МОСКОВСКИЙ СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ

МСХ

ОРДЕНА ЛОМОНОСОВА ЗА ЗАСЛУГИ И БОЛЬШОЙ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

НОВОСТИ

Издание региональной общественной организации "МОСКОВСКИЙ СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ"

№ 9
2011

БЕСПЛАТНАЯ ГАЗЕТА

МОСКВА. ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

О. Самовская. "Джаз". Дерево. 2002

Инициатор выставочного проекта "Москва. Пространство для жизни, пространство для творчества" – секция художников монументально-декоративного искусства МСХ. Он был приурочен ко Дню города. И именно поэтому раздумья о роли и возможностях художника в контексте неустойчивых приоритетов и ценностей нашего мегаполиса стали ключевой темой.

Первоначально предполагалось экспонировать произведения лишь архитектурного плана. Но, поработав над концепцией более тщательно, было решено пригласить художников других видов искусств и перевести выставку в ранг общесоюзной. «Взгляд» художника вне зависимости от средств и способов его выражения представлялся более интересным и содержательным. Поэтому появились холсты и скульптура, керамика и стекло, плакаты и фото, инсталляции и видео.

Тем не менее, в экспозиции сохранились основные задумки рабочей группы СХ МДИ, возглавляемой Василием Бубновым и Антоном Работновым. Главная из них – это контакты с зодчими.

А. Панков. "Вечерний город". Стекло, светодиоды. 2011

Сегодня в подлинно прогрессивной архитектуре трудно найти место для художника, особенно традиционного направления. Нужны иные подходы и идеи, необходимо возрождать дух подлинного изобретательства и новаторства. Как мы знаем зал на Кузнецком, 11 – историческое здание, в 10-х годах прошлого века оно стало свидетелем творческих поисков Якулова, Татлина, Родченко и других мастеров первого русского авангарда.

Памятуя об этом, организацию пространства выставочного зала осуществили совместно с творческим объединением «PARALAB». Это три молодых архитектора, выпускники МАРХИ – Дарья Ковалева, Сергей Неботов и Евгений Ширинян, которые проводят серьезные исследования в области современных технологий и феномена сложности. Ими была создана перетекающая из зала в зал инсталляция «Небула» (по латыни: туманность, облако) из белого бифлекса. Она позволила эффектно вписать произведения художников в пространство зала, осуществив его зонирование. Например, для изысканных скульптурных конструкций Бориса Черствого появилась идеальная среда, которая раскрыла все их достоинства.

Сегодня Москва – для многих боль. Мы можем любоваться пейзажной живописью, которая были на выставке в изобилии. На холсте Н. Суховицкой - старообрядческая церковь на фоне стеклянных фасадов (пересечение Тверской улицы и Бутырского вала). Название картины символично – «Новый город на старой площади». Но даже такой драматический сюжет - лишь эстетизированное изображение. Реальность дает совсем другие впечатления и ощущения. В. Близнюк в документальном фильме «Прощай, любимый город» выразил свое отношение к сложившемуся за последние десятилетия образу столицы. Ряд художников представил эскизные проекты преображения городской среды. Это предложение по полихромии типовых объектов инфраструктуры (Дембовские, О. Кожемякина, А. Дергунов и А. Большакова, Е. Попушой, А. Эльмар и др.), уникальные разработки по переосмыслению целых территорий (К. Сапричан и А. Асадов, С. Дмитрук, О. Волошко, Д. Римша и С. Зайцев), цифровые технологии трансформации фасадов (С.Титов) и пр. На фото и компьютере были показаны выполненные художниками монументальные произведения для различных объектов (метро, резиденция президента РФ, Дом музыки, гостиницы, площади и т.п.) . Среди авторов — И. Лубенников, М. Кра-

ЧИТАЙТЕ В НОМЕРЕ:

"Алексей Жабский. Тихая жизнь. Still life"
А. Цыплаков и Л. Цыплакова
стр. 3

"Искусство как служение"
Е. Титаренко
стр. 4-5

"Актуальное искусство Галины Лопатиной"
М. Уманская
стр. 6

"О чём не расскажешь словами"
Ю. Резник
стр. 6-7

"Я реалист и оптимист по жизни"
О. Воронцова
стр. 8

ПОЗДРАВЛЯЕМ ЮБИЛЯРОВ В ОКТЯБРЕ:

Герчука Юрия Яковлевича • Григоряна Юрия Суреновича • Дранишникова Василия Васильевича • Кудрявцеву Веру Дмитриевну Ливанову Татьяну Германовну • Мурадову Наталью Владимировну • Петухова Александра Михайловича • Согояна Фридриха Мкртичевича!

МОСКВА. ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

Д. Ковалёва, С. Неботов, Е. Ширинян. Инсталляция "Небула".

А. Наумова, Э. Белоусов, К. Благодатный) и пр.

При всей органичности экспозиции в целом, было много крайностей. Вещи сталкивались по авторскому мироощущению, по авторской манере. Например, световые инсталляции А. Стриженко, А. Работнова и А. Гаспарашвили с моделью памятника Льву Толстому В. Сержантова-Шульца; или видео «Город» Протей Темена с оптическим стеклом, «Московские контрасты» О. Победовой, кинетические композиции В. Мартиросова со скульптурами-протестами «Позорный столб», «Колодки» и «Правосудие» С. Малютина, видеопроекции «Метро» и «Шахтеры» Г. Косорукова с проектом мемориала «Молодая гвардия» М. Тихоновой.

Строительные леса из металла и из связанных стволов деревьев в инсталляции «Леса» В. Малкова и П. Москвина олицетворяли две культурные парадигмы, бытующие в нашей цивилизации.

Существенно, что в экспозиции присутствовали произведения художников всех направлений современного творчества и разных поколений (при преобладании молодежи). Авторские интерпретации темы сделали этот проект важным этапом для осмысления ситуации. Она вызвала и некий общественный резонанс: ее освещали несколько ТВ каналов, в осеннем номере журнала «ДИ - Диалог Искусств» о ней выйдет публикация.

Марина Терехович

Е. Аблин. "Любители пива". Дер., эмаль. 2000

сильникова, И. Пчельников, Т. Сажин, Л. Фомина, Н. Муратова, В. Орешин, Н. Таращук и уже ушедшие мастера Н. Андронов, Ю. Королев, Б. Милюков, С. Павловский, Б. Тальберг, В. Эльконин.

Город как явление предстал на выставке в самых разных ракурсах, они менялись как в калейдоскопе. Эту фрагментарность отразил цифровой принт «Город в вариантах пространства» (К. Бубнова, Е. Щеглов, А. Бубнова-Цицианова), который встречает посетителя при входе на выставку. А далее: роспись на металлизированном пластике «Переход» Ю. Мелексетяна, инсталяции из фанеры с росписью «Джаз» О. Самовской, модель фонтана для Щукино Е. Аблина, «Вдохновение Матиссом» С. Лычагина, рельефы из крашенного гипса «Московские переулки» К. Александрова, городские пейзажи П. Отдельнова, И. Привозновой, А. Сорокина, Е. Буравлевой, А. Горяинова, композиции «Перекресток» и «Новый Арбат» Д. Самодина, полиптих «Метрополитен» О. Красуцкой, мозаики А. Царева и Ф. Буха, Челомбиевых и Осиных, керамика В. Малолеткова, серия плакатов "Ostengruppe/ zoloto group"з (И. Гурович,

Ю. Мелексетян. "Переход". Пл., темпера. 2011

ВНИМАНИЮ ХУДОЖНИКОВ!

В соответствии с налоговым законодательством РФ художники должны платить налог на доходы с физического лица в размере 13% от полученного дохода. Уплата налога должна осуществляться по месту жительства (регистрации) ежегодно до 1 апреля года, следующего за годом, в который художник получил доход от реализации произведений искусства. Сумма дохода, подлежащего налогообложению, высчитывается следующим образом: из полученной прибыли вычитается сумма документально подтвержденных расходов. Если эти расходы не могут быть подтверждены документально, они принимаются к вычету в следующих размерах:

Создание художественно-графических произведений, фоторабот для печати, произведений архитектуры и дизайна	30 % от прибыли
Создание произведений скульптуры, монументально-декоративной живописи, декоративно-прикладного и оформительского искусства, станковой живописи, театрально-и кинодекорационного искусства и графики, выполненных в различной технике	40 % от прибыли
Создание научных трудов и разработок	20 % от прибыли

С более подробной информацией по порядку применения профессиональных налоговых вычетов Вы можете ознакомиться на стенде в МСХ (Старосадский пер., д. 5, 2-й этаж)

АЛЕКСЕЙ ЖАБСКИЙ. ТИХАЯ ЖИЗНЬ. STILL LIFE.

"Сказка о золотом петушке". 1998

Вышел в свет альбом Галереи «АРТ ПРИМА» «Алексей Жабский. Тихая жизнь. Still life» («Сканрус», 2010, составитель А.В. Цыплаков). В него вошли более 100 произведений живописи мастера, статья «Война и мир Алексея Жабского» Л.В. Цыплаковой и А.В. Цыплакова, анализирующая творческий путь художника, автобиографические рассказы А.А. Жабского, а также воспоминания Л.М. Жабской.

Жанр натюрморта в официальном советском искусстве считался последним в идеологической иерархии и никаких статусных дивидендов художнику не приносил. На выставках натюрморты вместе с пейзажами, как правило, занимали периферию экспозиции, но в художественных салонах ценители живописи всегда обращали особое внимание именно на них. Натюрморты Алексея Александровича Жабского исчезали со стен салонов мгновенно.

Важно подчеркнуть, что к его работам французское название жанра не просто не подходит, а прямо им противоречит. Он никогда не писал «натуру» мертвой, в абсолютно бездуховной материальности и безжизненной тяжести формы. На самом деле во второй половине XX века Алексей Александрович, как и великие голландские художники XVII-XVIII веков, писал «stilleven» - «тихую жизнь», и в этом смысле он живописец совершенно уникальный, можно сказать, - «гость из прошлого».

Натюрморты Жабского глубоко традиционны, в них сразу открывается его поистине аристократическая родословная в живописи – Микеланджело да Караваджо и Франсиско Сурбаран, Питер Клас и Виллем Хеда, Виллем Кальф и Жан Батист Шарден, Алексей Венецианов и Федор Толстой, - и она не формальная, как может показаться на первый взгляд, а гораздо значительнее и серьезнее, поскольку в ее основе общность мировосприятия. Алексей Александрович не только чувствовал непреходящее присутствие в мире его Создателя: «без веры не будет ничего, - говорил он, - без нее нельзя», но и ясно видел совершенное гармоническое единство мироздания, в котором красота цветка не менее значительна и великолепна, чем красота звездного неба. Натюрморт – жанр созерцательный в силу присущей ему камерности живописного пространства, максимально приближенного к зрителю. Как живописец Жабский был «предназначен» для натюрморта, потому что обладал очень редким в наше суетное время даром созерцания, то есть внимательного наблюдения, любования предметом изображения, неспешного всестороннего изучения его устройства. При таком подходе все детали становятся очень важными, а сам предмет в натюрморте приобретает особую значительность как результат сотворчества его реального «автора» (мастера, сделавшего вещь, или Творца, создавшего одушевленную и неодушевленную природу) и художника. Если художник поймет и прочувствует замысел «соавтора», полюбит его идею и воплотит ее в красках – случится чудо искусства: изображение оживет. Именно такой "тихой жизнью" живут все натюрморты Жабского.

"Натюрморт с японской гравюрой". 1993

В судьбе живописцев есть загадочная закономерность: их творчество постоянно «питается» впечатлениями детства. В жизни Алексея Александровича эта связь парадоксальна. Без голодного военного детства, почти полностью лишенного не только красивых, но и вообще каких бы то ни было бытовых вещей, необъяснимы знаменитые классические натюрморты Жабского, его романтическая любовь к прекрасной материальности нашего мира.

Особенно характерны в этом отношении «голландские» натюрморты, в частности, серия небольших, возможно, написанных «для себя» работ с фруктами, ягодами и цветами на столе, плоскость которого расположена почти на уровне глаз, как если бы на них смотрел ребенок («Фрукты на столе», 1986; «Натюрморт с вишней», 1986; «Земляника», 1987; «Ветка вишни», 1988). Здесь все соответствует канонам натюрморта этого типа: условный, очень сложный, но неопределенный фон – загадочный сумрак, из которого, как из небытия, в ярком боковом свете появляются предметы в прекрасном совершенстве своей формы; они написаны в архаичной живописной технике, сочетающей максимально подробный рисунок с изящными колористическими решениями и тонкими лессировками, благодаря чему красочный слой как бы исчезает, истончается, и вместе с ним ускользает их материальность – остается только прекрасный образ. Красота предметов, цветов и фруктов в этих работах доведена до идеала, до совершенства мечты о счастливой жизни маленького мальчика, живущего на войне.

В экспозиции Жабского на выставках «Романтики реализма» зрители часто очень внимательно изучают натюрморты с чугунком и хлебом. Их несколько, они по-разному называются («Натюрморт с чугунком», 1991; «Натюрморт с хлебом», 1997; «Натюрморт с рыбой», 2003) и состоят из определенного набора повторяющихся предметов. Зрители чувствуют, что они из другого времени, когда жизнь миллионов людей в России зависела от того, есть ли в чугунке вареная картошка и получен ли хлебный паек. Именно поэтому написаны они мастером с большой любовью и благодарностью.

Для всех работ Жабского характерно дружеское, внимательное и уважительное отношение к изображаемым вещам. В «современных» натюрмортах Алексея Александровича их «тихая жизнь» включена в жизнь самого художника, как пьеса в жизнь драматурга и режиссера. Он не только с любовью наблюдает за предметами, он вовлекает их как актеров в творческий процесс игры ассоциаций. Для этого мастер использует все художественные средства жанра. Жабский строит пространство натюрморта как классический барельеф, располагая предметы на авансцене плоскости стола и сокращая глубину пространства за ними задником стены сложного серого цвета или фактурными досками. Такое «медальерное» решение, как в знаменитых «бисквитах» Федора Толстого, помогает решить сразу три задачи: поместить зрителя в первые ряды партера, откуда все предметы видны в самых подробных прекрасных мелочах; увеличить выразительные возможности композиции за счет появления вертикальной плоскости, на которой ритмически располагаются отдельные предметы, определяя геометрический характер композиции и, главное, усилить ее динамику, выявить сюжетные отношения между «персонажами» натюрморта, создать его фабулу.

"Айва". 1992

Ветка цветущей вишни в стеклянном стакане с прозрачной водой – один из любимых «персонажей» Жабского, она не только включена как минимум в пять натюрмортов, но и написана портретно во всем изяществе недолговечного совершенства. Яркая, крупная, налитая спелостью черешня «утверждает», что красота в природе не умирает – она «передается по наследству» от цветка к плоду и через семя – другому цветку, и так будет всегда, пока существует мир. Об этом люди знали задолго до того, как появилось понятие «искусство», и старались сберечь и преумножить красоту мира в орнаментах, вышивках, украшениях, которые имели сакральный характер. Русская вышивка сохранила целую систему языческих символов плодородия, призванных своей рукотворной красотой «привлечь» обильный урожай. Льняное полотенце с вышивкой в натюрморте с барельефом и японской гравюрой - как произведение народного творчества, по большому счету, равноценно этим признанным шедеврам искусства. Полотенце совсем близко к зрителю – свешивается с полочки, его можно «взять» и украсить им свой быт, а значит и жизнь. Оно же расположено в другом натюрморте Жабского с точно такой же композицией, как и в «Натюрморте с японской гравюрой» (1993). Эта работа называется «Сказка о золотом петушке» и входит в серию его натюрмортов с портретами кисти известных русских живописцев – В.А. Тропинина, О.А. Кипренского и И.П. Аргунова («Натюрморт с яблоками», 1992; «Натюрморт с книгами», 1996; «Сказка о золотом петушке», 1998). Выбор художников, конечно, не случаен – они очень близки мастеру по духу романтической возвышенности чувств, но не брутальной, как в европейском романтизме, а просветленной христианской любовью к людям.

Алексей Жабский живописью не занимался – он ею жил и ей служил, как рыцарь Прекрасной Даме - романтически возвышенно и серьезно. Люди его поколения, чье детство и отрочество прошли на войне, а юность совпала с Победой и первым оптимистическим послевоенным десятилетием, всерьез считали, что жизнь прекрасна, уже потому, что она есть. Они хотели своими руками сделать ее еще лучше, приблизить к тому идеалу, который назывался «светлое будущее человечества». Это был чистый юношеский романтизм, который многие из них сохранили до старости. Конечно, содержание «идеала» не было общим для всех, но он существовал, более того, имел значение веры в атеистической стране, и устанавливал иерархию духовных ценностей, истинных и ложных, но не связанных с производством-потреблением. В той причудливой системе искусство было ценностью истинной, и благодаря таким художникам, как Алексей Александрович Жабский, сохранилось в этом качестве до конца XX века.

Александр Цыплаков,
Людмила Цыплакова

С 15 июля по 15 августа с.г. в Угличском историко-архитектурном и художественном музее с успехом прошла персональная выставка А.А. Жабского «Возвращение в Углич». В экспозицию вошли 44 графические и живописные работы мастера из собрания Л.М. Жабской.

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО? МОЙ МАСТЕР — КЛАСС

Окончание. Начало в № 7-8 за 2011 г.

Вторая характерная особенность «актуального искусства» – его «вербальная» составляющая. Научные статьи, устные и письменные интерпретации, аннотации, пресс-релизы, выступления в средствах массовой информации – даже не часть «contemporary-art», а само «contemporary-art».

«Искусство есть отражение коммуникационных процессов, – утверждают идеологи «современного искусства», – а коммуникации сегодня совсем другие. Вопрос не в том, какие у автора «проекта» технические средства – главное, для чего он их использует, какой message (послание) посылает в мир».

Message адресуется зрителю наравне с «артефактом». На выставках под экспонатами вывешиваются составленные арт-критиками длинные аннотации. В залах устанавливаются мониторы, с которых авторы и кураторы «проектов» обращаются к зрителям со своими рассуждениями и истолкованиями. Куратор выдвигается на первый план, в качестве соавтора «проекта», не только равного художнику, но часто главенствующего над ним. На выставках под экспонатами выставляется: «автор произведения такой-то; автор проекта такой-то». Нередко вообще ставится только автор проекта, а то и совсем обезличенно: «проект объединения «Арт-Клязьма».

Такое умаление художника вплоть до полного исключения его из процесса создания изобразительного искусства подается как «новое слово», новое сознание XXI века, попытка «изменить мир средствами художественной критики, создав альтернативный коммуникационный канал, позволяющий противостоять натиску массовой культуры общества потребления с ее «традиционными ценностями». «Альтернативный коммуникационный канал» претендует на философскую значительность, предлагает сложнейшие научные концепции, но при этом не проясняет художественную, содержательную сущность «артефакта», но максимально ее затемняет, усложняет, переводит на язык, непонятный не только простому зрителю, но и профессионалу-искусствоведу. Известная «акция» Олега Кулика, изображавшего в голом виде собаку на цепи, трактовалась как «психомиметизм» или «неуклюжесть неартифицированной подлинности, настойчивая провокационная поза, интеллектуализм и универсальность одновременно. Между Эросом искусства как вечности и Танатосом личной судьбы Кулик ищет момент парадоксального равновесия, обеспеченного его детским желанием «войти в сны человечества». Две болванки, обмотанные серыми бинтами со стеклянной перегородкой между ними, определялись как «вечная проблема одиночества человеческого эго». Забавный аттракцион с падающими и вновь встающими куклами-неваляшками «Три минуты попытки выживания» подавался в качестве «противостояния неумолимому року, размышления на тему метафизики и сопротивления ей отдельного человека или социума» и т.п. Несоответствие художественного «визуального» смысла произведения и «вербального» идеологического послания, адресуемого зрителю –едва ли не главное основополагающее свойство «современного искусства». Несоразмерность «артефакта», часто до крайности примитивного, и до крайности усложненного послания – важнейший принцип, сущность «contemporary-art»; его, если можно так выразиться, стилистический признак.

Таков объективный портрет явления, претендующего на роль искусства XXI века.

Как относиться к этому явлению?

Оно существует, активно распространяется; с невероятной агрессией и напором утверждает себя в качестве единственно возможного, единственно общемирового современного искусства. Но что это означает в реальности?

Современное изобразительное искусство – «contemporary-art» – творение НЕ ХУДОЖНИКА, а МИРА ИСКУССТВА. «Мир искусства», подчиняя себе «артефакт», ставя его в зависимость от себя, провозглашая message – словесное послание – не только равноценным визуальному образу, но превосходящим его, переносит на «атрефакт» свою изначальную природу. «Мир искусства» как был, так и остается величиной переменной – быть другим ему не дано. Message, который он посылает, живет лишь то мгновение, пока он владеет вниманием потребителя, обладает властью провозглашать или не провозглашать визуальный образ искусством, помещать или не помещать в пространство искусства и т.п.

Эти свои качества «мир искусства» целиком перенёс на «артефакт». «Contemporary-art» – не постоянное, а временно́е искусство, сиюминутное шоу, живет лишь постольку и столько времени, сколько живет «контекст», в который оно помещено. Стоит измениться ситуации, а это происходит ежеминутно, и «артефакт», выпав из «контекста», мгновенно становится тем, чем является в действительности, обретает свою истинную цену. Для подавляющего большинства «артефактов» это означает физический конец.

От всевозможных концептуальных акций, как от всякого временно́го искусства, остаются только письменные и устные свидетельства, фотографии, в лучшем случае – магнитные записи. От экспонатов типа бульдозера, фигурировавшего несколько лет назад на выставке «Винзавода» в качестве напоминания о «Бульдозерной выставке» 1974 года, не остается и этого. Где сейчас, на какой помойке липучки с дохлыми мухами – символ бренности всего сущего, равный по мудрости Экклезиасту – украшение Московской биеннале? Где «Пипшоу» от создателя фильма «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна и автора масок к фильму «Такси» Г. Острецова – возникающие на экране в темной будке кадры из фильма, в которые вмонтирован розовый половой член («АРТ-Москва» – 2007)? Где, представавшая на выставке «Арт-Клязьма»-2005 «Тайная вечеря» – шесть и шесть снеговиков с морковками-носами и прутиками-руками и один снеговик в центре с ведром на голове («Христос») за столом с бутылками из-под водки и кусками замерзшего хлеба? Девять десятых экспонатов выставок современного искусства канули в небытие на другой день после их закрытия.

Такова судьба «contemporary-art». «Артефакт» так же эфемерен и преходящ, как его «составляющая» – message. Не случайно можно слышать (со стороны самих идеологов «contemporary-art»), что искусство умирает, чуть ли не уже умерло. «Contemporary-art» как разновидность «шоу-арт», безусловно, еще не умерло, и возможно, не скоро умрет – во всяком случае до тех пор, пока из него можно извлекать доходы, но то, что оно безнадежно смертно – смертно по определению, по навязанной ему современным миром искусства природе – надуманной, не жизнеспособной и в корне противоречащей природе изобразительного искусства – не вызывает сомнений.

А ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО, не нами придуманное, не нами установленное, будет существовать таким, каким ему положил быть Господь Бог – созданным силой таланта и мастерства художника ВИЗУАЛЬНЫМ ОБРАЗОМ, способным жить тысячелетия.

Мария Чегодаева

ИСКУССТВО КАК СЛУЖЕНИЕ

"Автопортрет". 1985

Природа, мир, тайник Вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.
Борис Пастернак

С Евгением Георгиевичем Утенковым я познакомилась в ту пору, когда он был уже в преклонном – или близко к тому – возрасте, а я – молодым искусствоведом, зачастую склонным к экстремизму в оценках. Признаюсь, тогда, в процессе общения скорее дружеского, нежели профессионального, я видела не так уж много работ Е.Г. Утенкова. А он, в отличие от большинства художников, которые так жаждут показать вам свои картины, словно только и ждут того момента, когда вы с интересом заговорите об их творчестве, - он держался сдержанно и скромно, будто нарочно стараясь не привлекать к себе постороннего внимания. Сразу ощущался иной вектор: интерес Евгения Георгиевича к людям, причем не столько к внешним проявлениям их жизни, но к их внутреннему миру, к тому, что в человеке сразу не увидишь, а нужно разглядывать и разгадывать…

Очутившись в стенах маленькой мастерской Евгения Георгиевича в его тарусском доме, где, казалось, окон было больше, чем стен, я не могла не обратить внимания на небольшие, а то и совсем крошечные холсты, расставленные аккуратно и бережно: оконченные, недописанные, едва начатые. Становилось понятно, что тут постоянно, даже напряженно, хотя без видимых «героических» усилий, происходит работа – но не та, что на заказ, «для дела и денег», и совсем не по привычке или по обязанности. Ушли в прошлое те времена, когда Евгений Утенков – крепкий столичный живописец, с отличием окончивший престижный художественный вуз – легендарную Строгановку, по заказам Худфонда, как и большинство его коллег, исполнял те произведения, что в дальнейшем распределялись по всей стране. Большие, многометровые тематические картины – самый в ту советскую пору востребованный формат: зачастую Утенков писал полотна на историческую и военную тему. Попадались и другие сюжеты – жизнь в стране шла своим чередом, и живописцы не знали недостатка в нужных, утвержденных «сверху» темах. Впоследствии Евгений Георгиевич с улыбкой вспоминал о том, что госзаказ на композицию «Взятие Берлина» пришлось выполнять несколько раз. Впрочем, к подобным задачам он подходил с такой искренностью и добросовестностью, что весь его дом оказывался завален книгами на ту или иную тему, в которую он погружался с головой, прежде чем приняться за картину. Поэтому образные решения получались не ходульными и измышленными, а художественно достоверными. Исполненные аккуратно, профессионально, не без частички души, вложенной даже в эти «комбинатские» заказы, картины расходились по одной шестой части суши, исчезая почти бесследно, даже не оставляя адреса, по которому их можно было бы найти. Что за беда! Иной художник, возможно, вел бы тщательный учет, дабы впоследствии вписать в автобиографию, что его произведения находятся на хранении в таких-то музеях (а еще эта живопись украшала предприятия, дворцы культуры и много прочих всевозможных учреждений). Уверена, у Евгения Георгиевича никогда и мысли не возникало о создании этакой «агиографии» – обладая истинным достоинством, он вообще был лишен какого-либо намека на ложный пафос. В моих глазах этот немолодой художник стал олицетворением той самой интеллигентности, о которой десятилетиями не утихают споры: не наносной, а именно подлинной, которую невозможно изобразить, а можно лишь тихо носить в себе, подспудно озаряя этим неярким, но ровным светом жизнь вокруг.

Именно это тихое, ненавязчивое, доброжелательное внимание к людям в сочетании с тонкой наблюдательностью заметно в портретах, которые нередко писал

ИСКУССТВО КАК СЛУЖЕНИЕ (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

"В горах". 1971

Евгений Георгиевич. В этом жанре он настоящий мастер, но его мастерство бесконечно далеко от маэстрии этакого салонно искрящегося, ловкого в приемах живописца, который любит произвести впечатление, блистая талантом подчеркивать сочные детали в антураже модели и выписывать сложные фактуры. Е. Утенков тоже великолепно подмечал детали и умел в нужный момент грамотно включить их в «правильный» фрагмент композиции. Однако здесь любая мелочь, отнюдь не ускользая от его внимательного, острого глаза, работает не на театральную эффектность образа, а на глубинное постижение сути человека. Не оттого ли любой из тех, кто служил Утенкову моделью - а он усаживал позировать и друзей, зашедших в гости, и домочадцев, и соседей по Тарусе, - буквально каждый человек на его портретах держится естественно, чувствует себя свободно. Вероятно, потому и раскрывается во всей полноте, не боясь приотворить дверь в мир своей души.

Из обширной серии портретов разных лет, созданных Е. Утенковым, хотелось бы особенно выделить великолепный автопортрет 1985 года: классический трехчетвертной разворот, художник в темном свитере, не выпуская из рук кисть, на минуту присел перед зеркалом – и будущим зрителем. Он смотрит прямо и немного вопросительно, не позирует, но приглашает к диалогу. На втором плане живописец поместил обычные повседневные предметы, вазы, кувшины, знакомые нам по его натюрмортам. Справа на стене, под обрез холста, – старинный русский крест, распятие. Можно догадаться, что его присутствие в этом автопортрете является знаковым и далеко не случайным. Приняв крещение вполне осознанно в возрасте 20 лет, Евгений Георгиевич считал себя призванным писать для Церкви - абсолютно бескорыстно, в благодарность за тот дар Веры, которую он обрёл. Воплотилась эта убежденность в занятиях иконописью, к которой он обращался время от времени на протяжении всей своей жизни. Преклоняясь перед древнерусской иконописной школой, изучая её, своим учителем он считал М.Н. Соколову (матушку Юлианию). Встреча с ней произошла в те годы, когда после окончания института молодой Евгений Утенков работал над восстановлением утраченных росписей в знаменитом Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры.

Подобно древним иконам, авторы которых оставались анонимными, разошлись неподписанными и работы Евгения Георгиевича по московским храмам. Но если приехать в Тарусу, в церкви Воскресения Христова можно увидеть две большие ростовые иконы любимых его святых - Сергия Радонежского и Серафима Саровского. Эти образа созданы художником Е. Утенковым, как и фигуры ангелов - вестников Воскресения - на дьяконских дверях.

Считая своим долгом принимать посильное участие в восстановлении храмов любимой им Тарусы, Е.Г. Утенков писал иконы и для храмов, возрождающихся в окрестных сёлах. Последней его работой стал образ Спасителя для алтаря левого придела тарусского Собора Петра и Павла.

"Тарусские дали". 1977

Вплоть до самого конца жизни, даже будучи глубоко пожилым человеком, невзирая на самочувствие, в любую погоду пересекая едва ли не пол-Москвы, Евгений Георгиевич отправлялся в неблизкий путь – в свою мастерскую. В последние годы она находилась на Масловке, в знаменитом доме художников. И так каждый день – допоздна в мастерской. Работал он всегда: приехав в любимую Тарусу, шел на этюды – и писал, писал: природу, город, фигуры прохожих. Особенно любил переходное время суток – закат, сумерки, рассвет, как и переменчивые состояния погоды: неожиданно набежавшие облака, утренний туман, пасмурное небо, оттепель, первый снег, пору ледохода и ледостава. Интерес к переменам в природе ощутим и в образцах «тихой жизни»: в натюрмортах Утенкова – еще одном для него излюбленном жанре – часто фигурируют только что распустившиеся или уже увядающие цветы. И хотя в этом жанре живописцы работают столетиями, можно утверждать, что Евгений Георгиевич нашел в нем свою особую поэтику. По мнению коллег, он вкладывал в простые, на первый взгляд, работы очень тонкий, глубокий и сложный смысл. В некоторых произведениях присутствует даже зашифрованность, которую не сразу заметишь и тем более – с трудом разгадаешь.

Полагаю, Е. Утенков искренне считал, что эти этюды, наброски, эскизы – важная часть его работы, которую он понимал как служение. Однако совсем не стремился выставлять такие камерные, почти домашние вещи, считая их скорее подспорьем в основном картинном труде. Но дело не только в самодисциплине или стремлении усовершенствовать руку. Просто он не мог не писать – потому, что никогда не мог пройти мимо прекрасного: ясного летнего дня, радостного лица, пылающего заката, первого снега, разлива реки… В отличие от многих, он умел видеть красоту даже в самых незначительных проявлениях окружающего мира, и стремился эту красоту запечатлеть. Собственно, именно она, красота Божьего мира, и стала темой его позднего творчества. В этом очень помогла Таруса: город над Окой, за долгие годы ставший родным, с его удивительной творческой атмосферой, превратился для Евгения Георгиевича в настоящий, практически неисчерпаемый источник вдохновения. Именно здесь в последние годы он написал многие из лучших своих пейзажей.

Надо заметить, что среди замечательных произведений живописи, входящих в крупные музейные или частные коллекции, нередко чувствуешь себя растерянным: они подавляют и заставляют съёжиться. Лишь немногие картины хотелось бы взять с собой, повесить на стену и смотреть на них каждый день, засыпая или пробуждаясь. Картины Евгения Утенкова именно таковы, рядом с ними можно жить, а создавать подобные произведения искусства - тоже особый дар.

"В старой Хиве". 1972

Пронизанные тонким лиризмом, насыщенные тишиной и гармонией, передающие ощущение покоя или легкой тревоги, всегда эмоциональные, но никогда не несущие в себе какой-либо угрозы, агрессии, эти картины волнуют, радуют и вызывают ностальгию. Кажется, это именно то настроение, которого не хватает сегодняшнему зрителю в его метаниях между современным искусством и откровенным салоном. В небольших картинах Утенкова, о каком бы жанре ни шла речь, есть одно необходимое для искусства качество: в них присутствует некая тайна. Конечно, ее хочется приоткрыть, но никогда она не превращается в головоломку. Зато эти холсты удивительно музыкальны. Нежная мелодия речной воды, грохот льдин в момент ледохода, пение птиц на закате – кажется, все звуки природы передают полотна Евгения Утенкова.

Евгений Георгиевич всегда с особенной благодарностью вспоминал своих учителей – Павла Кузнецова, Николая Крымова, Александра Куприна, Дмитрия Чиркова, с которыми встретился в студенческие годы. В ту пору эти художники, ныне классики, чья молодость выпала на период «бури и натиска», каковым стала в России первая треть XX века, уже отошли от прежних баталий. Зато оставались сложившимися мастерами, убежденными в своей системе ценностей, связанной с наследием великих новаторов – Поля Сезанна, Анри Матисса, Исаака Левитана, Валентина Серова. Словно с другого берега глядя на живопись соцреализма, окружавшую их плотной стеной, мастера старой закалки, казалось бы, даже не пытались сопротивляться, хотя упорно и молчаливо продолжали писать по-своему. Вероятно, их настрой на «вечные ценности», их стойкость в безвременье и способность жить без оглядки на конъюнктуру передались ученику: Евгений Георгиевич никогда не выглядел художником, который ощущал бы гнет «современного момента», не пытался «бороться», как многие художники его поколения. Сам он так высказался о своем творчестве в сборнике «Москва – Таруса»: «Я убежденный последователь реалистического направления в искусстве. Видимый мир для меня настолько потрясающе прекрасен во всех своих проявлениях, что не хочется ничего придумывать, а лишь, дай Бог, суметь передать хоть малую толику того, что видишь!».

Однако удивительным образом, оставаясь этаким «мастеровым» от живописи (думаю, слово «маэстро» его бы покоробило), он сумел честно, искренне и со сдержанной эмоциональностью выразить своё время. Свободное письмо, характерное для Евгения Утенкова, скупость в деталях, умение не погрязать в мелочах, но сразу выделить в композиции главное, - всё это черты московской школы живописи с её лиризмом, пленэризмом, обобщенностью и широким мазком. Пожалуй, работы Утенкова, продолжившего линию «Союза русских художников», служат ярким примером российской тональной живописи, с годами всё больше, увы, вытесняемой новыми течениями. Такие художники, к сожалению, сами становятся «исчезающей натурой». Но, вероятно, есть какой-то символический смысл в том, что после ухода Евгения Георгиевича в собрании его семьи - т.е. в том единственном по-настоящему открытом фонде, откуда можно черпать произведения для выставок, - остались не масштабные тематические полотна, а скромные пейзажи, портреты, натюрморты. Требующие от зрителя остановиться на бегу и всмотреться, а возможно, и «вчувствоваться», они не бросаются в глаза, но способны так много сказать внимательному взгляду.

Елена ТИТАРЕНКО

АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ГАЛИНЫ ЛОПАТИНОЙ

Персональная выставка известного московского художника Галины Лопатиной «Живопись. Графика. Плакат» прошла в выставочном зале Московского Союза художников (Старосадский пер., д.5) в сентябре этого года. Творчество этого мастера - редкий сегодня сплав традиций классического искусства с современным мироощущением, новый взгляд из урбанизированного мира на спокойную гармонию природы. Тонкие голубовато-серые оттенки с вкраплениями небесного, «фосфорицируя», создают неповторимую игру деталей, не нарушая целостности, передавая запах соцветия трав, скошенного сена, старого дерева. Облака в виде лоскутного одеяла, поленица дров в работе «Встреча», «Деревенская готика» - в этих акварелях возникает удивительное ощущение вечности. Галерея женских образов, созданная художницей, уводит зрителя от реального мира в мир внутреннего созерцания глубинного жизненного таинства и проникновения в тайну бытия.

Плакат - искусство актуальное, но в творчестве Галины Лопатиной мы видим, как художник тонко пропускает через себя мир, философствуя и сопереживая, не отпускает зрителя простым решением темы, графически точно создавая образ каждого листа.

Экологическая тема интересна автору не только как тема, связанная с природой, но и как единственная возможность привлечь внимание к острейшим проблемам планеты. Впечатляет гора мусора, где на вершине осталось маленькое белое пятно снега как символ чистоты природы. Графический диптих «Радиация» показывает, как далеко шагнула цивилизация в своем развитии, не задумываясь о будущем.

Политический и социальный плакат, сложные темы истории и философии решаются личностно и тонко. Слова великого поэта Иоганна Вольфганга фон Гете «живейшие и лучшие мечты в нас гибнут средь житейской суеты» легли в основу образа человека в движении, бегущего как белка в колесе, решая повседневные заботы.

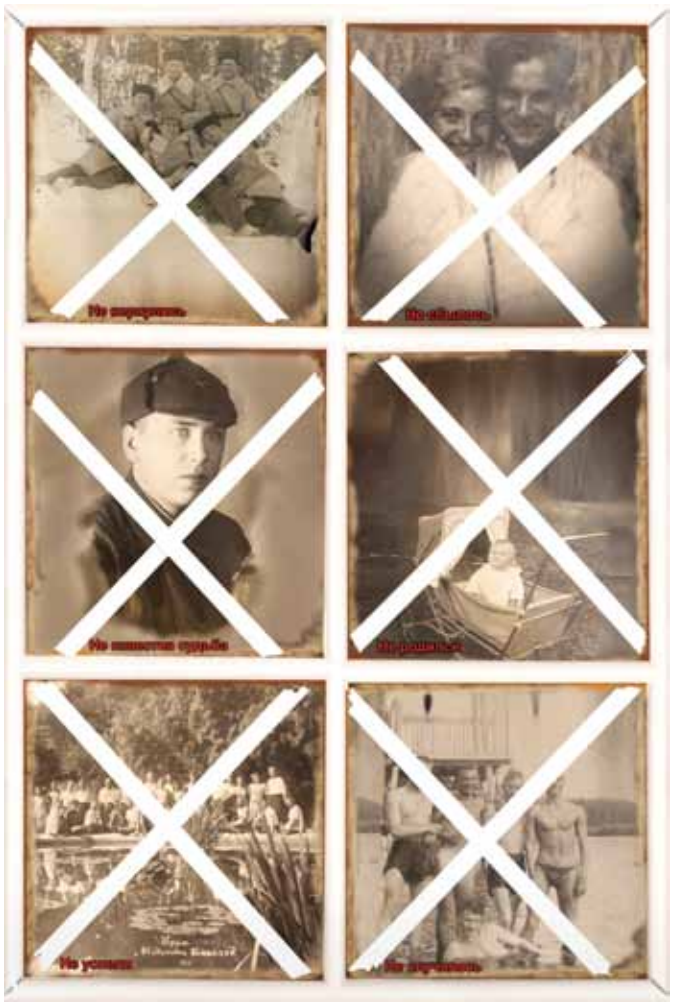
Млечный путь из уходящих в космическое пространство звезд - ордена Великой Отечественной войны, заклеенное крест на крест окно как символ военного времени с фотографиями людей, которые еще не знают, какая судьба их ждет: «Не вернулся. Не произошло. Судьба не известна». Эта серия плакатов к 60- летию Победы отмечена в 2007 году Дипломом Российской Академии художеств.

Образные и для своего времени новаторские плакаты к спектаклям театра-студии на Юго-Западе интересно рассматривать как графические листы. На конкурсе «Лучшая работа года» МОСХа в 1987 году плакат «Носорог» к пьесе Э. Ионеску получил 2 премию.

Стиль художника узнаваем, графика перешла в плакат, стала законченной формой, и явная расположенность к горизонтальным композициям говорит о том, что автору хочется сравнить плакат с картиной.

Феномен творчества Галины Александровны Лопатиной - в многогранной образной выразительности, в том, что в каждой работе она создает новую палитру нюансов движения линии и цвета, которые наполняют ее прекрасный мир.

Марианна Уманская

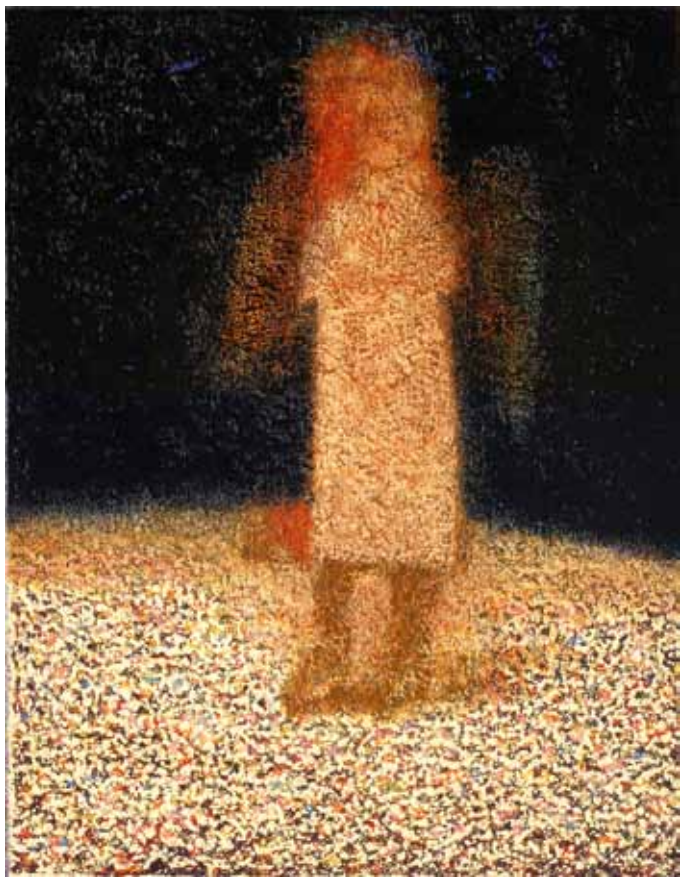


"Судьба неизвестна".

"Экологический".

"Радиация".

О ЧЁМ НЕ РАССКАЖЕШЬ СЛОВАМИ



"Angel. Night". 2010

Помните ли вы какие картины являлись вашему взору в детстве, едва вы открывали глаза? Вгляд мог вдруг неожиданно, но четко различать в обыкновенной складке штор или в привычном орнаменте обоев фигуры каких-то сказочных персонажей. Даже побелка на потолке преподносила свои сюрпризы, радуя воображение невероятными сюжетами. Тогда для вас открывался удивительный мир - мир тайны и некой мистической завороженности. Облака в небе уже были не просто облаками, и значимым становился узор на замерзшем окне, а колечки дыма из трубы дома были похожи на вкусные бублики.

Именно из такого видения, мне кажется, и рождаются образы в творчестве Александра Дедушева. Рассматривая его произведения, испытываешь те же самые чувства, стараясь понять, из чего именно сложился изобразительный ряд: может это пелена облаков, или морозные разводы, или клубы печного дыма?

Проникнутые ностальгическим настроением и трогательные по рисунку, работы Дедушева обладают притягательной силой. В них есть личная интонация лирического раздумья художника, особенно созвучная нашему времени, - с его неудовлетворенной потребностью в красоте и чистоте жизни, с его вечным беспокойством размышлений о мире. Мудрость и первозданная наивность, естественно соединяясь и определяя творческий характер, помогают художнику через камерное решение композиций и органическую ткань чувственного мира, создавать образы, сочетающиеся с детским простодушием.

Путь Александра Дедушева как художника представляется достаточно ровным. Дело, по-видимому, в цельности его творчества, мироощущения, органичности средств выражения. Он сумел найти свою тему, свой подход к ней и свои узнаваемые приемы претворения этой темы в художественные образы. Ассоциативность мышления, тяготение к определенности тем и мотивов - две основные линии его творчества. В непрерывной цепи духовного развития и взаимообогащения художественных идей приемы, использованные Дедушевым в прошлом, как бы цитируются им снова. Обращаясь к одним и тем же мотивам, он старается смотреть на свою тему с новых, достигнутых позиций. Так «дом» или «дерево» - как образ - лейтмотивом проходит сквозь все его творчество. Тема кажется ему слишком бездонной для ее полного осуществления в визуальных образах. Она привлекает его не столько как таковая, сколько как трактовка живого организма. «Дом» - как место обитания человека, как символ человеческого присутствия на земле и в то же время - как отстраненный художественный образ, почти декоративный в своей формальной чистоте и логичности. Здесь соединяются воедино будничная простота, душевная теплота и тактичная соотнесенность частного с общим смыслом. Здесь прошлое, настоящее и будущее накладываются друг на друга, сливаясь в единый слой Вневременного. И, как это ни парадоксально, в этой точке все становится памятью – воспоминанием о прошедших жизнях, событиях, местах. Здесь ощущается напряженное переживание собственного существования в мире.

Его «деревья» напоминают о вечном круговороте жизни, где обязательно есть детство, молодость, зрелость и старение. Будущее пускает ростки и вырастает на почве прошлого. И здесь Дедушев озабочен не тем, чтобы схва-

ТАЙНЫ ВОСТОКА В ИСКУССТВЕ ДЖАИДА ДЖЕМАЛЯ

"Автопортрет". 1960-е гг.

Летом этого года ушел из жизни заслуженный художник РФ, член МСХ, Союзов художников Азербайджана и Монголии **Джаид Джемаль (1928 — 2011)**. Его творчество стоит особняком в истории советской живописи 1960-90 -х годов. Окончив Московский художественный институт им. В.И. Сурикова, он работал в театрах как художник-декоратор, искал себя в мультипликации, в книжной и станковой графике, в плакатном искусстве, участвовал в Первой молодежной выставке московских художников. За серию портретов, выполненных на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве в 1957 году, был принят в члены Союза художников СССР. Всю жизнь преподавал - сначала в МАРХИ, потом в Строгановке и в Московском текстильном интситуте им. А.Н. Косыгина (ныне — МГТУ), где в последние годы являлся профессором кафедры рисунка и живописи. Работы Д. Джемаля находятся в музеях нашей страны и за рубежом: в ГРМ в Петербурге, в Музее Востока в Москве, в Государственном музее искуства Монголии, в Национальной галерее в Турции, в музеях Баку.

В 1962 году Д. Джемаль был командирован в Монгольскую народную республику в качестве педагога-консультанта на художественно-графический факультет Улан-Баторского государственного педагогического института, где готовил специалистов-преподавателей из числа местных кадров. Из этой плеяды учеников Джемаля вышли известные монгольские живописцы Сухе, Домбурен и др. Там же в его творчестве появляется тема Востока. Для него, родившегося и выросшего в Азербайджане, это было естественно. Предметом его внимания стали табуны лошадей, стада быков, верблюды, пейзажи Монголии, решенные в традициях восточной орнаментальстики и пронизанные удивительным ощущением неуловимости и изменчивости окружающего мира. Им было создано большое количество работ, объединенных в «Монгольскую сюиту» (1964-1966). Он написал по сути огромную живописную поэму о «стране аратов». Джаид Джемаль писал Монголию так же выразительно и по-своему, как некогда Гоген писал Таити, Рерих — Тибет и Индию. В основе его картин — не конкретные виды, а вечное движение, динамизм этой земли. Кони на его полотнах стремительно мчатся, даже когда стоят на месте. Есть в его работах и тот заряд пассионарности, который сделал Монголию родиной великих кочевых империй, и метафизическая тайна, что хранят руины буддийских монатырей.

«Джемаль открывал для себя целый мир, в котором переплелись и проросли друг в друга древний фольклор, эпос («Сокровенное сказание монголов») и реальная история кочевого народа, суровая, но полная манящего великолепия природа и современная жизнь с ее масштабами и ритмами. Конечно, отражение порождаемых этим миром образов требовало особого художественного языка. И Джаид Шамильевич обрел его на стыке монументального, декоративного и религиозного искусства... Острая графичность, ставшая популярной в искусстве 1960-х годов, и жанровые сцены, написанные темперой, порой сохраняющие черты натурных зарисовок, порой отмеченные влиянием сакральной геральдичности, и виртуальные листы, воплощавшие сложные мифологические аллегории, и очень красивые по цвету и ритмике орнаментальные и сюжетные батики», - так писал о творчестве художника искусствовед В. Калашников.

В эти же годы Д. Джемаль создал ряд портретов деятелей науки, за что был награжден государственными наградами Монголии: орденом «Золотая звезда дружбы», медалями «Найрамдал», «За мир и дружбу». Первая выставка работ художника из монгольской серии состоялась в Москве в Министерстве высшего образования, вторая — в ЦДРИ, где экспонировалось более 100 работ, созданных автором за три года пребывания в Монгольской республике.

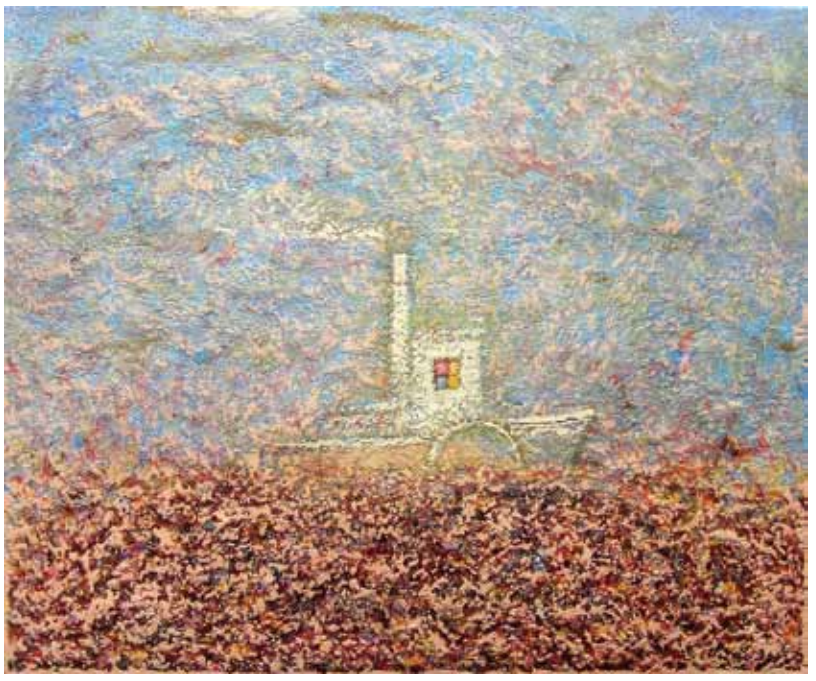
В последующие годы Джемаль неоднократно посещал Монголию в рамках творческих командировок от Союза художников СССР. Попав туда вторично в 1967 году, Джемаль совершил путешествие через пустыню Гоби по тому же пути, по которому ехал русский художник Николай Рерих. «Монгольская сюита» пополнилась произведениями, связанными с Гоби. Полотна Джемаля опровергают представление о Гоби как о безжизненной пустыне: это - край ледников и водопадов, бескрайних степей и живописных гор. Многообразию природы этой земли художник посвятил цикл «Монголия. Гоби» (1970). «Цветовая палитра Джемаля близка классическому искусству Монголии: знаменитым бурханам, росписям по дереву, вышивкам и аппликациям, в которых рисунок лаконичный и незатейливый, а цвета локальные без полутонов. Говоря о цветовом решении работ Джемаля, следует сказать и об использовании им традиционной монгольской символики цвета. Ярко-красный цвет с незапамятных времен считается в Монголии символом праздника, счастья, победы... Синий цвет считается стойким и прочным, как неизменная голубизна неба. Этот цвет монгольские художники всегда использовали, чтобы подчеркнуть преданность каждого монгола своему народу, своей стране», - так объяснял палитру Джемаля известный специалист по Монголии В. Бабушкин. За годы творческой деятельности художник создал около 850 работ, посвященных Монголии, что несомненно способствовало сближению культур и дружбе наших народов. Работы художника печатались в газетах «Комсомольская правда» и «Известия», журналах «Огонек», «Москва», «Иностранная литература» и др. Впоследствии Джемаль стал одним из учредителей и членом правления Общества друзей Монголии.

Вот, что писал сам художник о своем восприятии страны, ставшей ему столь близкой в духовном плане: «...Монголия всегда представлялась мне неким мистическим центром, от которого началось движение. Из этой точки исходит таинственный кинетический вихрь, который некогда гнал и гнал и по Европе, и по Азии воинов Чингисхана, непобедимых потому, что не вольны они в своем движении, как листья, влекомые потоком горного ветра. И по сей день этот вихрь мчит через монгольские степи коней и не дает им остановиться ...». Память о художнике Джаиде Шамильевиче Джемале останется в сердцах его учеников и благодарных зрителей.

Ф. Файталич

"Монгольский этюд". 1960-е гг.

О ЧЁМ НЕ РАССКАЖЕШЬ СЛОВАМИ *(ПРОДОЛЖЕНИЕ)*



"Пароход". 2010

Лишь зрительная информация в большей степени кажется ему достоверной и достойной внимания. Его картины - фантазии по мотивам видений или воспоминаний. Он никогда не пишет с натуры. «Так надо - значит, я имею право».

Его привлекает тема, но не описательность, не литература, а скорее звучание. Философская мысль, обретшая цвет и линию. Медитация и созерцание. Кисть его лапидарна, замысел интимен, а изображение красочно и нежно. Живописи, да и практике художника, присуще природное свойство вольного произрастания. И фигуры, и предметы у него произрастают так, как их выращивает окружающая среда - мысль художника, цвет, линия, свет, само композиционное построение. Вот он пишет маленький домик-квадратик, в нем окошечко, домик излучает тепло и на мгновение становится необходимым центром вселенной.

Мысль Дедушева предметна, он не тяготеет к абстракции, но парадокс заключается в том, что его картины несут в себе значение некоего знака и являются символами его представления о мире и о себе в этом мире. У него есть возвышенное понятие о рождающейся картине, и ему не хочется, что бы она стала обыденной, но превращалась в драгоценность, украшение жизни, единственное и неповторимое. Пластика – знак произрастания - идея фикс Дедушева.

Виктор Липатов
(Журнал "Юность", 1993г.)

Выставка А. Дедушева будет открыта с 11 ноября с.г. в галерее Светланы Сажиной (Брюсов пер., д. 17)

Летом этого года ушел из жизни заслуженный художник РФ, член МСХ, Союзов художников Азербайджана и Монголии **Джаид Джемаль (1928 — 2011)**. Его творчество стоит особняком в истории советской живописи 1960-90 -х годов. Окончив Московский художественный институт им. В.И. Сурикова, он работал в театрах как художник-декоратор, искал себя в мультипликации, в книжной и станковой графике, в плакатном искусстве, участвовал в Первой молодежной выставке московских художников. За серию портретов, выполненных на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве в 1957 году, был принят в члены Союза художников СССР. Всю жизнь преподавал - сначала в МАРХИ, потом в Строгановке и в Московском текстильном интситуте им. А.Н. Косыгина (ныне — МГТУ), где в последние годы являлся профессором кафедры рисунка и живописи. Работы Д. Джемаля находятся в музеях нашей страны и за рубежом: в ГРМ в Петербурге, в Музее Востока в Москве, в Государственном музее искуства Монголии, в Национальной галерее в Турции, в музеях Баку.

В 1962 году Д. Джемаль был командирован в Монгольскую народную республику в качестве педагога-консультанта на художественно-графический факультет Улан-Баторского государственного педагогического института, где готовил специалистов-преподавателей из числа местных кадров. Из этой плеяды учеников Джемаля вышли известные монгольские живописцы Сухе, Домбурен и др. Там же в его творчестве появляется тема Востока. Для него, родившегося и выросшего в Азербайджане, это было естественно. Предметом его внимания стали табуны лошадей, стада быков, верблюды, пейзажи Монголии, решенные в традициях восточной орнаментальстики и пронизанные удивительным ощущением неуловимости и изменчивости окружающего мира. Им было создано большое количество работ, объединенных в «Монгольскую сюиту» (1964-1966). Он написал по сути огромную живописную поэму о «стране аратов». Джаид Джемаль писал Монголию так же выразительно и по-своему, как некогда Гоген писал Таити, Рерих — Тибет и Индию. В основе его картин — не конкретные виды, а вечное движение, динамизм этой земли. Кони на его полотнах стремительно мчатся, даже когда стоят на месте. Есть в его работах и тот заряд пассионарности, который сделал Монголию родиной великих кочевых империй, и метафизическая тайна, что хранят руины буддийских монатырей.

«Джемаль открывал для себя целый мир, в котором переплелись и проросли друг в друга древний фольклор, эпос («Сокровенное сказание монголов») и реальная история кочевого народа, суровая, но полная манящего великолепия природа и современная жизнь с ее масштабами и ритмами. Конечно, отражение порождаемых этим миром образов требовало особого художественного языка. И Джаид Шамильевич обрел его на стыке монументального, декоративного и религиозного искусства... Острая графичность, ставшая популярной в искусстве 1960-х годов, и жанровые сцены, написанные темперой, порой сохраняющие черты натурных зарисовок, порой отмеченные влиянием сакральной геральдичности, и виртуальные листы, воплощавшие сложные мифологические аллегории, и очень красивые по цвету и ритмике орнаментальные и сюжетные батики», - так писал о творчестве художника искусствовед В. Калашников.

В эти же годы Д. Джемаль создал ряд портретов деятелей науки, за что был награжден государственными наградами Монголии: орденом «Золотая звезда дружбы», медалями «Найрамдал», «За мир и дружбу». Первая выставка работ художника из монгольской серии состоялась в Москве в Министерстве высшего образования, вторая — в ЦДРИ, где экспонировалось более 100 работ, созданных автором за три года пребывания в Монгольской республике.

В последующие годы Джемаль неоднократно посещал Монголию в рамках творческих командировок от Союза художников СССР. Попав туда вторично в 1967 году, Джемаль совершил путешествие через пустыню Гоби по тому же пути, по которому ехал русский художник Николай Рерих. «Монгольская сюита» пополнилась произведениями, связанными с Гоби. Полотна Джемаля опровергают представление о Гоби как о безжизненной пустыне: это - край ледников и водопадов, бескрайних степей и живописных гор. Многообразию природы этой земли художник посвятил цикл «Монголия. Гоби» (1970). «Цветовая палитра Джемаля близка классическому искусству Монголии: знаменитым бурханам, росписям по дереву, вышивкам и аппликациям, в которых рисунок лаконичный и незатейливый, а цвета локальные без полутонов. Говоря о цветовом решении работ Джемаля, следует сказать и об использовании им традиционной монгольской символики цвета. Ярко-красный цвет с незапамятных времен считается в Монголии символом праздника, счастья, победы... Синий цвет считается стойким и прочным, как неизменная голубизна неба. Этот цвет монгольские художники всегда использовали, чтобы подчеркнуть преданность каждого монгола своему народу, своей стране», - так объяснял палитру Джемаля известный специалист по Монголии В. Бабушкин. За годы творческой деятельности художник создал около 850 работ, посвященных Монголии, что несомненно способствовало сближению культур и дружбе наших народов. Работы художника печатались в газетах «Комсомольская правда» и «Известия», журналах «Огонек», «Москва», «Иностранная литература» и др. Впоследствии Джемаль стал одним из учредителей и членом правления Общества друзей Монголии.

Вот, что писал сам художник о своем восприятии страны, ставшей ему столь близкой в духовном плане: «...Монголия всегда представлялась мне неким мистическим центром, от которого началось движение. Из этой точки исходит таинственный кинетический вихрь, который некогда гнал и гнал и по Европе, и по Азии воинов Чингисхана, непобедимых потому, что не вольны они в своем движении, как листья, влекомые потоком горного ветра. И по сей день этот вихрь мчит через монгольские степи коней и не дает им остановиться ...». Память о художнике Джаиде Шамильевиче Джемале останется в сердцах его учеников и благодарных зрителей.

Ф. Файталич

"Монгольский этюд". 1960-е гг.

О ЧЁМ НЕ РАССКАЖЕШЬ СЛОВАМИ *(ПРОДОЛЖЕНИЕ)*

"Пароход". 2010

Лишь зрительная информация в большей степени кажется ему достоверной и достойной внимания. Его картины - фантазии по мотивам видений или воспоминаний. Он никогда не пишет с натуры. «Так надо - значит, я имею право».

Его привлекает тема, но не описательность, не литература, а скорее звучание. Философская мысль, обретшая цвет и линию. Медитация и созерцание. Кисть его лапидарна, замысел интимен, а изображение красочно и нежно. Живописи, да и практике художника, присуще природное свойство вольного произрастания. И фигуры, и предметы у него произрастают так, как их выращивает окружающая среда - мысль художника, цвет, линия, свет, само композиционное построение. Вот он пишет маленький домик-квадратик, в нем окошечко, домик излучает тепло и на мгновение становится необходимым центром вселенной.

Мысль Дедушева предметна, он не тяготеет к абстракции, но парадокс заключается в том, что его картины несут в себе значение некоего знака и являются символами его представления о мире и о себе в этом мире. У него есть возвышенное понятие о рождающейся картине, и ему не хочется, что бы она стала обыденной, но превращалась в драгоценность, украшение жизни, единственное и неповторимое. Пластика – знак произрастания - идея фикс Дедушева.

Виктор Липатов
(Журнал "Юность", 1993г.)

Выставка А. Дедушева будет открыта с 11 ноября с.г. в галерее Светланы Сажиной (Брюсов пер., д. 17)

«Я РЕАЛИСТ И ОПТИМИСТ ПО ЖИЗНИ»

"Автопортрет". 1943

Из военной Москвы 1941 года в далекую Башкирию увозил директор средней художественной школы Николай Августович Каренберг своих учеников, спасая детей от голода, бомбежек, сохраняя не просто их жизни, но и их творчество. В каждом юном художнике был заложен большой творческий потенциал. Уезжали на лето, на пленэр, легко одетые, с красками и холстами. Уезжали, веря, что война скоро закончится. Этот «пленэр» продлился 2 года. Эти дети навсегда запомнили тот период своей жизни и вспоминали его всегда как свои лучшие годы. И новые места, и удивительную природу этого края, и новых учителей, и даже работу в колхозе, но, главное, вспоминали трудную, но самостоятельную жизнь. Они почувствовали себя взрослыми, художниками, но и впоследствии оставались теми детьми, какими были в те трудные военные годы. Поколение оптимистов, тружеников и замечательных художников. Среди этой творческой молодежи была герой нашего рассказа — Надежда Дмитриевна Воробьева.

Небольшого роста, но очень целеустремленная, Надежда Воробьева с ранней юности знала, что такое труд и никогда не изменяла искусству. Родилась она в 1924 году в Москве. В семье не было художников, но любовь к рисованию была у нее с детства. Школьные стенгазеты, зарисовки в летних лагерях, занятия в районной изостудии и как итог — поступление в 1939 году в Московскую среднюю художественную школу на Каляевской улице. Это была уникальная школа, где преподавали замечательные педагоги: В.В. Почиталов, С.П. Михайлов, Л.Н. Соловьев, Н.Н. Андрияка, скульптор В.А. Ватагин. Школа-интернат была создана известным российским живописцем Игорем Грабарем и приняла в свои стены одаренных детей - учащихся довоенных изостудий из разных уголков страны.

В 1941 голу школу срочно эвакуировали в Башкирию, в село Воскресенское. Прошло много лет, но школьные годы в Башкирии всегда вспоминались с радостью, потому что все были молоды и жили дружно. Ребят тепло встретили, накормили, несмотря на то, что сами сельчане испытывали нужду. Так что, в конце концов, юным художникам самим пришлось изыскивать возможность прокормиться. Наловчились распарывать пустые тюбики из-под красок и делать из них трафареты, по которым печатали карты. Их на базаре покупали женщины, чтобы погадать на своих фронтовиков. Такса была железная: колода карт — ведро картошки. Другие подряжались писать портреты по фотографиям ушедших на фронт. Об этом в 1982 году публицист и художник Илья Симанчук написал в документальной книге «У тех Синих Венцов». Она основана на воспоминаниях детей из МСХШ, отправленных в эвакуацию в Воскресенское.

По окончании школы Надежда Дмитриевна была принята в Московский художественный институт им. В.И. Сурикова. Ее учителями были В.В. Фаворская, И.И. Чекмазов, Д.К. Мочальский, К.М. Максимов. Институт закончила по классу профессора Г.Г. Ряжского.

Началась самостоятельная жизнь, полная вечных трудов. Ситуация была сложной, на руках Нади была больная мама. Она бралась за любую работу, устроилась

"На каток". 1965

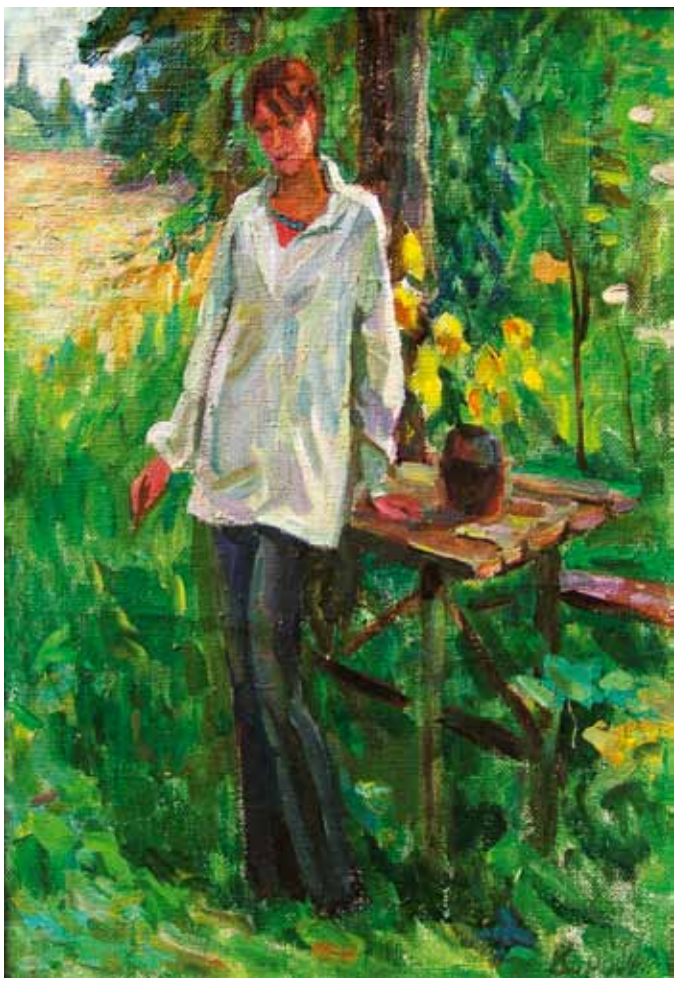
на ВСХВ (Всесоюзная сельскохозяйственная выставка), где с бригадой художников оформляла зал Таджикской ССР. С этого и начались поездки в Среднюю Азию, сначала для сбора материала, потом увлекли природа и люди, которые стали героями ее картин.

Долгие годы Надежда Дмитриевна работала в Комбинате живописного искусства. Темы заказов были разными. Как правило они были связаны с дальними командировками. Взвалив на себя заботы о семье, она должна была много работать. Бралась в Комбинате за заказы, которые были не под силу многим мужчинам-художникам.

Маленькая, хрупкая художница из Москвы с большим этюдником и чемоданом красок побывала в Казахстане, Узбекистане, Таджикистане, Киргизии, Украине, Финляндии... Ее воспоминания об этих поездках иногда интереснее тех заданий, которые она выполняла для Комбината. Но своеобразие природы, самобытность людей, все - от цвета до освещения - делает эти портреты простых и заслуженных тружеников интересными и сегодня. Это святое, бескорыстное служение искусству, честность и простота, искренность и доброта свойственны всем работам Н.Д. Воробьевой.

Это была не только необходимость заработка, но и стремление увидеть новые места, которые могли быть созвучны с воспоминаниями детства, связанными с Башкирией. С тем периодом жизни, когда все было просто, несмотря на трудности военных лет, а главным было творчество и служение искусству. Когда нужно было доказать самой себе: я - ХУДОЖНИК, я все могу. Может поэтому тема детства и юности стала главной в ее творчестве.

" Обыденский переулок".



"В саду". 2003

Надежда Дмитриевна любила рисовать детей. Контакт с ними у нее получался легко. Дети выросли, и некоторые из них до сих пор вспоминают, как они позировали ей, как становились героями ее картин. А картин было много: «На музыкальное занятие», «Разговор», «Вечером», «Ясли. Тихий час», «Прогулка. Детский сад гуляет», «Юность», «На каток», «Детский сад на прогулке», «В саду», «Пушкин и няня».

Надежда Дмитриевна говорила: «Я — за реалистическое искусство. Реализм имеет много направлений. Реализм — жизненное искусство: он отображает жизнь во многих ее проявлениях. Важно, чтобы была суть изображаемого, будь то портрет, пейзаж или натюрморт. Хочется, чтобы картина была гармонична и красива. Я люблю писать детей, большая часть моих работ на детскую тему. Дети беззащитны, непосредственны, в них будущая жизнь».

Надежда Дмитриевна ушла от нас этим летом. Больше нет с нами этой неутомимой труженицы, непростого человека, великой спорщицы, такой беззащитной и такой упрямой в вечной борьбе с собой. До последней минуты, не отказавшейся от главной любви своей жизни — любви к искусству. Глубокое, интересное искусство Надежды Дмитриевны Воробьевой еще ждет своих исследователей.

Ольга Воронцова

"Две фигуры с санками". 1969

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
Тираж 1000 экземпляров.