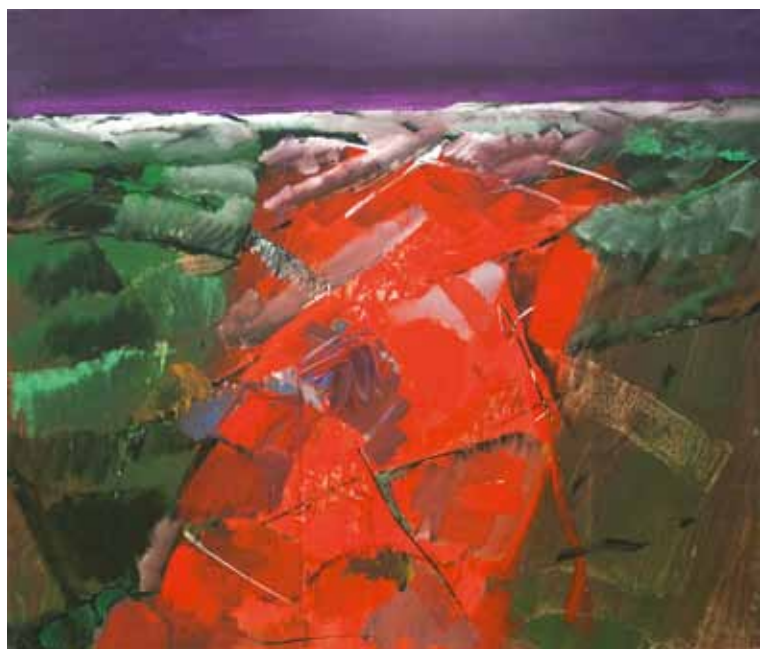


## ОБРЫВЫ И МОСТЫ. ВЫСТАВКА ВИКТОРА КАЛИНИНА В ЦДХ



"Красная дорога". 2011

3 февраля 2012 года в Центральном Доме художника открылась персональная выставка известного российского художника, действительного члена Российской академии художеств Виктора Калинина «Обрывы и мосты», занявшая все залы 2-го этажа выставочного пространства ЦДХ. Выступавшие на открытии коллеги и гости — М. Фаткулин, В. Глухов, Н. Боровской, А. Суховецкий, В. Бубнов, В. Манин и др. — отмечали, что такой масштабный экспозиционный проект, включающий как ретроспективные работы художника, начиная с 1960-х годов, так и массу новых произведений, под силу лишь мастеру с величайшим талантом и с феноменальной трудоспособностью. В небольших боковых залах размещалась графика художника, а так же много этюдов с обнаженной моделью.



"Бегство в Египет". 2002

Тот факт, что искусство живописи, которому пророчили быструю и даже не мучительную смерть еще в конце прошлого столетия, смогла вполне без проблем перевалить через вековой рубеж и продолжает жить в новом тысячелетии, в общем-то никого не удивляет. Разумеется, мастерство выстраивания целого мира, обладающего не только практически бесконечным богатством красочной палитры, но и своим особым пространством, с иллюзорно воссозданными и умозрительно реконструируемыми глубиной и объемом составляющих элементов, и все это на двухмерном холсте, чем, собственно, и является живопись, постоянно совершенствуется и приравнивается к всегда подвижным и испорченным привычкой к мелькающим отрывкам визуальных впечатлений особенностям восприятия сегодняшнего зрителя. В техническом смысле станковая живопись в основе остается все тем же видом визуальных искусств, как он формировался еще в ренессансной Италии и в стремившихся к своему «новому искусству» (ars nova) Нидерландах. Но в то же время художники, работающие в этом виде визуального выражения, не могут не учитывать, что благодаря современным СМИ и интернету, человек сегодня поневоле вовлечен в глобальные темы и все чаще мыслит себя частью весьма грандиозных процессов и событий поистине планетарного масштаба.

Произведения Виктора Калинина, получившего широкую известность в 1970-80-е годы, и сегодня впечатляют своей пластической мощью и колористической энергией. Работы художника, несмотря на станковый характер большинства из них, всегда отличал особый монументальный дух. Этот дух пронизывал в холстах Калинина каждую форму — не в последнюю очередь благодаря крупному, часто широкому мазку, к которому тяготел и тяготеет мастер, нередко работающий мастихином.

Разнонаправленные мазки лепят форму, иногда создавая эффект ее «гранености», подобный кубистическому, но скорее не во имя синхронной («симультанной») реконструкции нескольких точек зрения на один объект и придания ему виртуального объема, а больше ради подчеркивания «силовых линий» сопряжения разных элементов в границах единой композиции. «Силовые линии» и взаимное пересечение цветовых плоскостей — излюбленный прием футуризма, направленный прежде всего на создание впечатления движения форм относительно друг друга. У Калинина «силовые линии» фиксируют не фазы движения форм, а напротив, их зыбкие, но все же статичные границы. А сами формы при этом иногда настолько обобщены, что картина в целом напоминает экспрессивную беспредметную композицию.

В работах Виктора Калинина время словно бы останавливает свой ход, и перед зрителем разворачиваются не только отрезки времени, а скорее состояния различных элементов мира. Поэтому мы видим вздыбившуюся или напротив образующую глубокие провалы (овраги, карьеры) земную поверхность, некие циклопические дороги, пересекающие ее наподобие глубоких морщин, появившихся не сейчас, а когда-то очень давно, в доисторические времена, чуть ли не в эпоху великого обледенения.

На этой земле, существующей в сроки, измеряемые не годами и даже не веками, а тысячелетиями, нет ничего временного, сиюминутного, быстро проходящего. Если возникает одинокая человеческая фигура, то это вовсе не какой-то случайный прохожий, а — «Страж», одиноко возвышающийся над пустынным бескрайним пейзажем, как древнее изваяние под космическим «Звездопадом». Спящая под простыней или обнаженная женская фигура превращается в самостоятельный ландшафт с горными вершинами и глубокими впадинами или в циклопическое изваяние. Деревья на берегу оврага, мост, даже костер — все у Калинина дышит незыблемостью вечности. И конечно, это не результаты приложения рук человеческих, но итог тяжелого, иногда мучительного процесса сотво-

Окончание на стр. 2

## ЧИТАЙТЕ В НОМЕРЕ:

"Соприкосновение"  
Н. Иванов  
стр. 2-3

"Московский эстамп"  
И. Трофимов  
стр. 4-5

"Лаконизм  
монументального образа"  
Е. Андреева-Пригорина  
стр. 6

"Передать восхищение миром"  
М. Чегодаева  
стр. 7

"Из истории МСХ"  
Б. Иогансон  
стр. 7-8



"Воспоминание". 2011

## ПОЗДРАВЛЯЕМ ЮБИЛЯРОВ В ФЕВРАЛЕ:

Зевина Евгения Моисеевича • Ромашко Евгения Викторовича • Фомину Лидию Андреевну!





"Ночное - 2". 2009

рения мира в Начале Времен. Художник уподобляется если не самому творцу этого особенного, очень красочного, переливающегося всеми гранями как драгоценный самоцвет мира и всех его составляющих, то вдохновенному и восхищенному свидетелю этого беспрецедентного Творения, которым он любит так же, как и тот, кто творит и радуется сделанному.

Образы людей в новых работах Калинина несут черты этой причастности к вечному и значительному. Если речь идет о портрете (как, например, известного историка искусства Г.И. Вздорнова), то человеческий образ в нем своей пронизанностью особым светом начинает напоминать витраж или мозаику, да и с точки зрения построения формы, за счет «лепящих» ее плоских мазков, словно бы состоит из кусочков прозрачного стекла или смальты.

Работа «Семья», сохраняя аналогичные черты фор-

мообразования, создает еще дополнительные обертонны смыслов, поскольку сближается с многовековой традицией ассоциировать семейные сюжеты с символикой гармонии и умиротворенности, восходящей к библейским и даже еще более архаическим прототипам.

Работы Виктора Калинина пронизаны глубоким религиозным чувством. Это видно не только из символического подтекста, скрытого практически в каждой работе художника, но и в особенностях его авторского языка, например, в том, как решает он проблему света в своих холстах. Блики и рефлексы в большинстве вещей Калинина – это те же силовые линии сопряжений, подобно иконописным «пробелам» концентрирующие большой запас духовной энергии, которая передается от них всем элементам композиции, а значит и всматривающемуся в произведение зрителю. Эта передаваемая, внушаемая энергия создает мощное эмоциональное силовое поле между произведениями Виктора Калинина и его зрителями, «заражая» образами и мыслями автора тех, кто готов вдумчиво и прочувствованно их воспринимать.

В XXI веке обратные (или, как иногда их называют, — интерактивные) связи художественного произведения и его зрителя усложнились и обогатились, но по-прежнему остаются, как и во всякие времена, предметом устремлений и мечтаний творца, достижимым однако далеко не для всех.

Виктору Калинину создать и укрепить эти глубинные связи без сомнения удалось, и поэтому его искусство



"Портрет художника Ивана Поленко". 2011

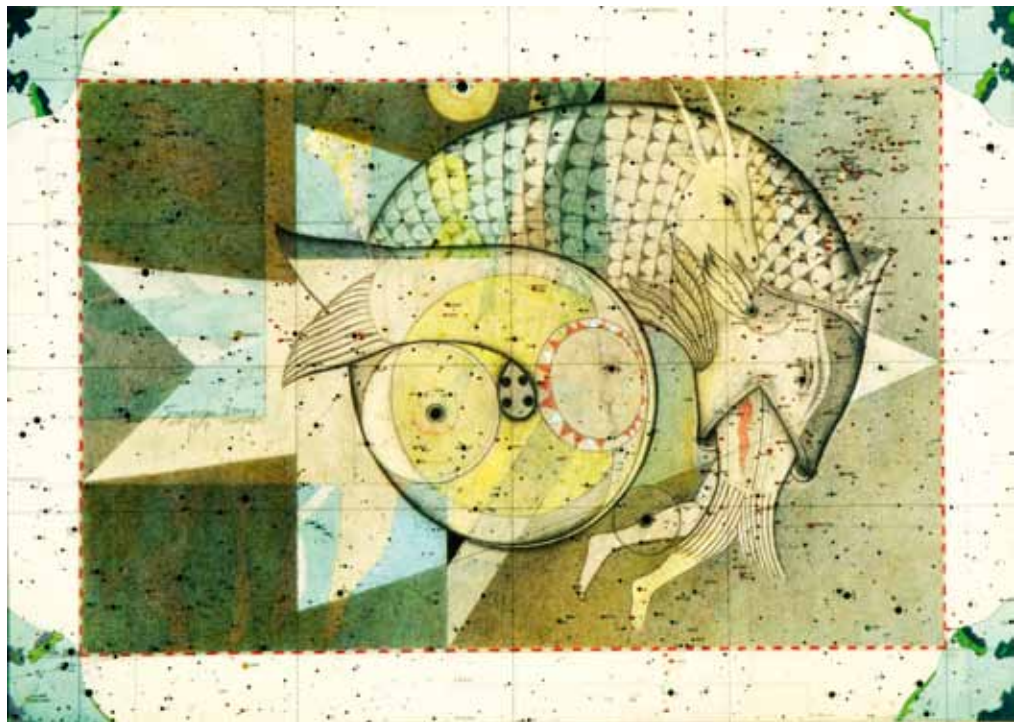
и сегодня не теряет ощущения своей причастности к самым серьезным проблемам, волнующим наших современников.

**Андрей Толстой**



"Плотина". 2000

## СОПРИКОСНОВЕНИЕ



В. Башенин. "Иона". Акв., графит. 2000

Разные и совершенно непохожие в конкретике и частностях, единые и близкие в главном – так можно кратко охарактеризовать творческую группу московских художников «Трое из Строгановки» в их совместном выставочном проекте. По своим основным профессиям Валерий Башенин – мастер монументальной живописи, Наталия Вяткина – скульптор, Михаил Верхоланцев – художник-ксилограф, но каждый из них совмещает в своем творчестве и другие виды искусства, так что творческая универсальность – первое объединяющее качество этой группы.

Если продолжать линию сходства на семантико-тематическом и пластическом уровне, то трем художникам будут равно соответствовать предложенные триады: линия – форма – цвет; мифология – музыка – метафизика; античность – Библия – фольклор; декоративность – монументальность – композиция.

Из сугубо анкетной близости – все трое художников родом из «Строгановки» – возникает близость «генетическая», профессионально-базовая. Они из той «Строгановки», которая во времена их учебы еще не называлась университетом, а была училищем с

очень высоким и добротным качеством образования. В дипломе выпускника значилось: «художник декоративно-прикладного и монументального искусства». В отличие от бытовой трактовки понятия «монументальный» (в значении «большой, грандиозный, масштабный»), монументальность в контексте изобразительного искусства – это включенность в архитектуру, причастность к синтезу и градообразующей функции разных видов искусства. Наиболее значительной и последовательно культивируемой в «Строгановке» дисциплиной была композиция. Если в других крупных художественных вузах ей отводилась равная роль с прочими предметами, то здесь композиция была незыблемой и краеугольной основой строгановской школы. Плюс особое отношение к материалу. В силу практической специфики получаемых профессий, их определенной «нестанковости» – это любовное, рукотворное, ремесленно-хозяйское отношение к материалу.

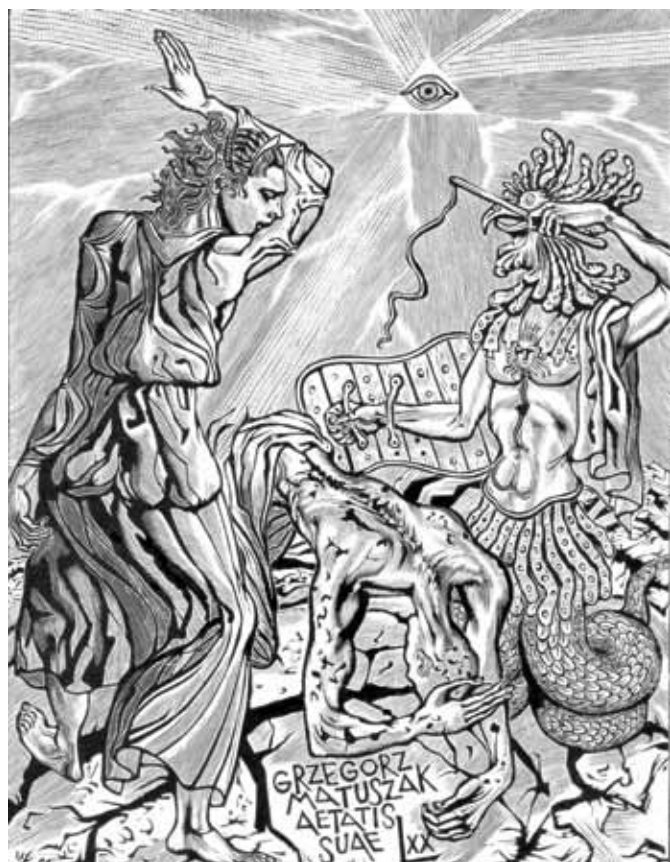
И Валерий Башенин, и Наталия Вяткина, и Михаил Верхоланцев воспитаны не как станковисты, и если в их произведениях встречается веристская трехмерность (близкое к натурализму понимание задач искусства), то она всего лишь доказывает, что художники эти умеют всё, но сознательно следуют византийским традициям плоскостной изобразительности, декоративному великолепию. Во времена Джотто европейские художники отвернулись от византийской изобразительной системы. Этот поворот по существу был поворотом к веризму, образно говоря, к фотографии. Изобразительное искусство направилось к станковости, а музыка – к концерт-



Н. Вяткина. "Концертмейстер". 2009

ности. Прикладное назначение искусства и, следовательно, его здоровье стало ослабевать. Вся дальнейшая история европейского искусства была непрерывной чередой демократических революций, тогда как восточное искусство оставалось аристократически плоскостным. Русское искусство долгое время консервировало византийские традиции,





М. Верхованцев. "Жизнь Иова".

пока не повернулось при царе Алексее Михайловиче к Западу. Прикладной характер искусства рассматривается группой как антипод станковости. По природе своей прикладное искусство цельно, идентично авторской личности, независимо от актуальных, конъюнктурных и коммерческих обстоятельств, тогда как станковые формы чаще всего ориентированы на рынок, мотивированы выставочным успехом, определенным потребительским спросом. Единству «трех» способствует также авангардная направленность творчества каждого. Но далеко не безоглядная, спонтанная, а мотивированная внутренней эволюционной потребностью в рамках конфуцианской мудрости: постигать новое, лелея старое. Башенин приближается к самобытной фольклорно-метафизической разновидности русского модерна. Вяткина художественно мыслит и работает в скульптуре на стыке кубистических и экспрессионистских выразительных средств. Верхованцев, расщепляя пучок византийских традиций, убеждает нас в приверженности к трансавангарду.

Музыкальный компонент в искусстве Михаила Верхованцева наиболее выраженный – и биографически, и стилистически. Художник изучал народную музыку, увлекался античным музицированием и музыкальным авангардом XX века, интересовался аутентичными инструментами, даже овладел игрой на лютне, кроме того пел на клиросе. Эти многообразные музыкальные интересы сложились в соответствующие мотивы его



Н. Вяткина. "Амазонка". 2011

изобразительного творчества, проникнув даже в характер пластики.

Примечательно, что диплом в «Строгановке» Михаил Верхованцев защитил проектом малогабаритного пианино и стула к нему. Окончив отделение мебели, он до сих пор жалеет, что оставил прекрасную профессию проектировщика мебели. Композиционная, архитектурная и стилистическая выучка проектировщика четко сказалась во всех его графических композициях. Он ксилограф. Все ксилографы его поколения следовали заветам В. Фаворского, который отошел от традиций репродукционной ксилографии и по существу вернулся к старой продольной гравюре, имитируя ее на торце. Михаил

Верхованцев дерзко пытается реабилитировать репродукционную гравюру, так как был в молодости знаком со старыми ксилографами-репродукционерами и учился у них. Разнообразие серых тонов – вот что привлекало художника. Но он не стал имитировать фотографию, а это была основная задача репродукционеров, а культивировал плоскостную орнаментальность. Бросается в глаза устойчивый и красивый серый цвет его гравюр. Если эти ксилографические миниатюры сильно увеличить, они только выигрывают в другом масштабе. Художник заметил это и воспользовался новым эффектом для создания живописных полотен, которые напоминают картоны для gobelенов.

В живописных полотнах М. Верхованцев вновь и вновь возвращается к образам своих гравюр: это Феб и Пан, Орфей и Эвридика, Эдип и Антигона, Дидона и Эней, Давид и Саул. Сквозная «псалмопевческая» тема пронизывает живопись и графику, наводит художника на общие размышления, характерные для творческого кредо всего «трио»: «Тема Феба и Пана волнует меня, и я готов разрабатывать её всю жизнь. Состязание Феба и Пана символизирует вечный антагонизм попкультуры и академизма. По существу это тема всей жизни любого человека. Аристократизм и вульгарность, застенчивость и снобизм, прорицание и невежество, богатство и убогость суть противоборствующие элементы характера любой личности». Изощренная пластика и удивительная музыкальность – таково впечатление от графических и живописных работ Верхованцева. Одна из его гравюр называется «Ричекар» – старинная музыкальная полифоническая форма, расцвет которой наступил в эпоху маньеризма. Отголоски маньеризма, стилистическое «переосмысление» этого достаточно «элитарного» направления заметны не только в пластической структуре искусства Михаила Верхованцева, в его эстетике, они в крови у каждого участника группы в той или иной мере.

В скульптуре и графике Наталии Вяткиной (за исключением некоторых сознательно натурных портретов, фигур и фарфоровой пластики) выражается некая внутренняя идея образа, богатство личных авторских ощущений и ассоциативных, пульсирующих драгоценными оттенками, образов и фантазий. В скульптурных композициях подчеркивается экспрессия поз, сложная смысловая траектория общей динамики, удлиненность, метафорическая расщепленность и энергетическая напряженность пропорций, благородная красота линий и форм. Все это сообщает произведениям драматическую остроту, вневременность переживаемых состояний, своеобразную театрализацию сюжета. В ее работах нет внутреннего конфликта формы. Как сообщающиеся сосуды существуют ее скульптура и живописно-графические композиции, в пластике ощущается чеканная контурность хорошего рисовальщика, а в акварелях и гуашах – органичная и безупречная логика формы.

Наталия Вяткина как скульптор наиболее сильна, работая в материале, – керамике, шамоте. Даже осуществленные ею громадные монументы для городских площадей так и просятся быть повторенными и уменьшенными для керамики, обнажая сокровенную камерную мелодию. В горизонтальных и вертикальных кубических массах этих монументов всегда присутствует профессиональная выверенность и гармония, они именно скульптурны, хотя её стиль (близкий стилю Архипенко и Цадкина) рискует потерять скульптурность и превратиться в графику. Наталия Вяткина увлекается фарфором, создавая не только скульптурную посуду, но и расписывая ее кобальтом. В бережном и распорядительном отношении с материалом художник порой обнаруживает фантастическую изобретательность, о чем говорят ее блестящие опыты с промышленными фарфоровыми изоляторами, превращенными в тонкие и изящные работы.

Единству трех индивидуальностей способствует общая музыкальная линия. В работах Н. Вяткиной, как уже замечали исследователи, даже в названиях осязателен настойчивый музыкальный пунктир: «Дуэт», «Виолончелистка», «Вокальный дуэт», «Концертмейстер». Даже обобщенный образ «Поэт» наделен музыкальным атрибутом. А скульптура из шамота «Муза» представляет собой как бы обобщенный виолончельный силуэт.

Арфы и лютни М. Верхованцева, виолончели и лиры Н. Вяткиной в живописи Валерия Башенина продолжают иными музыкальными персонификациями: в его чистых, многослойных красках «звучат» райские птицы и обычные деревенские ветряки, поют горлицы и петухи, салютуют букеты цветов, открывают рот рыбы, шествует языческий Сирин, в них плещет «живая вода» и умиротворяет душу тихая «колыбельная».

Сохраняя византийский замес своего искусства, В. Башенин опирается на его непосредственные истоки и традиции. Это древнерусское и народное искусство, икона XVII века, парсуна, роспись по дереву, шитье, лубок, орнамент, игрушка, геральдика, книжная миниатюра... При этом мастер согласен на самые разнообразные интерпретации своих полотен: «Образы моих картин – вода, земля, дерево, цветок, птица, рыба, зверь, человек, дом... это образы-архетипы, вечные, простые и в то же время многозначные, неисчерпаемые по своей сути... Каждый видит в этих картинах то, что хочет. Кто-то ищет глубоко религиозный подтекст и ассоциирует эти знаки с христиан-



М. Верхованцев. "Сила музыки - 2".

ской символикой, кто-то, наоборот, языческие истоки. Третьи «читают» здесь черты гербов средневековых государств. А кто-то проводит параллель с лубком и наивным искусством».

Язычество – это русская античность, и оно в образах В. Башенина органично komponуется и с программным «византизмом» М. Верхованцева, и с космогонией «вечной женственности» Н. Вяткиной. Среди них Валерий Башенин наиболее радикально сохраняет плоскость. Он не только ищет выразительный линейный и плоскостной рисунок, но добивается красивого взаимодействия всех участков этого рисунка с прямыми и углами изобразительной плоскости. Конечно, его подпитывают православная икона и русский фольклор, хотя он сам считает, что на этот путь его наставил Михаил Шварцман, философ-изобретатель «иератической гармонии», оригинального кода знаковой живописи. Кроме того, Башенин не отрицает своего стихийного маньеризма: это присутствие некоего иррационального начала, самодовлеющая и радостно бьющая через край орнаментика, ненавязчивая прелесть аллегории и сказочного волшебства, а также сочность полнокровного декора и выразительной фактуры.

Рассматривая былинные, лирико-эпические картины Башенина, замечаешь его невольное пересечение с поэтическими аллюзиями и образами вдохновения Вяткиной, с псалмами и общей пластической просодией Верхованцева, убеждаешься что в каждом участнике выставки течет «парнасская кровь».

Продолжая поиск сходства этих абсолютно разных творческих индивидуальностей, отметим виртуозно-кропотливую, почти математическую основу ксилографий и полотен Михаила Верхованцева, свободное и артистичное обращение с разнообразным материалом Наталии Вяткиной, моментально узнаваемый ювелирно-декоративный стиль Валерия Башенина. В основе этих выработанных фирменных знаков творчества лежит бесконечный и осмысленный труд, преданность и любовь к своей профессии каждого участника группы. Они едины в этом, несомненно, главном компоненте всякого настоящего искусства, как, впрочем, и в значительном ряде изобразительных составляющих.

Декоративность, монументальность, феноменальное духовно-умозрительное начало, свойственные всем трем художникам-строгановцам, есть тот цемент, который делает их искусство здоровым, прочным, интересным, неподверженным современной разъедающей среде жизни общества.

Никита Иванов



В. Башенин. "Поклажа". Смеш. техн. 2000



# МОСКОВСКИЙ ЭСТАМП

В последних числах ноября 2011 г. в выставочном зале МСХ на Кузнецком мосту, 20 Объединение художников «Московский эстамп» представило выставку гравюры и рисунка. К открытию экспозиции была выпущена книга-альбом «Художники Московского эстампа». Издание приурочено к 80-летию МСХ, которое отмечается в 2012 году, и включает в себя краткие биографии самых заметных художников Объединения, их высказывания о природе эстампа, много качественных репродукций.

Отделение секции художников графиков МСХ – «Московский эстамп» - первоначально образовано художниками, работавшими в Комбинате графических искусств МГО ХФ РСФСР. Многие члены «Московского эстампа» заняты преподавательской деятельностью. Его ряды продолжают пополняться талантливыми выпускниками графических факультетов художественных ВУЗов. «Московский эстамп» является наследником богатейшей истории Студии И.И. Нивинского, за которой стоит целая эпоха художественной жизни Москвы.

Руководство «Московского эстампа» прикладывает немалые усилия по поддержанию творческой и рабочей атмосферы внутри отделения. На территории его офиса действуют литографская и офортная мастерские, проводятся занятия рисунком. Без преувеличения можно сказать, что именно «Московский эстамп» является хранителем традиций московской печатной графики, местом, где эстамп находит новые пути развития.

Как бы то ни было, известная неопределённость судьбы эстампа в новых исторических условиях связана не с недостатком организованности или нежеланием самих художников развиваться и действовать сообща. Собственно, одна из важнейших сторон существования эстампа – его «тиражность» (за редким исключением) оказалась в настоящее время невостребованной. Традиционные задачи, стоявшие перед мастерами гравюры ещё в 70-80-е гг. XX века, больше не определяют их деятельность. Это обстоятельство по существу сближает сегодня их произведения с произведениями уникальной графики, создаваемыми в единственном экземпляре.

Вместе с тем эстамп всегда был и остаётся местом особого рода столкновения – консерватизма и свободы. Речь идёт о неотъемлемом от гравюры консерватизме технологий, поскольку, хотя каждый график и вносит в процесс создания изображений свои приёмы, находки, свой особенный метод взаимодействия с материалами гравюры, – печатная форма, будь то офортная доска, дерево, линолеум или литографский камень, – остаётся неизменной. Само существование печатной формы, даже такой «негравюрной», одноразовой, как в монотипии или гравюре на картоне, сообщает эстампу существенную основательность, связь с ремеслом. В гравюре остаётся неизменной рукотворность той поры, когда технологии были естественным продолжением деятельности человека, не вступали в противоречие с его способностями, не подменяли собой глаз и руку художника, чего нельзя сказать о новых этапах технического развития. В гравюре сохраняется идеальное равенство художественного и ремесленного, человека и техники.

Этот исторический аспект, своеобразный «привкус» истории, вплетённый в саму структуру гравировальных техник, придаёт занятиям гравюрой непреходящий шарм и благородство, некую сакральность, ощущение принадлежности к сообществу посвящённых. Тем не менее обстоятельства сегодняшнего дня позволяют усмотреть вполне логичную тенденцию: эстамп поневоле освобождается от некоторых наиболее характерных признаков. Всё меньше причин в рамках печатной графики делать тираж, то есть эстамп, по форме оставаясь самим собой, в пределе стремится быть уникальным произведением. В этой ситуации многие художники преодолевают известную обусловленность выразительных средств того или иного вида гравюры, раздвигают эстетические рамки эстампа, выявляют неочевидные, нехарактерные возможности той или иной техники. В этой связи можно было бы разделить художников не с точки зрения техник, в которых они по преимуществу реализуют свои творческие идеи, но по отношению к самой изобразительной форме – в соответствии с тем, как они эту форму трактуют, с помощью каких художественных средств вызывают к жизни свои произведения.

И всё же основная задача «Московского эстампа» – сохранение традиций, опыта, накопление мастерства, жизнь гравюры.

Одна из самых кропотливых, трудоёмких и «жёстких» техник – гравюра на дереве, как и всегда на выставках эстампа, представлена в экспозиции блестящими работами Михаила Коновалова и Михаила Верхованцева. И Михаил Юрьевич, и Михаил Михайлович находятся в постоянном поиске новых выразительных средств, каждый в своём направлении развивают и совершенствуют технику. Виртуозное владение мастерством в каком-то смысле диктует свою логику усложнения образного строя, композиционного устройства и предельную степень детализации изображений. При этом Михаил Коновалов прежде всего в торцовой гравюре стремится к кристаллической ясности и чистоте звучания пространства. Изысканный параллельный штрих образует в его изображениях разнообразные по тону и богатству ритма светящиеся плоскости («Бассейн», «Ангелы и женщины»). Из них сложены небеса, они превращаются в воды, складки одежд, крылья ангелов, обнажённое женское тело. В его работах идеал женской красоты связан с опытом модернистской трансформации формы, отвлечением от прямого воспроизведения натуры. В обрезающей гравюре Михаил Коновалов, напротив, минимизирует выразительные средства, сохраняет обширные, не тронутые резцом участки, в большей степени выявляет линейный контур («Лилит», «Ожидание», «Букет черёмухи», «Олимпия»).

Михаил Верхованцев почти всегда обращается к сложным, композиционно и пластически многоплановым решениям. Напряжённое, с элементами сюрреализма пространство его экслибрисов и станковых гравюр населено динамичными фигурами мифологических персонажей. Их позы и жесты напоминают о пластической риторике маньеризма, их пропорции предельно удлинены. Стилистика деталей, сложность и разнообразие линейного рисунка всегда неожиданны, насыщены дополнительным содержанием. Вся эта драматургия, драматический пафос и риторика несут в себе и значительную долю иронии. В рамках выставки Михаил Верхованцев приоткрыл некоторые тайны появления своих образов, обыграл детали творческой кухни. Художник показал четыре пары работ, каждая из которых соединила гравюру и рисунок, как разные, но самостоятельные этапы воплощения замысла («Непорочность», «Гордыня», «Чревоугодие», «Уныние»).

Техникой, позволяющей осуществить самые разнообразные эстетические задачи, является литография. На выставке этот вид эстампа был представлен весьма широко. От многодельных детализированных иллюстраций Юрия Шестакова к произведениям Исаака Бабеля, до футуристических образов Евгения Крючкова («Олень-киборг», «Восток-Запад»). От аналитического исследования формы изображённых предметов (Ольга Коледа, «Бутылки -1») до любовного, в духе народных картинок воспроизведения Старицкого Свято-Успенского монастыря (Александр Кулёмин).

Чёрно-белые литографские оттиски Александра Чернова напоминают свободные рисунки тушью, где широкая кисть движется в соседстве с ворохом мелких графических меток. Эта разномасштабность инструментов и движений, сопоставление столь разных по характеру «следов» создают удивительно органичное целое. При всей простоте и незамысловатости изобразительные элементы укладываются в ясные композиции, отвлечённые от сухой реальности, полные поэтическим смыслом. Работы Анны Поповой и Александра Чернова прекрасно дополняют друг друга. Там, где один заканчивает, тему подхватывает другой, свободно переходя от пленерного рисунка к гравюре и живописи.

Цветные автолитографии Владимира Фирсова из серии «1812 год» выполнены в характерной для него повествовательной манере. Изображённые им сцены изобилуют множеством персонажей и, несмотря на трагизм и драматизм событий, согреты тонким юмором, находящим своё основание в духе народа, снимающим ненужный пафос. В работах Владимира Фирсова всегда радуется эта верно найденная интонация и непо-



М. Коновалов. "Прощальный вечер". Торцовая гравюра, граб. 1991



А. Бородин. "Деревенский причал". Автоальгравия. 2007



В. Щербинин. "Порженское. Троицын день". Офорт. 2009



А. Суворов. "Из посвящений ЛвБ. Сочинение". Офорт. 2001





Л. Антонова. "Тригорское. Церковь Св. Георгия".  
Б., масляная пастель. 2009



Е. Чернышева-Черна. "Ритмическая гимнастика".  
Цв. автолитография. 1989



Д. Мацевский. "В Сретенском монастыре": 2010

вторимое авторское отношение к изображённым сюжетам. Нельзя не сказать о работах Анатолия Бородина («Рыбаки», «Колодец»), выполненных в технике плоской печати - авто-альграфии, близкой к литографии (вместо камня художник использует алюминиевую доску). В этих больших листах, как и всегда у Анатолия Бородина, много воздуха, много белого поля, составляющего изысканный контраст тёмному свободному штриху. Эти пейзажи отличает простота и естественность, идущие от простоты и чистоты форм самой природы, как будто всё менее видимой, ускользающей от взгляда современного человека, исчезающей, как сказочный Китеж.

Линогравюра была представлена в рамках экспозиции не так широко, как другие техники. Однако этот вид эстампа всегда привлекает внимание. Воздушные оттиски Зинаиды Козиной («Сады», «Интерьер») делают исходный материал гравюры почти неузнаваемым. Наталья Амосова наполняет его причудливыми ритмами, соединяющими свет и тень в единую вибрацию среды («Натурщик в интерьере»). В московских пейзажах Алексея Фирсова («Оттепель в Москве», «Снежная зима в Москве») свет и тьма сосуществуют как поэтические категории. Тьма в его линогравюрах бежит от света подобно Дафне, увидевшей Аполлона.

В линогравюрах Валерия Бабина («Белая ночь», «Купальщица и лодка»), как в его рисунках и живописи, форма выделяется из среды, точнее, определяется в среде при помощи грубоватых уверенных контуров. Это определение происходит каким-то естественным, почти природным путём, почти так же, как возникает силуэт лодки на берегу Белого моря. Также прилажены избы и баньки вблизи неподвижных вод под светлым небом северной ночи.

Если говорить о традициях московского эстампа, то офорт, безусловно, должен восприниматься как техника, имеющая исторический приоритет. Вместе с теми, кто выставил работы в технике сухой иглы, этот вид гравюры предпочли более 20-ти художников.

Сложные большого формата оттиски показали: Александр Суворов (лист из серии «Стихии»: «Возмущённый», офорт, травление, акватинта), Корнил Пузанков («Стрелец»), Лия Павлова («Эвкалипты»), Татьяна Галактионова («Божественная комедия. Песнь 13», офорт, сухая игла, качалка), Елена Дергилёва («Отец», «Живописец Александр Костромин, 33-х лет»), Денис Мацевский («Покой и воля», «Слава и время»).

Если Александр Суворов строит своё изображение на основе живописных эффектов свободного травления, обыгрывает почти абстрактные формы пятен, то Корнил Пузанков, с лёгкостью переходящий от офорта к литографии без ущерба для его фантастических образов, стремится контролировать каждый мельчайший элемент формы, каждую деталь сложно организованных сцен.

Денис Мацевский создаёт сложные композиции с исторической и литературной подоплёкой. В офорте «Слава и время» художник обращается ко времени правления российского императора Александра I, и, как подсказку, включает в изображение короткие цитаты из стихотворения А.С. Пушкина «Полководец» (1835 г.). Фигура императора дана на фоне ампирических архитектурных деталей и, по всей видимости, навеяна известным портретом государя кисти Джорджа Доу. Во всяком случае, в указанном стихотворении поэт говорит об этом портрете, а также о целой галерее портретов русских генералов - героев войны 1812 года, заказанной императором Александром I.

Привлекли внимание работы в технике сухой иглы: Елены Алексеевой-Барановской («Сидящая в шали»), Екатерины Раевской («Портрет Вали», «Корпоративная вечеринка»), Марины Удадовской («Пляж. Состояние 4»), Олега Соболя («Весенний натюрморт», «Летний натюрморт», «Фронтиспис к книге гравюр»).

Наибольшее число участников экспозиции было представлено рисунками. И это не случайно, поскольку рисунок лежит в основе всех эстампных техник. Здесь диапазон и материалов, и размеров оказался самым широким. От огромных листов Владимира Щербинина («Корабли постоят



В. Бабин. "Белая ночь". Линогравюра. 2011

и ложатся на курс»), до камерных, в несколько сантиметров, миниатюр Юрия Шибанова («Орех и бабочка», цв. карандаш). От продуманной игры с эффектно прорисованными деталями Евгения Мацевского («Персона и цветы - 2», «Два лица»), до сумбурных «ню» Ирины Злобиной, где предметом искусства становится сама спонтанность нанесения линий.

В цветах и пейзажах Ларисы Антоновой мягкий и казалось бы трудно управляемый штрих масляной пастели организован в светонесные структуры, создаёт живописную поэтическую среду. В этих листах найдена необходимая мера недосказанности, способная пробудить воображение.

Елена Чернышёва-Черна показала новые листы из серии «Империя деревьев» (тонирующая бумага, масляная пастель). Декоративные качества этих композиций, цветовые отношения, характер линий по-особому настраивают зрителя, и, подобно музыкальному ладу, задают то или иное направление эмоциональному восприятию. Нельзя умолчать о другой серии ее работ: «Память победной войны. Защитникам Москвы посвящается» (бумага, гуашь). Обращение к теме Великой Отечественной войны стало в наше время редким, почти забытым явлением, а потому требует особого, пристального внимания. Пластический язык этих работ скуп и сдержан, но за его внешней простотой и грубоватостью проступает единственно возможный путь к этой теме – вглядывание внутрь себя. Художник как бы подбирает слова, вновь обретая речь, заново открывая пластику. Каждая композиция этой серии собрана из нескольких сюжетов, соответствующих тому или иному ключевому этапу битвы под Москвой. Эти эпизоды, отторгнутые друг от друга, разъединённые в нашем восприятии далью времени, требуют воссоединения, вызывают к нашей исторической и человеческой памяти. Усилиями воли художник собирает их вместе, вглядывается в образ прошлого, память о котором не должна быть утрачена.

Надежда Девишева внесла в экспозицию ещё одну важную ноту. Четыре рисунка из серии «Город Кашин» («Кашинский фарватер», «Обновлённый труд», «Ангелы села Никольского», «Мастер», цв. карандаш) позволяют погрузиться в атмосферу действительной жизни маленького русского городка, увидеть детали быта, всё то, мимо чего обычный торопливый турист пробежит мимо, не заметит, не оценит.

В выставке приняло участие более 100 человек, и упомянуть всех замечательных графиков Объединения «Московский эстамп», к сожалению, не представляется возможным. Однако это не значит, что их работы менее интересны, чем те, о которых удалось написать хотя бы пару строк. Закрытие выставки было отмечено важным известием – экспозиция почти в полном составе отправилась в Самарский областной художественный музей, где будет открыта до 14 января 2012 года.

Илья Трофимов



С. Гонков. "Парад Петлюры". Илл. к роману М.Булгакова "Белая гвардия". Цв. литография. 1989





## ПАМЯТЬ ПОБЕДНОЙ ВОЙНЫ



"Ноябрь 1941 года в Москве". Б., гуашь. 2010

На выставке «Пробный шар», которая прошла осенью 2011 года в Музейно-выставочном центре «Рабочий и Колхозница» в разделе графики была представлена зрителям новая графическая серия Е. Чернышевой-Черны «Память победной войны», посвященная 70-летию битвы за Москву. Редактору нашей газеты Р.Д. Конечно удалось побеседовать с художником во время открытия выставки и узнать, что побудило ее обратиться к военной теме.

**Р.К.: Как возник замысел этой графической серии?**

**Черна:** Эта тема жила во мне давно. И хотя с момента сражения за столицу прошло уже много лет, тема эта актуальна и сейчас. Я долго не могла к ней подойти, не знала, как выразить ее, не могла собраться с духом, так как это касалось лично моей семьи, моих родных, тех тяжелых и горьких событий, которые им хотелось забыть, и воспоминаний, к которым им не хотелось возвращаться. И вот, наконец, я решила обратиться к теме войны, сжато, в 3-х листах, объединив главные идеи: события осени-начала зимы 1941 года под Москвой, драматической осени 1941 года в Москве и Победы.

**Ред.: Как отразилась война на Вашей семье?**

**Черна:** Под Москвой в деревне Красная Поляна на участке, где я живу сейчас, в декабре 1941 года был сожжен незадолго до этого выстроенный красивый дом и сад. Там жили мои родственники, бабушкина сестра с мужем, которые в лютый мороз остались безо всего. Их до весны приютили добрые соседи, потом они жили в землянке и ждали с войны моего деда, который писал им с фронта, что главное — остаться в живых, а дом можно выстроить новый. Но последнее письмо пришло от деда весной 1942 года... Красная Поляна была одним из последних мест, куда ненадолго удалось прорваться фашистам, несмотря на упорные бои. Фашисты были тут всего считанные дни. Наступление их танков на Лобню, остановленное героизмом наших войск, я показываю в листе «Декабрь 1941 года на Красной Поляне». Здесь главный центр: двое стариков, уцелевших после отступления фашистов, у остова своего сгоревшего дома.

**Р.К.: Судьба целого поколения была покалечена той войной...**

**Черна:** Да, и об этом моя серия. Лист «Ноябрь 1941 года в Москве» разрезается сбитым вражеским бомбардировщиком, как разделилась судьба молодых людей того поколения, к которому принадлежала и моя мама. Мама и бабушка, отказавшись от эвакуации, остались в Москве: мама училась, бабушка работала. Они ждали писем с фронта — мой дед и почти все мамыны соученики воевали.

Вместе с другими москвичами они рыли в осенний дождь и слякоть противотанковые рвы на подступах к Москве, дежурили на крышах, сбрасывая зажигательные бомбы, грелись во МХАТе и на станции метро «Курская», голодали. Все оставшиеся в столице отдавали последние силы, чтобы враг не прошел и был остановлен. Не допускалось и мысли, что фашисты возьмут Москву. Мне хотелось показать искалеченные судьбы молодых людей маминного поколения — мало кто из них вернулся с войны.

**Р.К.: Последнем рубежом обороны, с которого началось контрнаступление наших войск, и была Красная Поляна?**

**Черна:** Наступление лыжников — символ перелома в битве за Москву; в этом районе они наступали от Москвы через деревни Катюшки и Красную Поляну. Их помнят старожилы и лес, где братские могилы защитников Москвы. Когда я сейчас смотрю на этот лес, мне хочется, чтобы его сберегли новые поколения в память о погибших здесь воинах.

Все мои родственники, выжившие в той войне, прожили жизни, довольные своим скромным достатком, ценя сам факт жизни. Ни одна их встреча не обходилась без воспоминаний о войне. Я помню их улыбки: как и чему они радовались.

**Р.К.: Сейчас все меньше остается свидетелей тех событий, но есть дети и внуки, которые не должны забывать о героизме наших солдат, победивших фашизм.**

**Черна:** События мая 1945 года мне хотелось показать как величайшую победу над монстром бесчеловечности, открывшую молодым возможность счастливо жить на земле и ценить мир. В листе «Победа» птицы — души погибших — напоминание о мужестве тех, кто не вернулся с войны, как мой дед и миллионы других защитников Отечества — несутся над городом, то возникающим из руин, то олицетворяющим крушение «берлинской стены», то символизирующем начало нового мира. А птицы-души — метафора того, что не должно повториться. Мы помним защитников Москвы, низкий им поклон и вечная память!

**Р.К.: Спасибо за беседу.**

## ЛАКОНИЗМ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ОБРАЗА



Эскиз настенного панно Дворца пионеров и школьников в Москве

С 29 января по 4 февраля 2012 г. в выставочном зале МСХ в Старосадском, 5 состоялась выставка творческого наследия **Алексея Андреевича Губарева** (1931-1982).

Ученик МСХШ, студент легендарного МИПИДИ и выпускник монументального отделения Строгановского училища (1957г.), член монументальной секции МОСХ (с 1961г.), он с самых ранних лет ощущал в себе дар монументалиста и мечтал о создании общественно-значимого искусства. Выставка позволила увидеть путь от студенческих опытов середины 1950-х гг., подчиненных еще многословности и фальшивой патетике сталинского искусства, к лаконичным работам «нового монументализма» — путь характерный не только для А. Губарева, но и многих его сверстников.

В 2012 г. исполняется 50 лет со дня открытия Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах — знакового сооружения периода хрущевской оттепели. Комплекс показал новые принципы архитектуры «рационализма и чистых форм», которому соответствовал скупой, лаконичный, но очень выразительный язык монументально-декоративного оформления. Работа над фасадами и интерьерами Дворца стала отправной точкой для целого поколения скульпторов и художников-монументалистов. В. Эльконин, А. Васнецов, Е. Аблин, И. Пчельников, И. Лаврова, Г. Дервиз, скульпторы Д. Шаховской и Ю. Александров — их творчество во многом станет определяющим для формирования внешней и внутренней городской среды 60-80 гг. XX в. Большой удачей для начинавшего свой путь Губарева стало участие в этой большой работе. Парковые фасады дворца отдавались под изображение трех мировых стихий: Земли, Воды и Воздуха, покоренных человеком. Алексею Губареву принадлежит разработка торцевого настенного панно «Воздух», исполненного в условно-символической манере в технике сграффито. Многочисленные эскизы,

отражающие процесс этой большой работы, показывают тесную связь с более ранним циклом абстрактных графических листов-экспериментов, появившихся в конце 1950-х годов. Однако язык чистой абстракции не привлекал А. Губарева. Экспериментируя с формой, используя различные графические и живописные техники, опираясь на опыт авангарда, он оставался верен фигуративному искусству. Сочетание органических и механических мотивов, обращение к условным фигурам-знакам, контрастному цвету и жесткому выразительному контуру прослеживается в эскизах панно, мозаик, витражей, плакатов и даже станковых работах мастера.

По разным причинам, и личного, и объективного характера, свой дар и возможности в монументальном искусстве А. Губарев реализовал лишь отчасти. Художник интересно работал в пейзаже, портрете, журнальной графике, везде проявляя присущее ему виденье монументалиста.

Большой цикл работ посвящен культовой для молодежи 1960-х годов теме альпинизма. В него входят эскизы оформления «Клуба туристов», станковые сюжетные картины и грандиозное фресковое панно «Покорители вершин».

Как и многие художники его поколения, А. Губарев много ездил в творческие командировки на «стройки века». Серия «На ЗапСиб» (1965-66) показывает замечательного зрелого мастера. Большого формата монохромные автолитографии решены в «монументально-героическом» ключе. Художник находит неожиданный синтез фрески и станковой гравюры. Неизбежные портреты тружеников-ударников лаконичны, при этом индивидуальны и значительны. А рядом не менее выразительные «физиономии» компрессоров, труб и вагонеток. Взаимопереплетение природного и рукотворного, живого и искусственного, соревнование человека и природы — дискурсы, пронизывающие культурное поле 1960-х гг. — преломляются здесь очень отчетливо и в то же время с большой долей иронии. В триптихе «Домна» — чугунолитейная печь, превращенная в гигантский женский торс, ассоциируется с древним идолом, изрыгающим огонь и требующим жертвоприношений от жрецов-работников.

Важное место в творческом наследии А. Губарева занимает портрет. Написанные в начале 1960-ых годов портреты жены и маленькой дочки полны радостного любования и теплоты, мажорны и насыщены по колориту. Необыкновенной серьезностью и деликатностью по отношению к миру ребенка выделяется холст «Лена на крыльчке» — произведение, достойное войти в галерею лучших детских образов XX в. В более поздних работах нарастает стремление к гротеску и монументализации.

Наследие художника ярко и многопланово, но, к сожалению, мало известно зрителю. Наибольшая творческая активность Алексея Губарева пришлась на 1960-70 годы — время, когда восстанавливались оборванные связи с русским искусством начала XX века, заново выстраивались контакты с западной культурой, а русские художники стремились найти собственные неповторимые пути. В эту эпоху сложилось много творческих индивидуальностей, среди них достойное место принадлежит художнику Алексею Губареву.

**Екатерина Андреева-Пригорина**



"Лена на крыльчке".



Серия "На ЗапСиб". 1965



ПЕРЕДАТЬ ВОСХИЩЕНИЕ МИРОМ



“Открытое окно”. Б., акв. 1994

В декабре 2011 года в Российской академии художеств прошла выставка Галины Макавеевой, занимавшая всего два небольших зала и включавшая около 50 рисунков, пастелей, акварелей. Но, как ни странно, выставка не смотрелась маленькой. Конечно, хотелось бы увидеть побольше работ, но каждая представленная вещь так много говорила о своем авторе, так ясно и точно представляла лицо художника – не только ее почерк, индивидуальную живописную и графическую манеру, но, в первую очередь, ее «душу», что можно смело сказать: встреча состоялась в полной мере. Зрители смогли познакомиться с ярким талантливым и неповторимо оригинальным мастером, обладающим острым «глазом», сильной «рукой», и что, быть может, важнее всего – присущим ей «лица не общим выраженьем».

Характерная особенность творчества Макавеевой – в нем нет работ «второго плана». Не в смысле значительности: естественно, у нее, как у каждого художника, одни вещи получились более сильными, определяющими, другие кажутся камернее, интимнее. Но всякая работа Гали, всякий мотив предстает увиденным как бы впервые, широко распахнутыми глазами; в каждом рисунке, акварели художница выражает себя с максимально возможной полнотой так, словно бы другого случая раскрыться до конца у нее уже не будет.

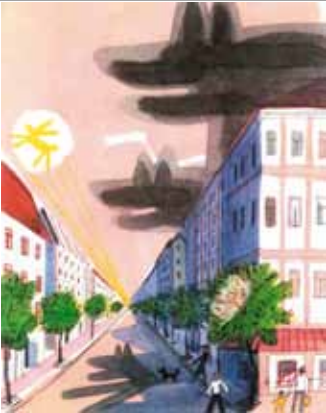
Владимир Андреевич Фаворский советовал молодым художникам (я слышала этот его завет в далекие годы юности): «Начиная новую работу, забудьте всё, что вы делали раньше. Каждый раз все открывайте заново». Не знаю, известны ли Гале эти слова Фаворского, но именно так – «заново» – она распахивает свои «Окна» – «границу внешнего и внутреннего, глазá мира, смотрящие то на то, что снаружи, то на то, что внутри», – цитирую ее собственные слова.

Всякая работа Макавеевой – окно, распахнутое в мир. «Считаю себя художником-реалистом, – еще одно, уже однажды цитировавшееся мною признание Гали, – и не

верю, что можно создать что-то вне реальности. Ведь даже тогда, когда человек имеет опыт выхода за пределы нашей физической обусловленности, эти переживания становятся такими же реальными для нас, как и то, что мы видим глазами». И она представляет нашим глазам подлинную, живую реальность Греции и Израиля, средне-русской полосы и Дальнего Востока, буквально вводит в них, останавливает для нас неповторимое мгновение таинственной черноты благоуханной южной ночи острова Эгины, розоватые вечерние отблески на деревьях и переплетях ограды сада своего домика в деревне Сулость, растворившиеся в пыльном мареве песчаные просторы Гоби... Но за этой объективной реальностью, доступной, кажется, каждому человеческому глазу, живет, звучит тысячами незримых струн душа художницы – дух творчества, которым она не только останавливает и воскрешает всякое «мгновение», но заставляет двигаться, меняться, жить... «Каждый мой взгляд видит другую картину. Мир все время меняется (время года, освещение, ритмы и связи, возникающие между предметами формы и контрасты, мои настроения). Перенос видимого на холст тоже способствует возникновению новой пластической ситуации, которую я пытаюсь понять и решить. Анализируя, я хочу определить закономерности, которые создают гармонию. Моя задача – передать восхищение миром».

Не в этом ли суть творчества художника, его главное предназначение? В мире, созданном «Творцом Неба и Земли, мира видимого и невидимого» всё существует для нас во времени: люди, природа, события – всё непрестанно меняется, уносится неумолимой рекой времени, исчезает безвозвратно. Объектив фотоаппарата может остановить и честно запечатлеть всякий кадр в его неподвижности. Но только живая душа художника способна наполнить его движением, пережить, «перечувствовать» – и вот это бурное небо «Пасмурной Монголии» с летящими стремительно, быть может, в первый раз за всё беспощадно-солнечное лето, сизыми плотными тучами; и вот эти перламутровые раковины, как бы все еще погруженные в присущую им водную стихию – не пустые оболочки-сувениры, а живые домики с живыми хозяевами-моллюсками, куда-то устремившимися,

Иллюстрации к книгам:



Н. Матвеева. "Кроличья деревня". 1984



Ю. Коваль. "Чистый двор". 1981



В. Берестов. "Читалочка". 1988



Ю. Коваль. "Воробьиное озеро". 1991

Мария Чегодаева

ИЗ ИСТОРИИ МОСКОВСКОГО СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ



А. Дейнека. "Оборона Петрограда". 1928

80-летняя история Московского Союза художников неотделима от истории нашей страны. Основанный на 15-м году существования Советской власти, Союз пережил сталинский режим, весь советский период с его покровительственным отношением к официальному искусству и оказался способным адаптироваться за последние 20 лет к новым условиям в уже по существу другой стране, на этот раз без всякой опеки государства.

25 июня 1932 г. состоялось общемосковское собрание актива художественных обществ, на котором был заслушан и обсужден доклад А. Вольтера о Постановлении ЦК партии от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». Эта дата считается днем основания Московского областного союза советских художников (МОССХ), правопреемником которого ныне является Московский Союз художников.

Руководящими органами организации предполагалось сделать Съезд художников, Правление Союза и Секретариат. Работу МОССХ возглавило Правление, которое избиралось общим собранием или конференцией членов МОССХ и было подотчетно ему. Первое Правление МОССХа было избрано в составе: А. Вольтер (АХР) – председатель, Д. Штеренберг (ОСТ) – заместитель, В. Перельман (АХР) – заместитель, К. Юон (АХР), Д. Моор (Объединение работников революционного плаката (ОРРП), Г. Рязский (НОЖ, АХР, РАПХ), А. Дейнека (ОСТ, ИЗОБРИГАДА), П. Кузнецов (Четыре искусства), А. Лентулов, И. Машков (Общество московских художников (ОМХ), В. Фаворский (4 искусства), П. Радимов (АХР), П. Фрейберг (Объединение художников книги, РАПХ), В. Точилкин (ОХС), Ф. Богородский (АХР), Е. Львов (Четыре искусства), И. Рабинович (ОСТ), П. Вильямс (ОСТ, ИЗОБРИГАДА), А. Григорьев (АХР, ССХ). Таким образом в состав Правления вошли все ранее существующие общества в лице их авторитетных представителей. Первый состав Правления почти в неизменном виде просуществовал пять лет до мая 1937 г.



А. Вольтер, С. Меркуров, И. Грабарь, И. Машков

Правление МОССХ направляло творческо-производственную деятельность художников, занималось рассмотрением кандидатур на соискание Сталинских, Ленинских и Государственных премий, присвоением почетных званий, организовывало работу по пропаганде изобразительного искусства. Рабочими органами Правления были Президиум и Секретариат (в отдельные годы только Президиум или только Секретариат Правления).

При объединении обществ в Союз была проведена перерегистрация его членов и численность художников составила 590 человек. В МОССХ вошли члены почти всех

Окончание на стр. 8





А. Лабас. "Дирижабль и детдом". 1930

существовавших в 1932 году обществ: АХР – 197 чел., РАПХ – 82 чел., ССХ (Союз советских художников) – 29 чел., ОМХ (Общество московских художников) – 54 чел., ОСТ (Объединение художников-станковистов) – 30 чел., ОХК (Общество художников книги) – 56 чел., ИССТР (Искусство социалистическому строительству) – 27 чел., ОРПП (Общество российского революционного плаката) – 29 чел., Изобригада – 13 чел., МАХД (Московская ассоциация художников-декораторов) – 37 чел., «Октябрь», «Четыре искусства» и др. – 36 человек.

В июле 1932 г. помимо МОССХ был организован и Московский областной союз советских художников-скульпторов. Первым председателем Правления был избран И. Андреев, после смерти которого обязанности председателя короткое время исполнял И. Чайков, затем С. Тавасиев. Союз скульпторов просуществовал отдельно до февраля 1940 г., когда было окончательно оформлено его слияние с МОССХом.

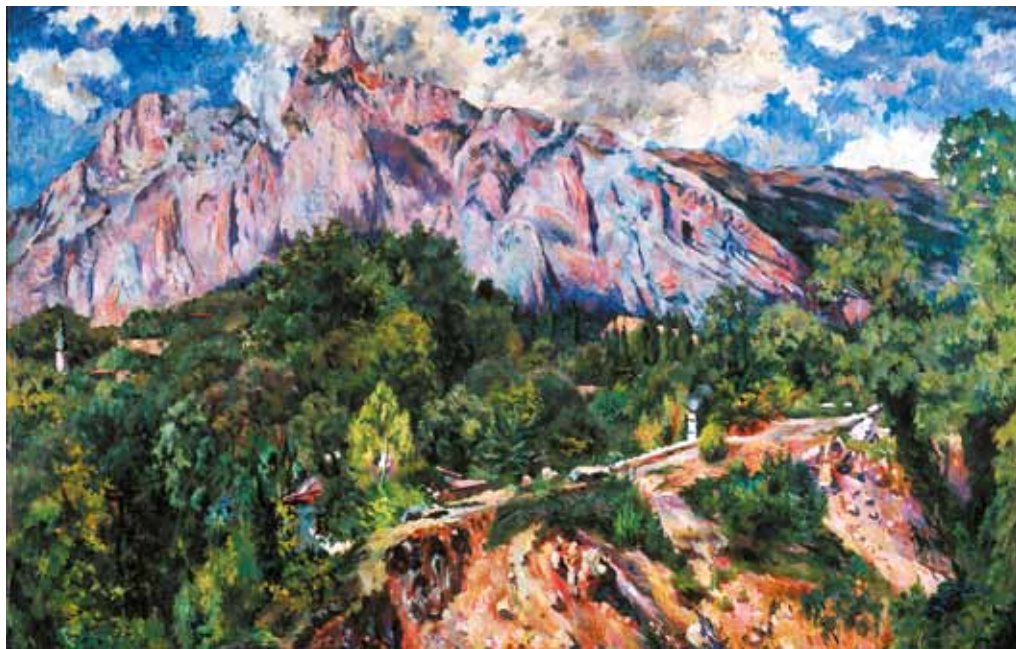
Задачи нового Союза были сформулированы в Уставе, утвержденном 1 августа 1934 г. Мособлисполкомом и подтверждены на общем собрании членов МОССХ 21 апреля 1938 г. Союз ставил своей целью «всемерно и активно участвовать в социалистическом строительстве средствами изобразительного искусства», использовать метод социалистического реализма, как орудие агитации и пропаганды за генеральную линию партии и Советской власти. До 1936 г. МОССХ находился в ведении Наркомпроса РСФСР, с 1936 по 1953 г.г. – под эгидой Комитета по делам искусств, после 1953 г. и до перестройки – в ведении Министерства культуры СССР.

Структура новой организации была достаточно сложной и продуманной. Деятельность Союза разделялась на творческое и производственное направления. Первое направление деятельности МОССХ было ориентировано на творческую и культмассовую работу и осуществлялось работой секторов. Для этого были созданы сектора живописи (руководитель С. Герасимов), графики (П. Фрейберг), плаката (Д. Моор), карикатуристов (К. Елисеев), декоративно-прикладного искусства, в том числе, текстильный (Н. Полуэктова) и оформительский (Б. Земенков),

художников театра (Ф. Федоровский), искусствоведов и критиков. Работу секторов возглавляли бюро, избираемые общими собраниями членов сектора сроком на два года. Сектора имели право решать самостоятельно вопросы о творческой помощи, рекомендации членов для вступления в Союз, организации выставок. Бюро раз в год отчитывалось перед Правлением о своей работе. Самодеятельный сектор, унаследованный от АХРа, возглавлял В. Точилкин, выставочной работой руководил А. Лабас, связи с периферией осуществлял Е. Львов, за агитмассовую работу отвечал С. Лучишкин. В структуре МОССХ были созданы: организационно-хозяйственный сектор, на основе которого работали социально-бытовая комиссия и комиссия содействия строительству и распределению жилой площади и мастерских, ревизионная комиссия, избираемая общим собранием.

Сразу после организации МОССХ было создано Центральное бюро выставок и оформлений, которое руководило не только выставочной деятельностью, но и творческо-производственными предприятиями, мастерскими, находившимися в ведении МОССХ. Согласно постановлению Президиума МОССХ от 22 декабря 1935 г. вся работа по проведению выставок была сконцентрирована в выставочном секторе МОССХ, который с 1957 г. получил название выставочной комиссии.

Лучшим показателем плюралистического подхода к формированию выставок в это время было первое масштабное мероприятие МОССХ – организация выставки «Художники РСФСР за 15 лет». Выставка открылась сначала в Ленинграде 13 ноября 1932 г., а 27 июня 1933 г. – в Москве в Историческом музее. На ней были представлены все существовавшие художественные течения до их объединения, причем не было диктата в предпочтении политизировано-актуального искусства, так что «явно не «заказных»,



А. Ленгулов. "Ай-Петри". 1932

так сказать «внеклассовых» работ было в шесть (!) раз больше, чем «индустриальных», «колхозно-пролетарских» официозов», как написала в своей книге «Соцреализм. Мифы и действительность» (2003 г.) искусствовед Мария Чегодаева. Здесь нет возможности перечислить хотя бы самых выдающихся художников, работы которых были показаны на этой выставке, достаточно сказать, что экспонировалось более тысячи работ, включая произведения «стариков», еще здравствовавших тогда передвижников, до молодежи РАПХа, ОСТа и последователей К. Малевича.

В первый состав МОССХ также входило Международное бюро революционных художников (МБРХ). Главными задачами бюро было объединение прогрессивных

художников, укрепление международных культурных связей, организация выставок, пропаганда революционного изобразительного искусства, оказание творческой помощи иностранным художникам. Ответственным секретарем был венгерский художник Б. Уитц. В 1936 г. МБРХ было ликвидировано и заменено иностранной комиссией, но постепенно в результате обострения международной обстановки связи с иностранными художниками ослабели. В 1939 г. иностранная комиссия была упразднена и возобновила свою деятельность лишь в 1956 г., занявшись организацией туристических поездок художников за рубеж.

Производственная деятельность МОССХ была направлена на обеспечение материальной базы для творческой деятельности художников. В его распоряжение перешла хозяйственная часть ликвидированных московских художественных обществ. Под эгиду МОССХ перешел и «Всекохудожник» – Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств, – организованный в 1929 г. и успешно зарекомендовавший себя в организации практической работы по обеспечению нужд художников для производства и сбыта произведений, включая и организацию выставок. Однако «Всекохудожник» долгое время сохранял свою автономность и его подчинение МОССХу было чисто номинально. Производственное направление осуществлял Художественный Фонд, предприятие Союза художников, являвшееся материальной базой МОССХ, которое содействовало творческой деятельности художников и улучшению их материально-бытового обслуживания. Художественный Фонд обладал правом юридического лица, однако при этом целиком подчинялся решениям Съезда, Правления и Секретариата Союза художников. Имущество, которым в различных формах обладал



Д. Штеренберг. "Портрет жены художника". 1925

куда входили: издательство, декоративно-оформительское бюро и скульптурное бюро. Декоративно-оформительское и скульптурное бюро руководили соответствующими производственными предприятиями, фабриками, мастерскими до 1939 года, когда эти организации были изъяты из подчинения МОССХа.

При МОССХе было организовано издательство, осуществлявшее публикацию художественных сборников, репродукций и каталогов выставок. В издательстве был создан редакционный отдел, руководивший журналами «Искусство» и «Творчество», которые возглавлял О.М. Бескин. В 1939 г. издательство было ликвидировано. Во время Великой Отечественной войны работа издательства частично возобновилась, и были опубликованы сборники, посвященные творчеству художников в военное время. В 1957 г. была создана редакция газеты «Московский художник» – периодического печатного органа Союза.

В начальный период своей деятельности МОССХ выполнял некоторые функции республиканского союза: организацию выставок на периферии, консультации по созданию областных союзов художников. С укреплением областных организаций МОССХ утратил функции республиканского органа, что отразилось в Уставе 1938 года и в новом названии – Московский союз советских художников (МССХ).

27 января 1940 г. в состав МССХ был включен Московский областной союз советских художников-скульпторов (МОССХС) и была образована секция скульпторов. Тогда же в 1940 г. основные секторы, объединявшие художников по видам искусств, стали именоваться секциями, которые делились на подсекции (так, при декоративной секции образовались подсекции декоративно-прикладного искусства, оформителей, текстильная). В 1948 г. в МССХ были созданы 3 новые секции – выставочная, политмассовой работы и совершенствования профессионального мастерства.

В настоящее время 9 секций Московского Союза художников объединяют 6,5 тысяч мастеров живописи, графики, монументального и декоративного искусства, скульпторов, художников театра и кино, критиков, плакатистов и дизайнеров.

Борис Иогансон

Главный редактор: Р.Д. Конечна

Дизайн-концепт, логотип газеты - ОХ "ПРОМГРАФИКА" МСХ

Вёрстка: Д.Л. Митрофанов

Адрес редакции: Москва, Старосадский пер., д. 5  
тел. +7 (495) 628-6058

Электронная версия газеты:  
[www.artanum.ru](http://www.artanum.ru)

Тираж 1000 экземпляров.