской академией художеств». Елена Федорова была удостоена медали «Шувалов» Российской академии художеств, а дипломов и благодарностей Российской академии художеств, Союза художников России, получаемых участниками школы ксилографии, не перечислить.

За двадцать лет существования студии-школы реализовано множество ярких проектов: триумфально проходили выставки Сибирской ксилографии в Красноярске (их было более десятка) и в северном городе Норильске, в Москве состоялось уже три больших показа творчества граверов из Сибири, в том числе в студии Игн. Игн. Нивинского, в залах Российской академии художеств, в галерее Зураба Церетели и Союза художников России. Творчество сибиряков принимал на Кавказе Налчик и разрушенный Цхинвал после нападения грузинских войск. Цхинвалу красноярцы подарили 40 работ с выставки.

А потом были выставки в КНР, на родине ксилографии – в Пекине красноярская гравюра выставлялась параллельно большой выставке китайской ксилографии (2006). И надо было видеть, с каким интересом признанные современные китайские граверы рассматривали листы сибиряков. Вторая выставка под знаменательным названием «Тысяча и одна гравюра» представляла сибирских мастеров в Харбине (2007) и северной провинции Китая г. Мохэ (2015), в каждом из этих городов работы сибиряков принимались с восторгом. Ни одна республиканская, региональная, ни одна всероссийская выставка не проходят без участия ксилографов Сибири.

Самые достойные отзывы на молодую сибирскую ксилографию оставляли крупнейшие мастера российского искусства. «Поражает обилие творческих индивидуальностей, стилистических пристрастий, манер и направлений. Прибавил бы – еще молодой задор, размах и дерзкое стремление расширить круг как технических, так и образных возможностей ксилографического искусства», – писал в 2003 г. в газете «Советская культура» после посещения выставки в студии Игн. Игн. Нивинского известный критик Евграф Кончин. «Просветительская работа мастера (Г.С. Паптова) по возрождению и развитию в Сибири русской школы ксилографии имеет особую ценность для отечественной и мировой культуры», – эти слова президента Российской академии художеств З.К. Церетели предваряют альбом «Мастер. Ученики. Школа ксилографии», посвященный 75-летию Г.С. Паптова. Все это свидетельствует об огромной значимости сибирского объединения ксилографов.

Двадцать лет неустанного труда, десятки выставок, множество каталогов, альбомов, посвященных деятельности школы, – все это страницы прекрасного начала. Ведь двадцать лет – это возраст юности. И все еще впереди – новые выставки, новые имена, новые вершины, которые предстоит покорять уже заслуженным и еще только вступающим на творческий путь участникам студии, молодым сибирским граверам.

*На основе статьи Татьяны Ломановой, кандидата
искусствоведения, заслуженного работника культуры России*



«Академик Н.К. Рерих – художник, ученый, мыслитель».
Культурно-просветительская бесплатная лекционная программа
в МВК РАХ

Российская академия художеств и Международный центр Рерихов представляют с начала 2019 года цикл лекций, посвященный 145-летию всемирно известного художника, академика Николая Константиновича Рериха.

Лекции подготовлены на основе художественного собрания произведений искусства из фондов общественного Музея имени Н.К. Рериха Международного центра Рерихов. Работа по описанию картин мастера проведена группой исследователей, и в результате их работы под руководством генерального директора Музея имени Н.К. Рериха Л.В. Шапошниковой был издан каталог коллекции.

Культурно-просветительская бесплатная лекционная программа через художественное творчество Н.К. Рериха откроет уникальный многогранный мир личности великого художника, оригинального мыслителя, разностороннего ученого, неустанного путешественника-исследователя и общественного деятеля.

Лекции организованы в зале «Домовая церковь» Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств «Галерея искусств Зураба Церетели» (Москва, Пречистенка, 19) по выходным дням в 12:00 и проходят на безвозмездной основе.

Расписание лекций:

Часть 1. Февраль – июнь 2019 года

1. «Русь – неотпитая чаша»: картина Н.К. Рериха «Пасхальная ночь». И.Ю. Дьяченко, кандидат культурологии. 9 февраля, 12:00 – 13:00.
 2. Образы Бориса и Глеба в творчестве Н.К. Рериха. Г.А. Тесленко. 16 февраля, 12:00 – 13:00.
 3. Глубины Варяжского моря. Из истории картины Н.К.Рериха «Выступление в поход». Т.А. Иванова. 2 марта, 12:00 – 13:00.
 4. О подражании Христу и триптихе Н.К. Рериха «Жанна Д'Арк». А. Титов. 16 марта, 12:00 – 13:00.
 5. Великий закон учительства, отраженный в художественном творчестве Н.К. Рериха. О.А. Канищева. 23 марта, 12:00 – 13:00.
 6. Заветы Преподобного Сергия Радонежского в творчестве Н.К. Рериха (серия картин «Санкта»). Т.А. Иванова. 30 марта, 12:00 – 13:00.
 7. Центрально-Азиатская экспедиция Н.К. Рериха. О.А. Лавренова, кандидат географических наук, доктор философии. 6 апреля, 12:00 – 13:00.
 8. Священные вершины Азии в творчестве Н.К. Рериха. Д.Ю. Ревякин. 13 апреля, 12:00 – 13:00.
 9. Легенды древней Азии: картина Н.К. Рериха «Перекресток путей Будды и Христа». И.Ю. Дьяченко, кандидат культурологии. 20 апреля, 12:00 – 13:00.
 10. Смыслы некоторых картин Н.К. Рериха из серии «Знамена Востока». А. Титов. 27 апреля, 12:00 – 13:00.
 11. Конь Счастья. Чинтамани – значение понятия в религиях Востока и его связь со Знаком Троиинства. Л.В. Хоменок, кандидат педагогических наук. 18 мая, 12:00 – 13:00.
 12. Маньчжурская экспедиция Н.К. Рериха. О.А. Лавренова, кандидат географических наук, доктор философии. 25 мая, 12.00-13.00.
 13. О картине С.Н. Рериха «Триумф Евы» и других картинах С.Н. Рериха из коллекции общественного Музея имени Н.К. Рериха. А. Титов. 1 июня, 12:00 – 13:00.
- Контакты оргкомитета: почетный член РАХ Ольга Александровна Лавренова, olgalavr@mail.ru

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Пространство мифа». Выставка произведений Василия Николаева

Выставка произведений заслуженного художника РФ, члена-корреспондента Российской академии художеств Василия Николаева «Пространство мифа» работала с 12 февраля по 3 марта 2019 года в выставочных залах Российской академии художеств (Пречистенка, 21). Экспозицию составили несколько десятков произведений разных лет, достаточно полно и емко характеризующих творчество мастера.

В творческой биографии рязанского художника Василия Николаева персональная выставка в залах Российской академии художеств – событие этапное, своего рода кульминация профессиональной деятельности. На протяжении сорока лет персональные экспозиции остаются для него наиболее приемлемой формой осмысления и переоценки созданного, отмечая определенные вехи в творческих поисках художника. К настоящему времени таких выставок насчитывается более трех десятков. География их показа весьма широка – от Рязани и Москвы до городов Германии, Франции, Англии на западе и Казахстана на востоке.

Василий Иванович Николаев родился в 1951 г. в Киеве. Окончил Рязанское художественное училище (1966–1970) и Киевский государственный художественный институт (1970–1976). В 1976 г., вернувшись в Рязань, в течение семи лет преподавал специальные дисциплины в Рязанском художественном училище. Тогда же начал участвовать в выставках разного ранга: всесоюзных, всероссийских, региональных, областных.

Успешно дебютировав как автор картин и портретов, по стилистике совпадавших с исканиями художников 1970-х, художник десятилетие спустя предпочел выбрать индивидуальный путь субъективного опыта, полагаясь на собственное чутье, вкус

и эрудицию. На рубеже 1980–1990-х годов в работах Николаева отчетливо выявился круг тем и образных решений, весьма опосредованно связанный с текущей повседневностью. Герои мифологии, святые Средневековья, пустынные и полные тревоги городские виды и метафорические натюрморты обозначили переход автора к реальности, существующей не в чувственном опыте, а в культурной памяти. Размышления о величии ушедших в прошлое цивилизаций, об утрате цельности и полноты бытия получили в работах художника трактовку личную, не претендующую на пафос общественного диалога, но лишенную созерцательной успокоенности.

На протяжении двух последних десятилетий мифология, музыка и театр составляют неразрывное тематическое триединство в творчестве Василия Николаева. Подобно дошедшим до нас осколкам давно минувших эпох, по которым складывается сложная, разноречивая интерпретация прошлого, в сериях работ художника представлены одновременно евангельские сюжеты, персонажи античной мифологии, древние постройки. Как правило, выполнены они как узнаваемый, но размытый в памяти образ.

Оставаясь приверженцем масляной техники, Николаев все чаще отказывается от фигуративной живописи, создавая в своих композициях мир чистых цветовых ритмов. Разнообразная фактурная разработка поверхности в его холстах связана с драматургией конкретного образа – лирически-созерцательного или драматически-напряженного.

Каждое столетие сопоставляет с прошлым свой опыт, творит собственные мифы. У прошлого нет четких границ. Возможно поэтому в сериях работ Николаева нет жесткого сценария. Абстрактный художественный язык его произведений последних лет – жест высокого доверия к зрителю, в котором автор предполагает художественное чутье, способность сопереживать и эрудицию.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



**Цикл лекций-бесед А.К. Якимовича
«Страницы истории мирового искусства.
От Возрождения до начала двадцатого века» в НИИ РАХ**

НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств приглашает на курс открытых бесплатных лекций-бесед академика Российской академии художеств Александра Якимовича «Страницы истории мирового искусства. От Возрождения до начала двадцатого века».

Начало курса: февраль – апрель 2019 года.

Продолжение курса: октябрь – декабрь 2019 года.

Завершение курса: февраль – апрель 2020 года.

Александр Клавдианович Якимович – искусствовед, автор более двухсот работ по проблемам истории искусства и современной художественной культуры. Доктор искусствоведения (1998), академик РАХ (2007), вице-президент АИС (с 2002), член Правления АИС. Исследователь, теоретик, популяризатор, автор многочисленных публикаций о проблемах искусства от Возрождения до двадцатого века начинает подводить итоги и обобщать свою творческую и научную деятельность. Курс резюмирует все те книги и статьи по истории искусства, которые накопились в багаже ученого за 40 лет работы.

Лекции-беседы проводятся по четвергам в 17:00 в НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (Москва, Пречистенка, 21, аудитория № 8). Принять участие могут все желающие, вход свободный, без предварительной регистрации.

Темы занятий:

1. Введение. Художественная культура Нового времени. «Бесстрашный реализм» как принцип искусства. Полнота бытия как предмет познания в новом искусстве. Эксперимент как образ мышления и творческая стратегия. «Онтологический восторг» как основа художественной культуры Нового времени.

2. Перелом от Средневековья к Возрождению. Джотто и Мазаччо. Большой прорыв в пластике: Гиберти, Донателло, Якопо делла Кверча. Францисканская картина мира – рычаг и опора новой культуры. Упоенное разглядывание сложной реальности – открытие нового искусства. Мир как загадка, зрелище и предмет созерцания.

3. Сказки, мечты, фантазии как новая реальность. Уччелло, Фра Анжелико, Филиппо Липпи – первые опыты «социального приручения» искусства. Чудесное в недрах повседневности: легкокрылая философия Пьеро делла Франческа. «Дух истории», лиризм и прелесть обыденной жизни: Мантенья. Разноликий Боттичелли и проблема креативного аутизма. Анатомия страданий у Синьорелли. Венецианские чудеса Джамбеллино и Джорджоне. Широта смысловых регистров Раннего Возрождения.

4. Революция Ренессанса и его движение к бесстрашному реализму. Новая антропологическая основа культуры: «человек беспокойный». Первое поколение гуманистов: от Петрарки к Пико делла Мирандола. От наивного человекопоклонства к опасным прозрениям судеб человеческих. Бесстрашная мысль Маккиавелли. Новое слово Монтеня и Рабле.

5. Титаны Возрождения. Леонардо да Винчи и принцип «ненасытного познания». Светотень – психологический инструмент художника-исследователя. Микеланджело как архетип «опасного новатора». Мир на грани катастрофы и беспощадные истины как предмет искусства. Феномен экспериментаторства Высокого и Позднего Возрождения и его последствия.

6. Нидерландское искусство в поисках «благоговейной онтологии». Ян ван Эйк и параметры земного рая. Эсхатология Босха между адом и раем. Мироздание Брейгеля. От саркастической антропологии к новому единству бесконечного бытия. Нидерландский феномен «экспериментальной религиозности»: от адамитов к пантеизму.

7. Семнадцатый век на Севере и Юге. Вольнодумец Рембрандт и его «Ночной дозор». Новая реальность нового искусства: человек в безбрежном мире без надежной опоры. Отвага без пафоса: испанскость Веласкеса. Праздник элиты – первый этап в его портретном искусстве. Диагностика элиты – финал творчества Веласкеса. Идеология «испанского мира» и философия терпимости – коллизия испанской культуры. Роль стоицизма в жизни и искусстве. Проблема «достоинства отверженных» в портретах инвалидов и шутов.

8. Восемнадцатый век. Эмансипация духа. Эпикурейская революция Ватто. Устой дома своего в эпоху разгула Просвещения: Шарден. Поиски человеческих начал между идеологическими платформами абсолютизма и просвещения. Философия «естественного человека»: шкала альтернативного сознания в преддверии революционного гнева. Классицизм как орудие и оружие освобождения. Давид – пропагандист и диагност революции.

9. Преображение Гойи. От милых забав к антропологическому апокалипсису. Гоголь перед лицом парадоксов эпохи. Главные открытия романтизма: опасность высоких идей.

Диагностика времени у Гёте. Уроки революций в культуре Запада и России. Реализация «высоких идей» и проблема «идеологического неистовства» революционной эпохи.

10. Малый архитектурный экскурс. Новое инженерное строительство и проблема «смены отцов». Металлоконструкции в постройках США и Франции. Первые проблески нового урбанизма и его смыслы. Всемирные выставки девятнадцатого века – бастионы идеологических мифов и лаборатории революционных принципов. Инженерия как способ отказа от идеологичности и путь приближения к «стихии жизни».

11. От Курбе к Мане. Курс на преодоление идеологии. Онтологические основы импрессионизма. Искусство по ту сторону нравочений: Дега и Тулуз-Лотрек. Космологические смыслы в искусстве Сезанна и Ван Гога. Очнулось ли французское искусство от идеологического гипноза?

12. Реалистическая живопись России. Идеологические мифы и истины живописной ткани. От Федотова к Репину и Сурикову. Толстой, Достоевский и Чехов: диагностика цивилизации. «Онтологизм письма» в идейной литературе и идейно заряженной живописи.

13. Молодой Пикассо и творческая философия очистительного варварства в Европе и России. «Испанская ярость» как исторический факт и как орудие художника. Коварная игра с классическими реминисценциями: имитация как пародия. «Возрождение первобытности» в России и Европе (В. Прокофьев). О смыслах кубизма и посланиях примитивизма.

14. Вторая версия раннего авангарда: интеллектуализм, философичность, культуртрегерство молодого Кандинского. «Другая реальность» в мысли Ницше, Владимира Соловьева, Рильке. Мифология «третьего пришествия» в культуре и искусстве. Преображенная реальность абстракции в перспективе «философии жизни».

15. Футуризм в России и Италии. От бунтарства Маринетти к «криминальному дискурсу» в творчестве раннего Маяковского. Гордый всёк Зданевич, или перспективы радикального Большого отказа. Революция без берегов – продолжение «безграничной онтологичности» Нового времени. Откуда вообще взялся этот Дюшан? Авангард – законный или незаконный наследник бесстрашного реализма Нового времени?

Телефоны для справок: +7 495 637-31-76; +7 495 637-42-91.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Мастер-класс З.К. Церетели в рамках открытия второго в Москве Центра творческой реабилитации

Что объединяет врачей, художников и психологов? Ответ на этот вопрос смогли получить участники уникального мастер-класса президента Российской академии художеств, народного художника России, посла доброй воли ЮНЕСКО Зураба Константиновича Церетели для детей с проблемами слуха и лор-патологией в рамках открытия второго в Москве Центра творческой реабилитации в Научно-клиническом центре оториноларингологии ФМБА России.

В благотворительном событии приняли участие: президент Российской академии художеств З.К. Церетели, президент Российской академии образования, декан факультета психологии МГУ им. М.В. Ломоносова Ю.П. Зинченко, директор Научно-клинического центра оториноларингологии Н.А. Дайхес, вице-президент Лиги здоровья нации Н.В. Кононов, генеральный директор фонда Лиги здоровья нации В.Н. Антюхов, ректор МГХПА им. С.Г. Строганова С.В. Курасов, ректор РГУ им. А.Н. Косыгина В.С. Белгородский и другие представители партнеров фонда «Грани таланта».

В ходе мастер-класса для маленьких пациентов Научно-клинического центра оториноларингологии (НКЦО) Зураб Церетели отметил роль изобразительного искусства в жизни детей и его исцеляющего воздействия на организм больного ребенка: «В искусстве и творчестве нет и не может быть деления на болезнь и здоровье! И отступают самые тяжелые заболевания, когда ребенок берется за краски и карандаши и рисует мир своей мечты о счастливой здоровой жизни!».

Главные специалисты России в области медицины, искусства и психологии поделились своими мыслями о совершенствовании психологической реабилитации больных детей в период лечения в клинике, возможностях модернизации детских лечебных учреждений с целью создания в них комфортной для детей организации их жизненного пространства, отличной от привычной больничной атмосферы, заменяя ее атмосферой «праздника здоровья».

Открытие второго в Москве Центра творческой реабилитации больных детей в период стационарного лечения стало возможным, благодаря усилиям руководства Центра оториноларингологии (НКЦО), Президиума Российской академии художеств,

факультета психологии МГУ им. М.В. Ломоносова и благотворительного фонда «Грани таланта» в рамках социального проекта «Синергия наук на службе здоровья», направленного на достижение благородной цели – исцеление больного ребенка.

Финансовую поддержку открытия Центра творческой реабилитации пациентов детского отделения лор-патологии НКЦО оказала компания «Сириус».

Опыт работы благотворительного фонда «Грани таланта» по организации жизненного пространства детей в больницах России и организации их художественной деятельности в центрах творческой реабилитации может стать одной из центральных форм в системе немедицинской помощи детям, проходящим лечение и реабилитацию в стационарах, и одной из реальных и доступных возможностей повышения качества жизни детей в нашей стране.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Выставка произведений Нины Буденной в МВК РАХ. Декоративное искусство

Выставка произведений члена-корреспондента РАХ Нины Семеновны Буденной состоялась 20 февраля – 17 марта 2019 года в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств (Москва, Пречистенка, 19). Экспозицию составили 15 декоративных панно, выполненных в авторской лоскутной технике.

Нина Буденная не получила профессионального художественного образования. Она – литератор и журналист, но стоит отметить, что ее специализацией как журналиста было именно изобразительное искусство. Нина Семеновна – автор очерков и рассказов, издававшихся в различных сборниках и журналах. Кроме того, у нее вышла книга «Старые истории».

Художественным творчеством дочь легендарного маршала С.М. Буденного увлеклась, купив дом в деревне в районе верхневолжских озер, не так далеко от знаменитого Селигера. В 2000-м году, чтобы украсить свой дом, Нина Семеновна решила приобрести ковры старого советского образца, но оказалось, что они уже стали раритетом, и тогда ей пришлось самой изготовить нечто подобное.

Панно, созданные Ниной Буденной, поражают воображение. Образный язык ее работ трудно интерпретировать однозначно: здесь можно усмотреть и традиции народного лубка, и наивного искусства, но в целом это совершенно оригинальная, самобытная техника.

Одна из особенностей произведений Нины Буденной – объемные элементы. К примеру, в одной из работ она использовала классический сюжет «на привале» и изобразила группу охотников. У одного из мужчин на поясе висят «трофеи» – мягкие

игрушки-брелки, причем это весьма нехарактерные «пушные» животные – слоник, ежик и другие.

Нина Буденная смешивает в своих работах не только техники и материалы, но и времена. Так, восточная наложница на ковре «Путешествие в Арзрум» читает детектив Александры Марининой, а муж Нины Семеновны – известный график Николай Пономарев – изображен в старинной казацкой одежде, но с «Аргументами и фактами» в руках. Еще один сюжет: зять Нины Семеновны Петр в обществе Тургенева и Некрасова едет на охоту. А по соседству на сельской пирушке Мстислав Ростропович играет на виолончели. Эти веселые «нестыковки», подобранные с нескрываемой иронией, а также яркие краски переносят зрителя в какой-то другой мир – радостный, светлый, с необыкновенно праздничной атмосферой, созданной фантазией, вкусом и умелыми руками автора.

Целый мир образов и курьезов, парадоксальное сочетание выдумки и реальности, использование оригинальных авторских технических приемов делают работы Нины Буденной неординарным, глубоко индивидуальным явлением.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Выставка произведений Наталии Вяткиной. Скульптура, графика

Выставка произведений известного скульптора, заслуженного художника РФ, члена-корреспондента Российской академии художеств Наталии Вяткиной состоялась 19 февраля – 10 марта 2019 года в залах Российской академии художеств. В экспозицию вошло около 150 скульптурных и графических работ художника разных лет, представляющих творчество этого яркого мастера.

Произведения Н.Н. Вяткиной – скульптора, художника монументально-декоративного искусства, графика, живописца – известны широкому зрителю и отмечены почетными отечественными и зарубежными профессиональными наградами. Десятки ее монументальных композиций установлены в различных городах России и ближнего зарубежья. Работы представлены в Государственной Третьяковской галерее, музее керамики и усадьбе «Кусково», в музеях Вологды, Тольятти, Нижнего Тагила, Томска,

Твери, г. Гвалдо (Италия), г. Мишкольц (Венгрия), в частных коллекциях в России и за рубежом. Н. Вяткина является автором статуэток призов нескольких международных фестивалей и конкурсов. Ее персональные выставки прошли в городах России и многих зарубежных стран – Италии, Германии, Ирландии, Венгрии, Франции.

Наталья Николаевна Вяткина принадлежит к поколению, заявившему о себе в 70-80-е годы XX века. В ее творчестве воплотились основные тенденции развития художественной пластики века двадцатого и сегодняшнего дня. Она родилась в 1941 г. в Вологде. В 1965 г. окончила Ярославское художественное училище, в 1971 г. – Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское), факультет монументально-декоративного искусства, училась у Б.Е. Симакова, Г.А.Захарова. Уже к третьему курсу Строгановки помимо учебных работ художница стала выполнять самостоятельные заказы. К окончанию училища это был уже сложившийся скульптор с хорошим знанием материала, традиций русской и европейской пластики. Прежде всего, в станковых работах с их ясным композиционным строем, звонкой цветовой палитрой наиболее смело претворялись художницей новации времени. На отечественных и зарубежных выставках она уверенно заявила себя зрелым мастером.

Произведения 1980-х годов продемонстрировали ее талант монументалиста. Убедительны «градообразующие» композиции из камня в г. Степногорске – «Легенда степей» и «Юность» с выразительными горизонтальными и вертикальными массивами фигур, крупными структурными блоками. Подчеркнутая архитектоника обобщенных пластических объемов характерна и для других ее монументальных работ, таких как «Времена года» в Обнинске, «Победа» в Москве, произведений для архитектурных ансамблей Адлера, Вологды, Железноводска, Ферапонтова.

Главная тема творческих исканий Н. Вяткиной – человек как мера всех вещей, человек в его разнообразных ипостасях, эмоциональных проявлениях, душевных движениях и духовной устремленности. Скульптурные портреты, многофигурные композиции, графические листы, живописные произведения составляют обширную галерею образов конкретных личностей и пластических интерпретаций целой сферы понятий, составляющих основы человеческого бытия. Мир музыки, театра, поэзии – круг ее художественных приоритетов и пластических исканий.

Н. Вяткина работает в дереве, металле, занимается фарфором. Однако истинная стихия скульптора – керамика, методы работы с которой она переносит даже в монументальную пластику. Творческие поиски мастера последовательно претворяются в каждом скульптурном произведении, логически развиваясь от анализа натуральных объектов к большим обобщениям, формируя, в итоге, авторский пластический язык. В произведениях мастера, с их лиризмом, гармонией, выверенностью пропорций, есть тяготение к четкой геометрии линий и графичности силуэта, вдохновленное кубизмом и экспрессионизмом. В стремлении к наиболее полному воплощению замысла Наталья Вяткина нашла и новые возможности материала, разнообразие техники обжига, новые большие архитектурные формы фарфора и свои приемы росписи. «Весенние качели», «Вдохновенный композитор», «Дуэт», «Муза», «Сирота», «Горс», «Фемида», «Амазонка»... Ее работам, столь различным по теме и сюжету, присущи целостность и органика композиции, размеренное «песенное» движение формы и одновременно разнообразие образных и эмоциональных звучаний. Темы целого ряда произведений продиктованы

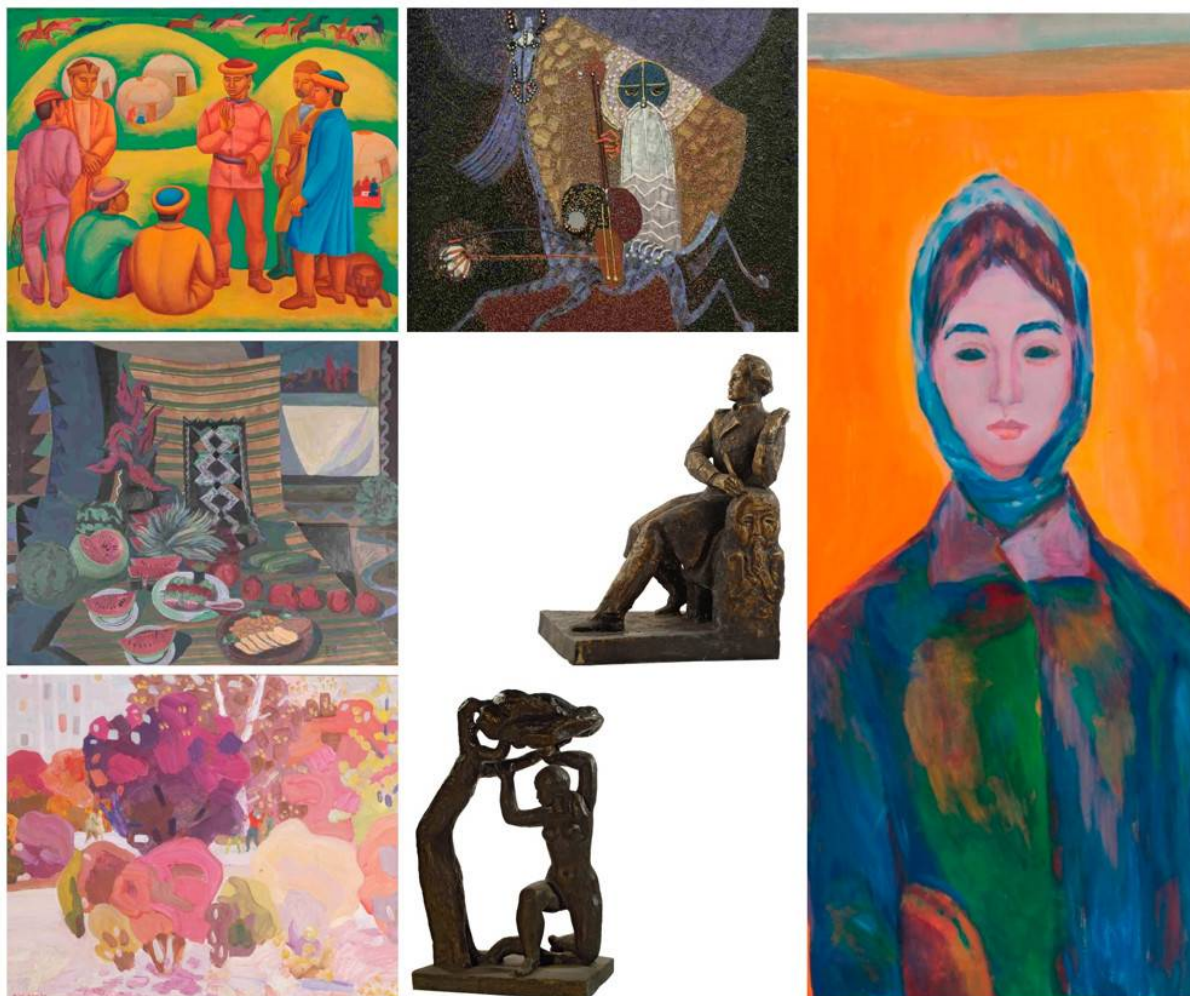
глубинными душевными связями с родной Вологдой – «Поэт» (Николай Рубцов), «Кружевница». Во многих прослеживаются античные реминисценции.

Не менее широко, чем авторская скульптура, на выставке представлена живопись и графика Н.Н. Вяткиной. Выполненные в технике акварели, гуаши, карандашного рисунка композиции покоряют лаконизмом и логикой формы, глубиной образов, уверенностью, энергией линии. Графика и скульптура Вяткиной в едином экспозиционном пространстве предстают как неразрывное единство, характеризуя редкостную цельность творческой личности автора. Исследователи отмечают, что свойственный ее индивидуальности «дух ясности, эстетической завершенности придает работам последних лет строгий, монументальный характер, отвечает незыблемым законам красоты и совершенства».

В одном из разделов экспозиции представлены произведения Антона Вяткина, сына художницы. В творчестве молодого скульптора, продолжателя творческой династии нашли развитие традиции отечественной пластики и тенденции современного искусства.

Н.Н. Вяткина – активный участник многочисленных российских и зарубежных выставок, уделяет много внимания общественной деятельности. Она член Союза художников России, Московского союза художников, региональной общественной организации «Общество солидарности и сотрудничества народов Азии и Африки», автономной некоммерческой организации «Доступная среда – инвалидам», комиссии по культуре региональной общественной организации «Вологодское землячество» в г. Москве.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



**Выставка «Шестидесятники. Тюркский романтизм» в МВК РАХ.
Живопись, графика и скульптура
из собрания Государственного музея искусств им. А. Кастеева**

Российская академия художеств и Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева 6 – 31 марта 2019 года представили выставку «Шестидесятники. Тюркский романтизм». Экспозицию, развернутую в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели (Москва, Пречистенка, 19), составили более 50 произведений живописи, графики и скульптуры, показывающих творчество художников 1960-х годов из собрания музея (Алматы, Казахстан).

Вторая половина 1960-х годов для казахской живописи явилась временем поиска новых идей, обозначения национальной самобытности. Группа молодых и амбициозных художников, в которую входили Салихитдин Айтбаев, Макум Кисамединов, Шаймардан Сариев, Токболат Тогусбаев, Бахтияр Табиев, Абдрашит Сыдыханов, Еркин Мергенов, Тулеген Досмагамбетов, Вагиф Рахманов, Исатай Исабаев, Оралбек Нуржумаев и другие, бросила вызов устоявшимся критериям в изобразительном искусстве Казахстана. Несмотря на то, что многие из этих художников получили академическое образование в Москве и Ленинграде, творческие устремления поколения «шестидесятников» были направлены на

создание самобытного «национального» стиля и укрепление национальной художественной школы.

В поисках адекватного изобразительного языка и стиля эти художники опирались на традиции этнокультурного наследия кочевых племен, что выразилось в освоении и интерпретации принципов народного творчества, использовании декоративности цвета, плоскостности пространства, монументальности форм, эпичности образов, традиций восточной миниатюры. Также большую роль сыграло и их увлечение монументальной мексиканской живописью XX века.

Принципиальная суть подобных поисков четко выразилась в творчестве **Салихитдина Айтбаева** (1937–1994), работа которого «Счастье» стала одним из самых крупных открытий на Всесоюзной выставке молодых художников в московском «Манеже» в 1966 году. В ней емко и обобщенно была выражена идея национального мировосприятия, благодаря чему эта картина стала программным произведением для последующих поколений. Интерпретацию кочевой культуры, стремление пластически выразить особенности ее философского миропонимания Айтбаев воплотил в трех произведениях, созданных во второй половине 60-х годов – «Счастье» (1966), «Молодые казахи» (1967), «Гость приехал» (1969), которые принесли ему широкую известность.

Его предшественник **Али Джусупов** (1928–1976) и сподвижники **Оралбек Нуржумаев** (1938–1996), **Шаймардан Сариев** (1937–1988), **Токболат Тогузбаев** (1940–1996) также вели поиски ясного языка живописи. Их произведениям свойственны декоративность цветовых сочетаний, статика поз и невозмутимость лиц. Эти художники воспевали силу и энергию традиционной культуры, которая для них всегда была актуальна. Полотна **Бахтияра Табиева** (1940–1999) «Утро в Кегене», «Базар» и «На окраине Муйнака» демонстрируют увлеченность художника изображением традиционной жизни. В постоянном обновлении традиционного, веками сложившегося уклада жизни казахского народа он стремится увидеть и передать в своих живописных произведениях непреходящую ценность и красоту.

А вот творчество романтического пейзажиста **Жанатая Шарденова** (1927–1992) сформировалось под влиянием французских импрессионистов, с работами которых он познакомился в музеях Ленинграда во время учебы. Его пейзажи, написанные крупным живописным рельефом, составляют одну из ярких страниц казахстанского искусства.

В развитии скульптуры этого периода также наблюдается несколько направлений. Появление композиционной пластики и разнообразные возможности развития формы в пространстве хорошо отражены в работах **Тулегена Досмагамбетова** (1940–2001), **Ольги Прокопьевой** (1940–2018) и **Вагифа Рахманова** (р. 1940), получивших академическое художественное образование в Москве и Ленинграде. В 1970-х годах из столицы вернулся скульптор **Еркин Мергенов** (1940–2015), который придавал особое значение выбору модели и эстетике форм. И если в произведениях Рахманова превалирует лирико-поэтическое начало, то Мергенов стремится к острым пластическо-образным обобщениям, раскрывающим сложные, часто драматические коллизии развития общества.

В 60-е годы активно развивается оригинальная графика Казахстана. Излюбленные техники казахстанских графиков – линогравюра, офорт, литография. **Макум Кисамединов** (1939–1984), **Исатай Исабаев** (1936–2007) и **Адил Рахманов** (1942–1997) в своих станковых композициях и книжных иллюстрациях актуализируют образы народных героев, реальных и мифических, с помощью экспрессии форм и монтажа

сюжетов. **Борис Пак** (1935–1992), известный своими энергичными линогравюрами, создает замечательные акварельные иллюстрации к сказкам Андерсена.

Творчество художников-шестидесятников считается расцветом художественной мысли в Казахстане. «Дети оттепели», как их тогда называли, отказывались от устоявшихся канонов и создавали собственный уникальный язык и стиль в искусстве.

«Диалог культур, укрепление культурных взаимосвязей между Казахстаном и Россией весьма важны для полноценного функционирования искусства, творческого роста художников, обмена опытом между культурными институциями, каковыми являются музеи и академии. Это дает новый импульс для плодотворного труда, взаимообогащения и осмысления путей дальнейшего развития», – отметила директор Музея им. Кастеева, профессор Гульмира Шалабаева.

6 марта 2019 года рамках выставки состоялся круглый стол, посвященный культурным взаимоотношениям между Республикой Казахстан и Россией. В нем приняли участие директор музея, доктор наук, профессор **Гульмира Кенжеболатовна Шалабаева**, ведущий научный сотрудник музея **Кульжазира Жумадильевна Мукажанова**, научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, кандидат искусствоведения **Ольга Артуровна Юшкова** и другие специалисты.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Фото: Иван Новиков-Данилкин, Сергей Шагулашвили

Вручение регалий почетного зарубежного члена РАХ генеральному директору ЮНЕСКО Одре Азуле

Генеральный директор ЮНЕСКО госпожа Одре Азуле в ходе рабочего визита в Россию посетила 6 марта 2019 года Российскую академию художеств. В рамках визита состоялась ее встреча с президентом Российской академии художеств, послом доброй воли ЮНЕСКО З.К. Церетели, который в торжественной обстановке вручил госпоже Одре Азуле регалии почетного зарубежного члена Российской академии художеств.

С большим интересом госпожа Азуле ознакомилась с экспозицией Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств – Галереи искусств Зураба Церетели и выразила свое восхищение размахом и глубиной творчества всемирно известного художника.

Затем состоялось совещание с активом Комиссии Российской Федерации по делам ЮНЕСКО – профильными федеральными министрами, ведущими деятелями науки, образования, культуры и искусства. Среди участников мероприятия – специальный представитель Президента Российской Федерации по международному культурному сотрудничеству М.Е. Швыдкой, руководитель Кабинета Всемирного наследия ЮНЕСКО Мехтильда Росслер, директор Центра Всемирного наследия ЮНЕСКО, ответственный секретарь Комиссии, посол по особым поручениям МИД Российской Федерации, почетный член РАХ Г.Э. Оражоникидзе, постоянный представитель Российской Федерации при ЮНЕСКО А.И. Кузнецов, председатель Комиссии Московской городской Думы по культуре и массовым коммуникациям, почетный член РАХ Е.В. Герасимов, президент Российской академии наук, почетный член РАХ А.М. Сергеев, генеральный директор Государственного Эрмитажа, академик РАХ М.Б. Пиотровский, генеральный директор Государственного историко-культурного заповедника «Московский Кремль», почетный член РАХ Е.Ю. Гагарина, посол доброй воли ЮНЕСКО, почетный член РАХ А.В. Очирова, артисты ЮНЕСКО во имя мира Алсу Абрамова и Зара Мгоян и другие официальные лица.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Выставка произведений Алана Калманова, Заурбека Дзанагова и Мадины Калмановой. Живопись и скульптура

В выставочных залах Российской академии художеств (Москва, Пречистенка, 21) с 13 по 31 марта 2019 года работала выставка произведений Алана Калманова, Мадины Калмановой и Заурбека Дзанагова. В экспозиции было представлено около 40 живописных и скульптурных произведений мастеров Северной Осетии.

Непохожие друг на друга, опираясь на художественный язык своих предшественников, они смогли по-новому раскрыть образный язык национальной культуры. Получив академическое образование в художественных вузах Москвы и Санкт-Петербурга, являясь наследниками и продолжателями традиций художественных династий, все мастера, тем не менее, сумели найти узнаваемый, индивидуальный стиль в искусстве.

Член-корреспондент Российской академии художеств **Алан Калманов** родился 3 ноября 1964 года во Владикавказе. Окончил художественную школу им. Б.В.Иогансона,

а затем Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (мастерская А.А. Мыльникова).

Большую роль в становлении А. Калманова как художника сыграл его отец – выдающийся представитель осетинской школы живописи, заслуженный художник Северо-Осетинской АССР, лауреат Государственной премии Северо-Осетинской АССР им. К.Л. Хетагурова Батр Калманов. Как и отец, Алан Батрович выработал самостоятельный художественный язык, в основу которого положены национальные традиции осетинского искусства.

А.Б. Калманов работает в основном в камерных жанрах. Немаловажное место в творчестве художника занимают такие пейзажи, как «Осень в Куртатинском ущелье», «Армянская церковь» и другие. Именно в них проявляется зрелый стиль художника – способность через зримую конкретику образа, точность детали подняться до обобщающих, символических значений. В 2004 году городской пейзаж «Вечер. Осетинская церковь» был удостоен первой премии на республиканском конкурсе «Обретение города».

Особое значение для мастера имеют живописные произведения и мемориальная пластика, посвященные Бесланской трагедии. В 2007 году он стал автором проекта памятника сотрудникам спецподразделений «Альфа», «Вымпел» и МЧС, погибшим при освобождении заложников в школе № 1 города Беслан.

Алан Калманов получил широкое признание как талантливый портретист – в его произведениях читается глубокая психологическая трактовка образов, соединенная с блестящим мастерством в передаче портретного сходства. За последние годы им создана обширная галерея портретов, которые украшают общественные здания Осетии и России. Работы художника представлены в Северо-Осетинском художественном музее им. М.С. Туганова, Министерстве культуры РФ, а также в частных собраниях России, США, Франции, Испании и Германии.

Мадина Калманова родилась 20 июня 1958 года во Владикавказе. Окончила Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (мастерская В.М. Орешникова).

Наряду с братом А. Калмановым, Мадина Батровна – яркий представитель современной осетинской школы живописи. В ее творчестве чувствуется влияние как национальных традиций, так и западноевропейского изобразительного искусства XX века, что выражено в экспериментах с формой и цветом. Среди характерных особенностей ее живописи можно назвать использование локальных цветов, насыщенный колорит и подчеркнутую декоративность произведений. Таковы работы «Колесо Сансарь», «Знаки», «Тайный город» и другие. Произведения Мадины Калмановой представлены в Северо-Осетинском художественном музее им. М.С. Туганова, а также в частных собраниях России и за рубежом.

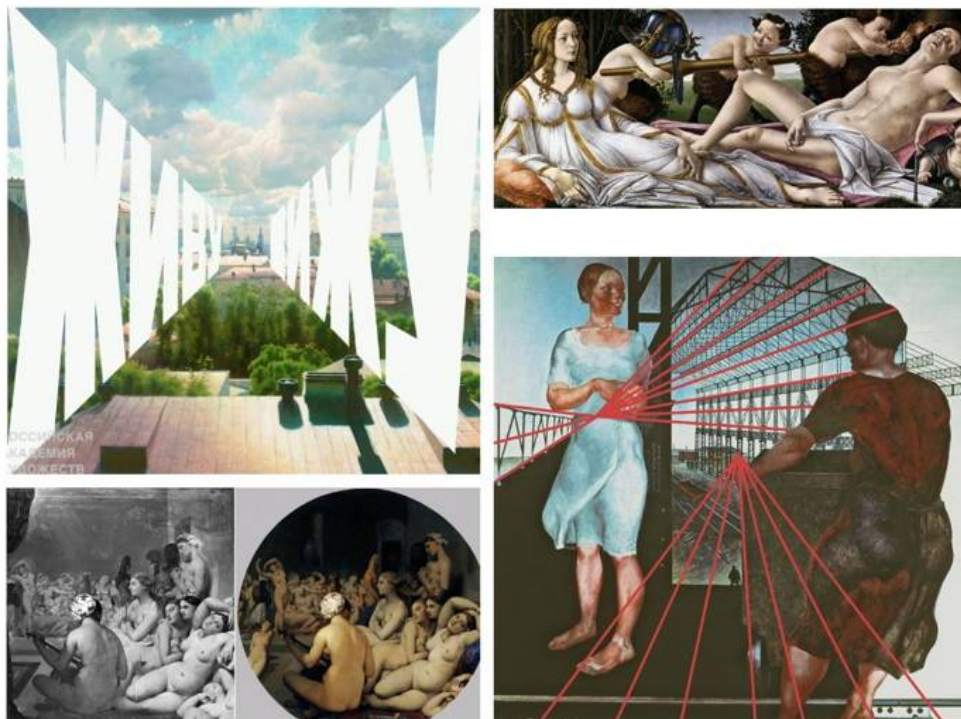
Заурбек Дзанагов родился 2 декабря 1955 года во Владикавказе. Получил образование в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова (мастерская П.И. Бондаренко).

Скульптор – представитель известной художественной династии Дзанаговых. Он достойно продолжает дело своего отца – народного художника РСФСР, обладателя государственных наград, автора памятника 200-летия добровольного вхождения Осетии в Россию Чермена Дзанагова.

В своем творчестве Заурбек Черменович обращается к традиционной осетинской архаике, представляя ее индивидуальную вариацию. Проявляя закономерный интерес к национальным традициям, а также искусству Этрурии, Крит и Микен, он придает архаичной по форме скульптуре современное звучание. Таковы работы «Жертвоприношение Авраама», «Странник», «Борьба символов», «Абрек».

Стоит отметить, что Заурбек Дзанагов является автором памятника «Древо скорби» в Беслане и мемориала Воинской славы во Владикавказе, за который он был удостоен премии Правительства Российской Федерации. Его работы находятся в Северо-Осетинском художественном музее им. М.С. Туганова, Государственной Третьяковской галерее, а также в частных собраниях России, Германии и Японии.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Открытые лекции кандидата искусствоведения О.А. Юшковой «Композиция в живописи» в НИИ РАХ

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (Пречистенка, 21) с 18 марта до 8 апреля 2019 года представил цикл открытых лекций «Композиция в живописи». Ведущая – Ольга Артуровна Юшкова, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ РАХ.

Композиция – одна из основных категорий художественного творчества. Считается, что нет раз и навсегда установленных правил в способах организации изображения на плоскости. Однако можно выделить целый ряд закономерностей в построении композиции, которые «работают» определенным образом в самых разных стилях, течениях и направлениях. Независимо от способов пространственной организации композиции, эти закономерности одни и те же; каждая из них может «выступать» как одно из главных выразительных средств в произведении. Цикл лекций посвящен анализу этих закономерностей на примере произведений живописи разных эпох, различных стилей и направлений.

Темы лекций:

1. **Границы изображения.** Значение выбора формата произведения. Соотношение внешних и внутренних границ изображения. Различные типы фона. 18 марта 2019 г.

2. **Композиционные оси.** Способы организации изображения при помощи основных композиционных осей. Центр и периферия изобразительной поверхности. 25 марта 2019 г.

3. **Точка зрения и группировка фигур.** Значение точки зрения для построения композиции. Выразительность ракурса. Способы группировки фигур. 1 апреля 2019 г.

4. **Тип открытой и закрытой композиции.** Особенности ритмической организации изображения. Основные принципы открытой и закрытой композиции. 8 апреля 2019 г.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Выставка произведений Анатолия Слепышева (1932 – 2016). Живопись

Выставка произведений заслуженного художника РФ, академика Российской академии художеств, лауреата Государственной премии Российской Федерации Анатолия Степановича Слепышева (1932–2016) состоялась 19 марта – 7 апреля 2019 года в выставочных залах Российской академии художеств (Пречистенка, 21). Экспозицию составили около 100 произведений разных лет из собрания семьи художника.

А.С. Слепышев – один из своеобразнейших русских художников XX и начала текущего века, подлинный мастер цвета, которого всегда переполняла радость свободного живописца, легко играющего с красками и находящегося с ними в таинственном контакте. Он был наделен огромным упорством, способностью силой обращать окружающие реалии на пользу своему главному выбору. В его живописных видениях-притчах «переплавлены» и личный опыт, и познание европейской живописной культуры, и приобщение к московской живописной школе первой половины XX века.

«С его полотен незримыми нитями в человека текут потоки добра, света, хорошего настроения, красоты. Это тот самый несконструированный оптимизм, подобный мироощущению Моцарта, он органичен и щедр... Его картины одновременно и масштабны, и лиричны, динамичны и задумчивы, а главное – в них вложены нежность художника, его восторг перед жизнью, его глубокое чувство Родины», – писал о художнике кинорежиссер Э.А. Рязанов.

А.С. Слепышев родился в селе Лопатино Пензенской области, учился в Нижне-Тагильском художественно-промышленном училище. В 1964 году окончил Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова (мастерские Л. Шиповского и А. Дейнеки). С 1967 года – член московского отделения Союза художников СССР.

На рубеже 1960–70-х гг. им было исполнено несколько росписей и декоративных композиций в общественных зданиях Москвы. Позднее художник стал заниматься станковой живописью и графикой. Он был превосходным живописцем, рисовальщиком, мастером акварели. С 1990 по 1996 гг. жил и работал в Париже, в этот период у него состоялось около тридцати персональных выставок во Франции. Затем обосновался в Москве. Много и серьезно писал об искусстве и о людях искусства. В 2004 году увидел свет сборник избранных литературных работ «Рукотворная красота».

Значительное влияние на формирование манеры письма А.С. Слепышева оказали работы мастеров старшего поколения А.В. Фонвизина и Б.П. Чернышова. Он был талантливым продолжателем этой лирико-романтической традиции отечественного искусства (круг художников «Маковца», группы «Тринадцать», позднего Древина). К началу 1970-х годов четко проявляется свободная раскованная пластическая манера, свойственная творчеству А. Слепышева. Художник огромной работоспособности, он находился в постоянном поиске новых формальных решений. Работы А. Слепышева отличаются черты импровизации. В законченной картине мастер стремился не утратить спонтанности и естественности, поэтому каждая из них сохраняет динамику эскиза, энергичный напор темперамента. Но за этой кажущейся легкостью исполнения стояла огромная предварительная работа, создание многочисленных эскизов – графических листов, акварелей, гуашей, рисунков пером, которые одновременно представляют собой законченные, вполне самостоятельные произведения. В ходе работы над темой создавались целые серии вариаций, выражающие различные нюансы настроений.

Философия искусства А. Слепышева предельно гуманистична, живописные композиции подобны поэтическим фантазиям. Любовь Слепышева к поэзии выразилась в написанном им во второй половине 80-х годов цикле картин, посвященном русским поэтам: «Н. Гумилев», «Анна Ахматова», «М. Цветаева», «А.С. Пушкин». Тяга к вневременным, общечеловеческим темам, склонность к монументальной эпичности естественно привели художника к библейским сюжетам, и он остановил свой выбор на наиболее трагических моментах евангельской истории: «Тайная вечеря», «Несение креста», «Распятие». Со временем ясно обозначились два направления в творчестве: многофигурные композиции на библейские, исторические темы и поэтические композиции с сельским пейзажем и мифологическими мотивами. Среди основных живописных серий «Восточная сказка», «Путники», «Привал», «Кочевье», «Бегство», «Исход» (1960-70), «Деревня» (нач. 1990-х), «Булонский лес», «Наполеон в России», «Российский флаг», «Церкви», «Георгий Победоносец», «Российские дороги» (1990-е) и многие другие.

Жизненное пространство многочисленных сюжетов произведений А. Слепышева – окружающая природа. Это тесно связано с воспоминаниями о деревенских мирных пейзажах его детства, поразивших его сложностью, изменчивостью, гармонией цвета, позже воплощенных зрелым мастером в выразительных полотнах. Но любимые «рощи» Слепышева – не просто фон для его сюжетов, как отмечали исследователи. «Дорога, луг снизу, кроны деревьев сверху будто готовы выступить из холста, принять зрителя под свою сень. Фигуры, объекты, массы и пятна цвета, отдельные мазки кисти – все это вместе создает впечатление неудержимо пульсирующей многомерности. Такая пластическая динамика, цвето-образная стереоскопия на самом деле бездвижных, выложенных на плоскости форм – поистине редкое в современной живописи качество».

Произведения А. Слепышева представлены в собраниях крупнейших музеев – Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Государственном музее истории Москвы, музее Питера Людвиг (Германия), галерее Костаки (Греция), музее Зиммерли (США), многих российских музеев, а также в многочисленных частных коллекциях ведущих политиков, представителей бизнеса, деятелей искусства и т.д.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Искусство Евразии

№ 1(12), 2019

Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:

656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,

международная кафедра ЮНЕСКО

e-mail: eurasia-art@yandex.ru

Телефон: +7 3852 29-08-77

Адрес страницы в сети Интернет:

www.eurasia-art.ru

Публикуемые статьи рецензируются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2019

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2019