



ДОНЕЦКИЙ РЕСПУБЛИКАНСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ

Музейный альманах

Донецк - 2020

Министерство культуры Донецкой Народной Республики
Донецкий республиканский художественный музей

МУЗЕЙНЫЙ АЛЬМАНАХ

научные статьи и материалы

Донецк
2020

ББК 85.101.3(4Дон)лб
УДК 73/76:069
М 89

Музейный альманах. Научные статьи и материалы / под ред.
М.В. Третьяковой, В.И. Солдатовой. – Донецк, 2020. – 176 с.

Печатается по решению Научно-методического совета Донецкого
республиканского художественного музея

Директор Донецкого республиканского художественного музея
Полищук А.Г.

Редакторы

заместитель директора по научной работе *Третьякова М.В.*
заведующий научно-исследовательского отдела *Солдатова В.И.*

Ответственный за выпуск

заместитель директора по научной работе *Третьякова М.В.*

\

Клименко И.В.
заведующий научно-фондового отдела

НОВОЕ ИМЯ ИЗОБРАЖЕННОГО НА ПОРТРЕТЕ САВЕЛИЯ АБРАМОВИЧА СОРИНА

10 мая 1973 года Анна Сорина-Шервашидзе торжественно передала в дар Министерству культуры СССР в лице Екатерины Фурцевой, согласно завещанию художника, произведения Савелия Абрамовича Сорина, а в 1974 году – два портрета грузинских княгинь в художественный музей г. Тбилиси (портрет княжны Элисо Дадиани и портрет княгини Чолокаевой – Мелиты Чолокашвили (1927 г.))

У Анны Степановны уже было настойчивое предложение Великого князя Монако Ренье III передать картины в его дворец для устройства там музея С. Сорина с тем условием, чтобы сама Анна Степановна пожизненно находилась бы на полном содержании правительства Монако. Но она не могла согласиться на это, так как художник завещал Родине значительную часть своих картин. В завещании, в частности, говорилось: «Я – русский и хочу, чтобы в будущем все перечисленные ниже картины вернулись в Россию...». Речь шла о более чем ста картинах и рисунках, созданных художником. Главное условие состояло в том, что картины должны храниться все вместе в одном музее: в Третьяковской галерее (Москва) или в Русском музее (Ленинград).

Большинство переданных произведений были выполнены художником «для себя» и относились к последнему творческому периоду. Среди работ были и авторские повторения, выполненные специально для многочисленных выставок. Подаренные работы экспонировались на выставках 1973-1974 гг. в Москве и Ленинграде. По окончании выставок, в нарушение условий завещания, Министерство культуры СССР стало распределять подаренные произведения по музеям республик. Шесть портретов С.А. Сорина были переданы Донецкому областному художественному музею.

Сорин был одним из выдающихся портретистов XX века, запечатлевший на своих полотнах ярких представителей своего времени.

Первую свою известность как портретист Сорин получил еще в дореволюционной России. Будучи студентом, он зарабатывал себе на жизнь написанием портретов на заказ.

Первые портреты Савелия Сорина в стиле умеренного импрессионизма напоминают работы И.Е. Репина и В.А. Серова рубежа XIX-XX вв. Однако портреты были выполнены в глубоких насыщенных тонах, модели одеты в изысканные бархатные костюмы, дополненные нежным кружевом и жабо, в окружении мебели Александровской эпохи. В этих портретах Сорин преодолевает репинскую «рыхлую» форму,

которой подражал в начале своего творческого пути, к этой манере он больше не возвращается. В его картинах появляется стремление к чёткому и упругому контуру, к «большой линии».

Из этих исканий вырастает новый тип портрета, преимущественно графический, с тщательно проработанной формой головы, иногда руками, слегка намеченной контуром фигурой, изображённой по пояс. Подобный тип портрета впервые появился в 1902-1910 гг. в серии изображений поэтов и художников, созданных К.А. Сомовым для журналов «Золотое руно» и «Аполлон». А. Бенуа называл их «головками на лоскутках».

Сорин, в свою очередь, придал этому графическому, по существу, типу портрета крупный формат станковой живописи. На смену лёгкому контуру приходит тщательная проработка всего образа, появляются драпировки, дополнительные аксессуары в виде книг, нот и т.д. В этих работах он отходит от поясного портрета, изображая модели по колено или в полный рост. В них появляются элементы пейзажа и интерьера. Чаще всего эти портреты выполнены в смешанной технике: акварель, сангина, пастель, уголь, чёрный и графитный карандаши, белила, соус, лак. К подобному типу относятся портреты, переданные Донецкому областному художественному музею.

Одним из ярких примеров этого периода является «Портрет молодого человека» 1922 года (рис. 1). На портрете поколенно изображен темноволосый молодой человек с бакенбардами, в сером костюме, белой рубашке с черной бабочкой и наброшенном на плечи пальто, пола которого подхвачена левой рукой. В правой руке у молодого человека листы бумаги, в нагрудном кармане пиджака – карандаши. Лицо худощавое, скуластое, лоб сильно скошен назад. Над большими миндалевидными темно-кариими глазами – густые брови взлёт. Нос короткий, вздёрнутый. Губы выразительные, крупные. Голова повернута $\frac{3}{4}$ вправо, тогда как вся фигура молодого человека повернута влево



Рисунок 1. Сорин С.А.
Портрет танцовщика и хореографа
Л.Ф. Мясина. 1922 г.
(Портрет молодого человека)

(контрапост), что придаёт образу дополнительную динамику. Слева внизу черным карандашом: S. Sorine 1922.

В 2004 году старший научный сотрудник ДОХМ Татьяна Михайловна Панова атрибутировала до того момента безымянный «Портрет молодого человека» как «Портрет танцовщика и хореографа Л.Ф. Мясина» (рис. 2).

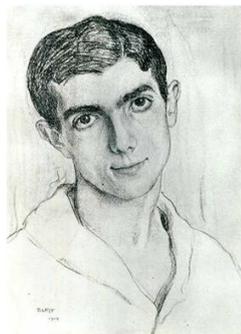
В своей работе Татьяна Михайловна опиралась на сходство карандашных портретов Леонида Фёдоровича Мясина, выполненных в 1914 году Львом Самойловичем Бакстом и в 1930-е годы Анри Матиссом (рис. 3), с внешностью изображённого молодого человека. Т.М. Панова предположила, что портрет был написан в самые тяжёлые для Мясина годы (1921-1922). На этот период пришёлся его разрыв с Сергеем Дягилевым, который, по ее предположению, повлиял на внешний облик модели. Так в 2004 году молодой человек, изображенный на портрете, получил свое имя: танцовщик и хореограф Леонид Фёдорович Мясин.



Рисунок 2. Л.Ф. Мясин в балете «Легенда о Святом Иосифе». 1914г.



Портрет молодого человека. С. Сорин. 1922 г.



Портрет Л.Ф. Мясина. Л. Бакст. 1914 г.



Портрет Л.Ф. Мясина. А. Матисс. 1930-е



Портрет Л.Ф. Мясина. П. Пикассо. 1919 г.

Рисунок 3. Портреты Леонида Фёдоровича Мясина, аргументировавшие атрибуцию Т.М. Пановой

Недавно автором статьи был обнаружен сайт artforspb.ru, посвященный творчеству С.А. Сорина. Сайт создан внуком Савелия Сорина, Владимиром Григорьевичем Сориным, проживающим в Санкт-Петербурге. На этом сайте в разделе «Галерея» были воспроизведены портреты, находящиеся в коллекции Донецкого

художественного музея: «Портрет киноактрисы Натальи Кованько» (1923 г.), «Портрет композитора Артура Лурье» (1943 г.), а также «Портрет танцовщика и хореографа Л.Ф. Мясина». Автора статьи привлекла подпись под портретом:

«Вот портрет еще одного художника. Это – граф А.М. Ланской – представитель старинного русского дворянского рода и, тем не менее, последователь самого модного тогда художественного направления – абстракционизма. С. Сорин не примыкал ни к одному из модных течений, но и не обличал и не клеймил их, как делали тогда многие. Он с уважением и доброжелательно относился к художникам, независимо от выбранного ими пути, принадлежности к любым политическим течениям, религии или национальности. В облике Ланского его привлекла необычность – «инопланетность» лица этого человека, что мы хорошо видим на этом портрете».

Данная подпись вызвала интерес к личности Андрея Михайловича Ланского. Удалось найти фотопортреты А.М. Ланского, в которых даже при беглом взгляде поражаало сходство художника с портретом из собрания Донецкого республиканского художественного музея. Этот факт поставил под вопрос атрибуцию Т.М. Пановой.

Осталось выяснить, а мог ли действительно Савелий Сорин изобразить на этом портрете А.М. Ланского?

В 1919 Андрей Ланской воевал добровольцем в Белой армии и с ее частями (в 1920 году) был эвакуирован в Константинополь, затем переехал к родителям в Берлин. Творческая натура подтолкнула молодого Ланского на отъезд в Париж.

«Он оказался в Париже девятнадцатилетним – и начал заниматься живописью «с первой же ночи», проведенной на Монпарнасе. До этого момента вся его любовь к изящным искусствам сводилась к посещению петербургских артистических кабаре (посещаемых им вместо занятий в Пажеском корпусе) и желанию стать клоуном, чтобы размалёвывать себе лицо. Может, именно поэтому Андре Ланской оказался совершенно французским художником, и французские биографы считают его первые картины отражением «красок русского мира» просто потому, что сами этого мира никогда не видали. Уже ранние картины Ланского, уличные сценки и пейзажи, имели успех – они нравились, например, Леопольду Зборовски (покровителю Модильяни) и Вильгельму Уде (коллекционеру Пикассо, Вламинка и Брака)».

С приездом во Францию в 1921 году молодой человек поселился в одном из центров русской художественной эмиграции – квартале Монпарнас, в колонии молодых художников авангардистов «Улей», где встретил кумира своей юности С.Ю. Судейкина, сценографию которого знал еще по Петрограду. Поступил в Академию Гранд Шомьер, одновременно посещая мастерскую Сергея Судейкина. Именно поэтому

первая выставка Ланского совместно с группой русских художников «Удар» (Соня Делоне, Хаим Сутин, Осип Цадкин и др.) в парижской галерее «Ликорн» проходит под влиянием творчества Судейкина.

Сорин с Судейкиным были знакомы еще по дореволюционному Петрограду. Их сближение произошло в Крыму, куда художники переехали, желая переждать революционные волнения в столице. Убегая от ужасов революции и гражданской войны, в 1919 году художники уехали в Новороссийск, где жизнь была не менее беспокойна, чем в охваченном гражданской войной Крыму. Из Новороссийска Судейкин и Сорин перебрались на Кавказ (в Тифлис), где оставался «оазис относительного спокойствия», здесь они вместе преподавали в студии искусств «Класс №7», создавали росписи интерьеров. В этот период были созданы портреты тифлиских красавиц, которые Сорин увёз в 1920 году с собой во Францию.

Возможно, именно в парижской мастерской Сергея Судейкина, произошло знакомство Савелия Сорина с молодым начинающим художником Андреем Михайловичем Ланским.

Сравним черты лица Ланского и Мясина с чертами, изображённого на портрете молодого человека. При относительном сходстве модели с Леонидом Мясиним, мы можем увидеть и существенные различия. Мягкие, немного женственные, правильные черты лица Мясина резко контрастируют с острохарактерными чертами изображённого на портрете. Так, на фотопортретах Мясина 1914 и 1948 годов мы можем видеть его пышные, вьющиеся волосы, прямой лоб. Уши немного оттопырены и вверху имеют округлую форму. У модели на соринском портрете – начинающие редеть волосы, сильно скошенный назад высокий лоб, уши прижаты к голове и немного «срезаны» в верхней части. На фотопортретах, графических портретах Бакста и Матисса мы можем увидеть и характерную форму глаз, внешний край века которых опущен, в то время как у изображённого – миндалевидный, раскосый разрез глаз. Нос Мясина – прямой с «закрытыми» ноздрями, длинный, а у модели Сорина – вздёрнутый, почти курносый, с глубоко вырезанными ноздрями и углублённой переносицей.

В связи с отсутствием в свободном доступе фотопортретов молодого Андре Ланского, а на всех доступных фотографиях мы можем увидеть Андрея Михайловича лишь в зрелом возрасте (рис. 4), обратимся к статье литературного критика Александра Васильевича Бахраха – мемуариста русского зарубежья, лично знавшего художника.

Статья вышла к третьей годовщине со дня смерти А. Ланского и содержит небольшое описание его внешности: «...Я помню его еще молодым (он был старше меня), вспоминаю его скуластое лицо, бритый или казавшийся бритым череп, черты лица не то татарские, не то цыганские. Словом, своим внешним видом он напоминал молодого

запорожца из «Тараса Бульбы» если бы не европейский костюм, мог бы позировать Репину для его картины, изображающей запорожцев, пишущих письмо султану...». Это описание внешности Ланского в большей степени совпадает с внешностью молодого человека, изображённого на портрете.



Портрет молодого человека. С. Сорин. 1922 г.

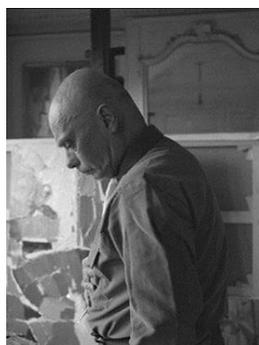


Рисунок 4. Фотографии Андре Ланского во Франции

Теперь можно с уверенностью утверждать, что на портрете С.А. Сорина из коллекции Донецкого республиканского художественного музея изображен не танцовщик и хореограф Л.Ф Мясин, а двадцатилетний «Граф русского авангарда», «аранжировщик цвета», «мастер лирической абстракции», «творец цвето-света» – Андрей Михайлович Ланской.

ЛИТЕРАТУРА

1. Произведения живописи и графики, переданные А.С. Сориной в дар музеям СССР. Каталог. М.: Советский художник. 1973. 30 с.
2. Панова Т. М. Загадка соринского портрета // Музейный альманах. – Донецк, 2006. С. 21-27.
3. Artforspb.ru [Электронный ресурс] - сайт. Савелий Сорин (1878-1953) великий портретист возвращается на Родину. URL: <http://artforspb.ru/> (дата обращения 10.05.2018).
4. А.В. Шило. Портреты Савелия Сорина: типы и эволюция творчества // Золотая палитра. – 2011. №2.
5. Liveinternet.ru [Электронный ресурс]. Граф Ланской – лирический абстракционист и творец «цвето-света». URL: <https://www.liveinternet.ru/users/vl866911/post292887462/> (дата обращения 15.05.2018).
6. Искусство и архитектура русского зарубежья [Электронный ресурс] - сайт. Ланской Андрей Михайлович. URL: <https://artrz.ru/search/%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9/1804784972.html> (дата обращения 20.05.2018).
7. Бахрах А. Монпарнасские встречи. Ланской // Новое русское слово. 1979. 16 сентября.
8. Ю. Верещагин. Возвращённые шедевры // Гудок 2005. 1 ноября.

Солдатова В.И.
заведующий научно-исследовательского отдела

ИСТОРИЯ «СМЕЮЩЕГОСЯ МАЛЬЧИКА». К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ СКУЛЬПТУРЫ ИЗ СОБРАНИЯ ДОНЕЦКОГО РЕСПУБЛИКАНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Каждый музейный предмет имеет провенанс – в большей или меньшей мере известный набор фактов, повествующих о его создании и бытовании. Случается, что те или иные фрагменты этой информации утрачиваются, предаются забвению и тогда скульптура, картина, предмет декоративно-прикладного искусства или лист графики становятся безымянными, их авторство – неизвестным, а возраст приблизительным. В этих случаях перед нами возникает интереснейшая задача: вернуть работе имя, восстановить историю её жизни. Именно одному из таких ранее безымянных, однако, не менее интересных от этого предметов, посвящена данная статья.

В 1967 году в Донецкий художественный музей на постоянное хранение главным инженером Донецкого завода цветных сплавов была передана бронзовая скульптура с условным названием «Смеющийся мальчик» (рис. 1; инвентарные номера; кп-2192; ск-219; бронза, литье; высота – 30,5см). Как свидетельствует имеющееся клеймо, бюст был отлит в Санкт-Петербурге на фабрике Карла Берто, что послужило основанием для предположения, о том, что он был создан российским мастером второй половины XIX века. Длительное время скульптура экспонировалась в залах музея, повествующих об истории развития русского искусства, однако имя скульптора и оригинальное название произведения оставались неизвестны. В 2015 году удалось установить, что образцом для создания произведения послужила выполненная миланским мастером Медардо Россо (1858-1928) скульптура, впервые экспонировавшаяся в 1883 году на выставке изящных искусств в Риме под названием «Dopo una scappata» (данное название можно



Рисунок 1. Неизвестный скульптор.
Смеющийся мальчик.

перевести с итальянского как «После проделки», «Шутка» или «Шалость») [1] и впоследствии неоднократно повторенная и изменённая автором.

Первый её вариант был создан ещё в период обучения Медардо Россо в Академии Брера – в 1882 году. В дальнейшем автор неоднократно дорабатывал произведение, слегка изменяя черты лица изображённого, угол поворота и наклона его головы; вносил изменения в оформление нижнего края работы; подбирал различные подставки для её экспонирования. Однако, в целом, изначально созданный образ хвастливо смеющегося мальчишки в лихо сдвинутом набок картузе оставался неизменным. Моделью для создания образа стал молодой помощник Медардо Россо – Бустелли, который был запечатлён в момент просмотра импровизированного кукольного спектакля в мастерской скульптора.

Медардо Россо родился в Турине (Италия) в 1858 году. В 1870 семья переехала в Милан, где Медардо вскоре оставил школьные занятия и большую часть времени проводил в мастерской камнерезов. Уже тогда он решил стать художником. В 1882 Россо поступил на курсы анатомии и скульптуры в миланскую Академию Брера, откуда вскоре был исключён за участие в протесте против методов преподавания, став инициатором написания письма, указывающего на отсутствие анатомических материалов и возможности работы с ними для «копирования с истины».

Ещё в 1870-е Россо сблизился с группой мастеров «скапильятуры» (ит. «растрёпаные», «лохматые»), сформировавшейся в 1860-е годы в Милане. Среди них были писатели, художники и скульпторы, составившие оппозицию салонному искусству и искавшие новые принципы изобразительного языка, обращаясь к технике динамичного мазка-пятна, экспрессивной лепке, подчёркивающей текучее и живописное распределение светотени.

В своих ранних работах Россо намеренно игнорировал исторические и аллегорические сюжеты. Искусственный академизм представлялся ему оторванным от реального мира, а произведения эпохи Возрождения не раз становились объектами провокационных выпадов с его стороны. Скульптуры Россо противоречили принятым нормам того времени. Гладким формам и искусной отделке он противопоставил спонтанное моделирование и нарочитую незавершённость. В эпоху, когда в официальных художественных кругах приветствовались героические образы, Россо сосредоточился на личных темах. Интересовавшими его персонажами были жители миланских улиц, представители низших слоёв общества. Яркие тому примеры – похожий на уличных чистильщиков обуви «Озорник» («Birichino», 1882), промотавшийся герой праздности и бродяжничества «Певец на прогулке» («Un cantante a spasso», 1882), эмоциональные «Сводня» («Ruffiana», 1883) и «Церковный сторож, Если бы это было бренди» («Sagrestano, E se posse grappa», 1883). Лучшей

моделью для мастера была повседневная жизнь. Он всегда изображал только то, что видел в реальности, с чем сталкивался во время прогулок по оживлённым улицам и бульварам, в залах кафе и бистро, в вестибюлях гостиниц и на железнодорожных станциях.

В работах середины 1880-х вчерашний студент предстаёт уже сформировавшимся мастером. Все большее значение он придаёт зрительному восприятию, именно первое впечатление считает наиболее ценным, что роднит его с художниками импрессионистами, всегда шедшими от природы, которая, как считал Медардо Россо, находится в постоянном движении, уловить которое есть главная задача скульптора.

В начале 1880-х хорошо видны особенности формирования пластической манеры автора, в процессе творческих исканий шедшего ко всё меньшей детализации, стремлению показать вовлеченность фигуры в окружающую её среду. Черты лиц и контуры фигур в его работах словно растворены в потоке света. Материя приобретает текучесть, изменчивость, искомую скульптором связь с окружением, слитность с реальным световоздушным пространством.

В 1883 году Россо впервые представил свои работы широкой публике (до этого – в 1882, для гораздо меньшего круга лиц, на выставке в Академии Брера). На Выставке изящных искусств в Риме экспонировались четыре его бронзы: «In esplorazione» («Il Bersagliere», «Берсальер»), «A zonzo» («El Locch», «Прогулка»), «Un cantante a spasso» («Певец на прогулке») и «Dopo una scarpata» («После прогулки»).

В 1884 году Россо, индивидуальный стиль которого к этому времени уже сложился, работал в парижской мастерской скульптора Жюля Далу (Jules Dalou). С середины 1880-х началась активная выставочная деятельность. В 1885 его «Берсальер» был представлен в Париже в Salon des Champs Elisees l'opera. В 1886 его работы экспонировались в Салоне независимых, в 1887 – на Национальной выставке искусств в Венеции, в 1888 – на Итальянской выставке в Лондоне. На Всемирной выставке в Париже (1889) были представлены 5 его бронзовых скульптур.

В 1889 Россо вернулся в Париж с твёрдым намерением найти своё место в мире искусства. Здесь темпераментный скульптор слишком отличался от популярного во французской столице стереотипа изысканного сноба, а потому не мог остаться незамеченным. Некоторым завсегдатаям Парижских студий он показался «пьемонтским грубияном с внешностью рабочего». Его меткий портрет составил поддерживавший Россо тосканский журнал «Голос» («La Voce»): «высокий, коренастый, похожий на средневекового вождя, иногда чуть деревенский, со своими странностями, надменный и решительный, в нём, наряду с природной гордостью, присутствовало почти христианское смирение перед истиной вещей, соседствующее со смелостью ни на кого не похожего радикала» [2].

В Париже Россо завязал дружбу с Эдгаром Дега, Огюстом Роденом, Эмилем Золя, Амедео Модильяни.

Со второй половины 1880-х скульптора увлекло создание портретов-типов. Главное, считал он, передать в них эмоции художника, показать подвижность внутреннего мира модели. Примечательно, что Медардо никогда не работал непосредственно с модели. Его портреты всегда камерны, в них передано точно схваченное состояние, ёмкое жизненное впечатление, как в полотнах импрессионистов.

Среди выполненных работ много детских образов: «Золотой возраст» (1886) – портрет жены с сыном; «Смеющаяся девочка» (1889); «Больной ребёнок» (1893-1895); «Маленький еврей» (1893-1894) – портрет младшего сына Альберта фон Ротшильда – Оскара Рубена фон Ротшильда. Тема детей занимала особое место в творчестве Медардо Россо. Он относился к ним с большим уважением, пониманием, нежностью и трепетом, отмечая, что только на детских лицах можно увидеть нечто настоящее, подобное идеалу.

С середины 1890-х Россо редко создавал новые произведения, сосредоточившись на переосмыслении ранее выполненных образов, создании их копий и вариаций, но именно в это время Россо проявил себя наиболее интересно и широко. В 1893 несколько своих работ он представил у Чарльза Бодиньера (фр. театрального менеджера, режиссёра театра «La Bodiniere»). В 1896 был включён в показ прерафаэлитов в Лондоне. Выставка его скульптур путешествовала по Германии в 1901. В 1902 его работы можно было увидеть в Художественном салоне Келлера и Райнера (Берлин). В 1903 четыре его бронзы были показаны в Венском Сецессионе. В том же 1903 он посетил Лейпциг, Берлин, Брюссель. Вернувшись в Париж, стал одним из членов-учредителей Осеннего Салона, где дважды выставлял свои работы: в 1904 – «Впечатление» («Impressions»), и в 1906 – «Портрет Эмиля Монда» («Esse puer», portrait d'Emile Monde). В феврале 1905 в Вене в Художественном салоне «Artaria» состоялась персональная выставка работ Медардо Россо. Здесь были представлены 22 скульптуры. В 1910 году Медардо Россо, талант которого был уже известен во Франции, Великобритании, Германии и Австрии, а основная художественная жизнь, в основном, проходила в Париже, принял участие в выставке импрессионистов во Флоренции. Вскоре работы Россо появились и в итальянских музеях, которые ранее, казалось, просто его не замечали. В 1913 году директором Национальной галереи современного искусства в Риме Ардуино Голасантом (Arduino Golasant) у известного голландского писателя и искусствоведа Эсы Флес (Etha Fles) были купены пять работ Россо: «Консьерж», «Еврейский ребёнок», «Букмекер», «Смеющаяся девочка» и «Женщина с вуалью». Это приобретение положило начало систематическому пополнению итальянских музейных коллекций

работами Медардо Россо. В 1913-1914 работы Россо были переданы в Галерею национального искусства в Риме, Галерею современного светского искусства в Турине, Международную галерею современного искусства в Венеции. В апреле-мае 1923 года в Милане была организована персональная выставка работ Медардо Россо. В 1926 – работы Россо экспонировались на выставках в Милане, Нью-Йорке и Лондоне; в 1928 (в последний год жизни) – в Мадриде.

Излюбленными материалами Россо были глина, воск и гипс. Сначала, без подготовительных эскизов, он создавал скульптуру в глине, затем – в гипсе, после нанося поверх гипса слой воска. Изготовленная таким образом модель служила основой для создания формы для копий в бронзе. Такой выбор материалов был удобен в работе своеобразными сериями: с использованием повторяющихся мотивов и образов. В случаях, когда произведение копировалось не единожды, в каждом слое воска над гипсом художник изменял детали, что позволяло создавать не полностью идентичные образцы, а различные их варианты. В то время как большинство скульпторов для завершения своих работ обращались к профессиональным литейщикам, Россо разрабатывал методы отлива скульптур самостоятельно, дополняя бронзу гипсом и воском, редко маскируя недостатки, видимые на завершённых работах и рассматриваемые другими скульпторами как ошибки, иногда оставляя остаточные элементы процесса отлива, и даже делая их составной частью работ (как, например, заглушки отверстий, через которые расплавленная бронза текла в форму). «Незавершённость» его работ можно рассматривать как следование эстетике эффекта эскиза, где образ уловлен в процессе изменений. Его образы словно появляются из плотной атмосферы тумана, являясь видениями, пришедшими на ум в состоянии транса. Они словно окутаны нежной световоздушной дымкой, а текучие мазки лепки уподоблены подвижным импрессионистическим живописным мазкам.

«Беспокойность» поверхности работ Россо делает их чувствительными к игре света. Сама форма, по мнению скульптора, не постоянна, её изменяет движущийся по ней свет, идеально сочетающийся с фактурой используемого материала. Россо ценил передачу естественных светотеневых градаций, в соответствии с которыми моделировал поверхность своих работ. Он любил демонстрировать произведения при ярком солнечном свете или свете пламени свечи. При этом рефлексы подчёркивали форму, выявляя главную точку зрения и не предполагая кругового осмотра. Зафиксировать эту важную для автора точку зрения помогло фотографирование, страсть к которому оказалась полезной для исследователей творчества Медардо Россо ещё и потому, что некоторые не сохранившиеся его работы известны только благодаря фотографиям (архив фотографий хранится в музее Россо в Барцио).

Авторское название варианта работы из собрания музея неоднократно изменялось. После осуществлённой в 1884 году поездки в Париж, скульптура стала называться «Гаврош». Уже под этим названием мы встречаем упоминание о ней на страницах журнала «Le Petit Quotidien» за 1886 год [3]. Запечатлённый в бронзе образ полностью соответствует описанию Гавроша, приведённому на страницах романа Виктора Гюго «Отверженные»: «Парижский уличный мальчишка почтителен, и вместе с тем нахал и зубоскал. У него скверные зубы, потому что он плохо питается и страдает желудком, но у него прекрасные глаза, потому что он умён» [4]. В 1905 в каталоге персональной выставки Медардо Россо в Салоне искусств Артария работа именуется «Fragment de Gavroche» [5]. В письмах к итальянскому журналисту и литературному критику Феличе Камерони [6] сам автор называет её «Озорник» (ит. «Il Birichino»).

«Гаврош» запечатлён на нескольких фото, сделанных в мастерской скульптора. Наиболее ранний из снимков датирован 1883 годом и сделан в мастерской Россо в Милане (рис. 2, [7]). На нём – ранние работы: «Целующиеся под фонарём», «Сводня», «Певец на прогулке», два варианта «Прогулки» (позднее название – «Бродяга»).

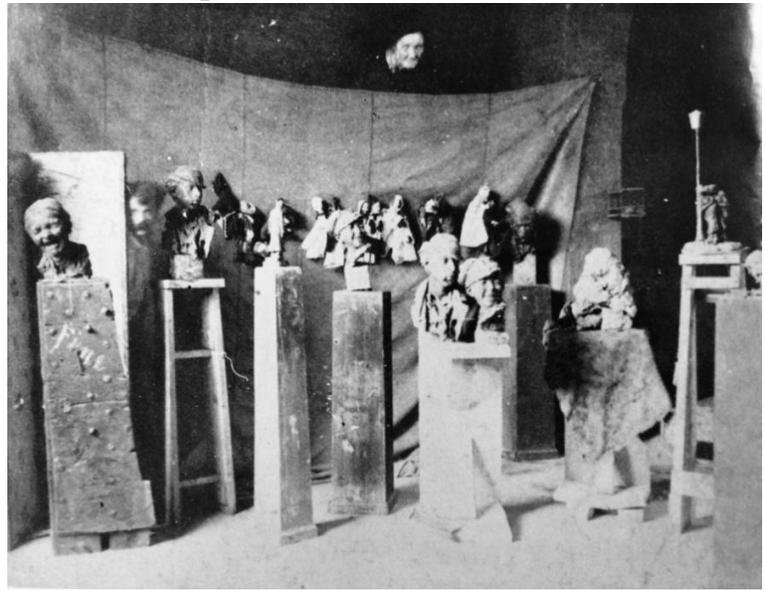


Рисунок 2. Медардо Россо в мастерской в Милане.

На постаментах в центре – два варианта «Озорника». Его автор стоит слева – между скульптурами хохочущей «Сводни» и «Бродяги».

Более известна фотография из парижской мастерской на бульваре Батиньоль (в ряде источников датируемая 1890-м годом, рис. 3, [8]). Здесь Медардо запечатлён за работой над скульптурой «Большая улыбка», справа от которой на подставках расположены его «Святой Франциск» и один из вариантов «Озорника».



Рисунок 3. Медардо Россо за работой в мастерской. 1890-е годы

Известны два фото, на которых «Озорник» представлен отдельно. На первой

(рис. 4, [3]) имеются автограф автора и выполненная им надпись: «Моим друзьям господину и госпоже Дюше, с уважением, автор предложения М. Россо», послужившая основанием для её датировки 1890-м годом, как и большинство писем Гюставу Дюше, среди которых фото сохранилось.



Рисунок 4. Гаврош. Медардо Россо. Около 1890.

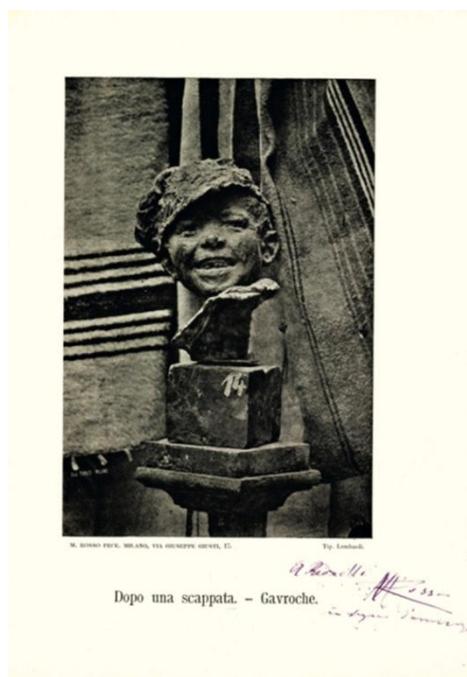


Рисунок 5. После проделки - Гаврош. Медардо Россо. После 1884.

Время создания второй фотографии (рис. 5, [6]), отпечатанной в типографии Ломбарди в Милане, не установлено, нанесённая автором надпись неразборчива, и лишь упоминание двойного названия работы «После проделки. – Гаврош» указывает на то, что сделана она была после поездки в Париж (1884 г.), когда скульптура получила второе имя.

Варианты «Гавроша» неоднократно экспонировались на выставках. Впервые он был представлен в Академии Брера в 1882 году. В 1883 – на выставке изящных искусств в Риме. В 1886 – в Салоне Независимых в Париже (об этом в одной из критических статей упоминает французский литератор Эдмон Тиодьер [5]). Позже работа была представлена на Национальной выставке искусства в Венеции (1887), на Итальянской выставке в Лондоне (1888). Пять бронз Медардо Россо экспонировались в 1889 году на Всемирной выставке в Париже. Их названия в каталоге не указаны [9], однако литературные источники [10] утверждают, что среди представленных был и «Гаврош», экспонированию которого сопутствовала карточка с информацией о том, что данная работа принадлежит Эмилю Золя (писатель приобрёл её у автора в 1889 году, тогда же «Гаврошем» заинтересовался Михай Мункачи, ранее приобретший у Россо «Бродягу»). «Гаврош» экспонировался на выставке у Чарльза Бодиньера (1893), в Художественном салоне Келлера и Райнера в Берлине и в Музее декоративно-прикладного искусства в Лейпциге (1902 г.), на выставке импрессионистов во Флоренции (1910 г.). В феврале 1905 в Художественном

салоне Artaria [5] в Вене состоялась персональная выставка Россо, был издан каталог с перечнем экспонируемых работ, фотографиями некоторых из них и критическими статьями, среди которых присутствует и положительная оценка «Гавроша».

На тыльной стороне постамента скульптуры из собрания музея имеется клеймо литейщика: «Отл. К. Берто. С.П.Б.», что указывает на фабрику художественной бронзы, работавшую в Санкт-Петербурге и руководимую поочерёдно французскими мастерами Александром Гереном, Феликсом Шопеном и Карлом Берто. Обязанности управляющего торговым домом Шопена Карл Берто выполнял с 1886 г., проработав до этого на бронзолитейном предприятии в Париже, где в течение 11 лет сотрудничал с известным бронзовым фабрикантом Фердинандом Барбедьеном. С ним же некоторое время имел деловые отношения Медардо Россо. Об этих отношениях с парижским литейщиком сам Россо неоднократно упоминал в письмах к Феличе Камерони [11]. Когда в 1889 году, Россо решил создать небольшую коллекцию своих бронз для последующей их продажи в письме от 8-15 августа 1889 г. Россо сообщает о достижении соглашения с Барбедьеном об отливке «Бродяги» («El Locch») и «Озорника» («Il Virichino»), не желая отдавать их прежнему литейщику из-за допущенных им при отливке ошибок. В сентябре 1889 и в январе 1890 Россо вновь упоминает об отношениях с Барбедьеном, параллельно называя ещё одного литейщика – миланского мастера Джованни Страда, что могло означать прекращение сотрудничества с Барбедьеном. Однако, упомянутый короткий период сотрудничества и совместная работа Барбедьена с Берто (в более ранний период, что не исключает дальнейшего их профессионального общения) может объяснять факт появления работы миланского скульптора на бронзолитейной фабрике в Санкт-Петербурге.

В результате проведённой работы скульптура была атрибутирована как произведение Медардо Россо и внесена в учётную документацию музея под авторским названием «Гаврош». Таким образом, с уверенностью можно констатировать, что работа нашла своего автора, значение скульптур которого и их место в истории долгое время были предметом споров. Ошибочно экспонировавшийся ранее в контексте русского искусства второй половины 19 века бюст займёт достойное место в экспозиции западноевропейского искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Esposizione di belle arti in Roma: catalogo Generale Ufficiale. Roma. Tipografia Bodoniana. 1883. [электронный ресурс] – URL: <https://archive.org/details/esposizionedibel100rome/mode/2up> (дата обращения 01.09.2020).

2. Mazzocca Fernando. *Il rude italiano che conquisto Parigi// Domenica*. – 2015. [электронный ресурс] – URL: <http://www.flpbac.it/public/var/2e3b53547f5a0e55fa375fc6news.pdf> (дата обращения 15.08.2020).
3. Farsettiarte.it [электронный ресурс] сайт. – Prato. – 2019. - URL: <https://www.farsettiarte.it/uk/auction-0159-2/medardo-rosso-fotografia-del-gavroche-il-biri.asp> (дата обращения 01.09.2020).
4. Гюго В.М. *Несчастные* / Пер. О.Н. Поповой и А.Н. Энгельгардт. - СПб: О.Н. Попова, 1902. – С. 688. [электронный ресурс] – Российская государственная библиотека: сайт. – URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003704012#?page=352> (дата обращения 15.09.2020)
5. Rosso M. *Bronzen, Impressionen in Wachs: Ausstellung im Kunstsalon Artaria*. – Wien, 1905. – URL: https://archive.org/details/gri_33125012280513/mode/2up (дата обращения 10.09.2020).
6. LombardiaBeniCulturali [электронный ресурс] сайт. - URL: <http://www.lombardiabenculturali.it/fotografie/schede/ИММ-3а010-0011609/> (дата обращения 08.09.2020).
7. Medardo Rosso's Casts, Copies and Prints: Illuminating the Artist's Process. – JHIBlog [электронный ресурс] сайт. - URL: <https://jhiblog.org/2015/04/13/medardo-rossos-casts-copies-and-prints-illuminating-the-artists-process/> (дата обращения 05.09.2020).
8. Ferraioli Mariacristina. *Una retrospettiva al Museum of Fine Arts di Ghent celebra Medardo Rosso*. – Artribune [электронный ресурс] сайт. - URL: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2018/06/retrospettiva-museum-of-fine-arts-di-ghent-medardo-rosso/> (дата обращения 30.12.2015).
9. *Catalogue général officiel. Beaux-arts. Exposition centennale de l'art français (1789-1889)*. [электронный ресурс] – URL: <https://archive.org/details/cataloguegeneral00expo/mode/2up?q> (дата обращения 25.08.2020).
10. Mosero Ada. *Il Mago delle statue di luce // Domenica*. – 2015. [электронный ресурс] – URL: <http://www.flpbac.it/public/var/2e3b53547f5a0e55fa375fc6news.pdf> (дата обращения 15.08.2020).
11. *Lettre di Medardo Rosso a Felice Cameroni. Biblioteca archeologica. – Centro di alti studi sulli arti visive*. – Milano. [электронный ресурс] – URL: [/http://www.lombardiabenculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA00CF9B](http://www.lombardiabenculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA00CF9B) (дата обращения 20.08.2019).

**К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ
ПОРТРЕТА МОЛОДОГО АРТИЛЛЕРИЙСКОГО ОФИЦЕРА
С ШИТЫМ ОРДЕНОМ АНДРЕЯ ПЕРВОЗВАННОГО
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ДОНЕЦКОГО РЕСПУБЛИКАНСКОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ**

В коллекции Донецкого республиканского художественного музея, как и в большинстве музейных собраний, имеется ряд произведений, нуждающихся в атрибуции.

В данной статье речь пойдёт о живописном полотне «Портрет молодого артиллерийского офицера с шитым орденом Андрея Первозванного» (холст, масло; 55×45 см; инвентарный номер ж-806; рис. 1).

Для музейного собрания работа была приобретена в 1968 году Москве у коллекционера А.В. Гордона и поступила в музей в 1969 году как «Портрет Ланского», написанный неизвестным художником второй половины 18 века. Позднее, в каталоге «Русская и украинская живопись 18 – начала 20 веков» [1] данная работа была атрибутирована как «Портрет молодого артиллерийского офицера с шитым орденом Андрея Первозванного».



Рисунок 1. Неизвестный художник. Портрет молодого артиллерийского офицера с шитым орденом Андрея Первозванного.

Новое атрибуционное уточнение, касающееся изображённого лица, было дано автором каталога Т.М. Пановой по костюму и ордену. Первоначальное предположение о том, что изображенный является одним из представителей русского дворянского рода Ланских, было отклонено на основании отсутствия иконографических совпадений изображённого с известными портретами представителей этого рода в 18 веке. Подлинное имя портретируемого продолжало оставаться неизвестным. При

поступлении в музей время создания портрета было определено серединой 18 века, что вполне соответствует типу парика, популярному именно в 1740-е – 1770-е годы.

Поскольку информация о провенансе портрета практически отсутствовала, в ходе атрибуции был применён историко-предметный метод изучения предметов искусства, заключающийся в семантическом изучении внешних деталей, показанных на портрете.

Первой отправной точкой для атрибуции стал Орден Святого апостола Андрея Первозванного, звезда и лента которого присутствуют на полотне. На левой стороне груди портретируемого – восьмилучевая шитая звезда с изображением распятого на косом кресте святого апостола Андрея и девиз «За веру и верность» по кругу. Через правое плечо – шёлковая голубая лента ордена. Иных наград не изображено, но означает ли это, что портретируемый не был их удостоен? Известны портреты, на которых кавалер Ордена Андрея Первозванного изображён только со знаками отличия этого ордена, как высшей награды, хотя имел и другие. Примеры тому – «Портрет Михаила Илларионовича Воронцова» из Музея Кусково, где портретируемый изображён без Ордена Святой Анны, которым был награждён девятью годами ранее, «Портрет графа А.Г. Разумовского» работы Г.Н. Теплова, который изобразил его только с орденскими знаками высшей государственной награды, хотя двумя месяцами ранее Разумовский был удостоен Ордена Святой Анны.

Орден Святого апостола Андрея Первозванного был учреждён Петром I 30 августа 1698 года и выдавался за особые заслуги перед Российским государством, включая как боевые подвиги, так и гражданские отличия. Примечательно, что кавалеры ордена Св. Апостола Андрея Первозванного считались все в третьем классе государственных чинов, то есть наравне с генерал-лейтенантами, даже если по службе находились ниже этой степени [2].

Принятое в ходе предшествующей атрибуции мнение о том, что изображённый является артиллерийским офицером, ложно, поскольку в середине 18 века униформа артиллерийских офицеров Российской империи несколько отличалась от одежды, которая изображена на картине. В эпоху Елизаветы Петровны (1741-1762) и Петра III (1762) артиллерийские офицеры носили кафтан из красного сукна с черными бархатными обшлагами, отложным черным бархатным воротником и подбоям. В 1759 обмундирование было изменено. Всем чинам были даны черные лацканы (у рядовых – из трипа, у офицеров – из бархата). С каждой стороны на лацканы пришивалось по пять пуговиц. У офицеров на воротнике, обшлагах, карманных клапанах и по краю лацканов нашивался зубчатый золотой галун. Унтер-офицерам был положен только узкий галун по краям лацканов [3]. На изображённом же – некий красный кафтан с золотым галуном, но без отложного воротника и лацканов.

Следовательно, артиллерийским офицером, по крайней мере, судя по костюму, он не являлся.

Вернемся к отправной точке для атрибуции – ордену Андрея Первозванного. Предположив, что приблизительный возраст мужчины, изображённого на портрете, составляет 25-40 лет, а ориентировочное время написания портрета – 50-80-е годы 18 века, среди всех кавалеров ордена Святого апостола Андрея Первозванного нас интересовали лица, удостоенные данной награды в период с 1727 (что вполне возможно, если изображённый был награждён при рождении) по 1796 год. За указанное время орденом Святого апостола Андрея Первозванного были награждены 233 человека (228 мужчин и 5 женщин).

Для уточнения имени изображённого в «Списках кавалерам российского императорского ордена Св. Андрея Первозванного» [4], были отобраны кавалеры, которым на момент награждения не исполнилось 40 лет (при этом нельзя было исключать возможности, что изображённый был удостоен ордена позднее, а звезда и лента ордена были приписаны к уже имеющемуся портрету, созданному задолго до награждения). Всего таких было выявлено 54 человека. Их биографии были проанализированы согласно следующим параметрам: дата награждения и возраст на момент награждения; дата смерти (до 1740-х годов подобные парики не встречаются, следовательно, умершие до 1740 года были исключены из списка возможных моделей для портрета); возраст в 1740 году (снова привязка к парикам, т.к. если на момент распространения соответствующей моды, когда был написан портрет, награждённому было больше 40 лет, то его кандидатура также исключалась из списка возможных портретируемых); наличие или отсутствие каких-либо портретных изображений награждённого; наличие или отсутствие иконографического сходства награждённого с мужчиной, изображённым на полотне из собрания музея; наличие иных наград на момент награждения Орденом Андрея Первозванного (однако, как было отмечено выше, нужно ли принимать во внимание этот факт, если известны портреты, на которых кавалер Ордена Андрея Первозванного изображён только со знаками отличия этого ордена, хотя имел и другие).

Дальнейшие исследования биографий и иконографии позволили значительно сузить круг поисков. По ряду параметров 51 из 54 предполагаемых награждённых был отклонён. Портреты двоих обнаружить не удалось. Среди них: Антоний Потоцкий (1702-1766) и Петр Иванович Олиц (?-1771), однако ни один из них не может быть изображённым на портрете из собрания музея по иным причинам: Потоцкому в 1750-х более 48 лет, а Олиц к моменту награждения состоял в должности генерал-поручика, значит, с большой долей вероятности был бы изображён в соответствующем мундире. В процессе исследования было обнаружено иконографическое сходство изображённого с рядом портретов

польского государственного деятеля Адама Казимира Чарторыйского (1734-1823), который был награждён орденом Святого апостола Андрея Первозванного 2 мая 1762 года в возрасте 27 лет. Иных наград к этому времени Адам Чарторыйский не имел (спустя неделю – 9 мая 1762 – был награждён орденом Александра Невского).

Адам Казимир Чарторыйский – глава магнатского рода Чарторыйских, влиятельный польский аристократ, писатель, литературный и театральный критик, лингвист, путешественник и меценат, последний генеральный староста подольский (с 1758 года). Кандидат на польскую корону, от которой отказался в пользу своего двоюродного брата Станислава Августа Понятовского.

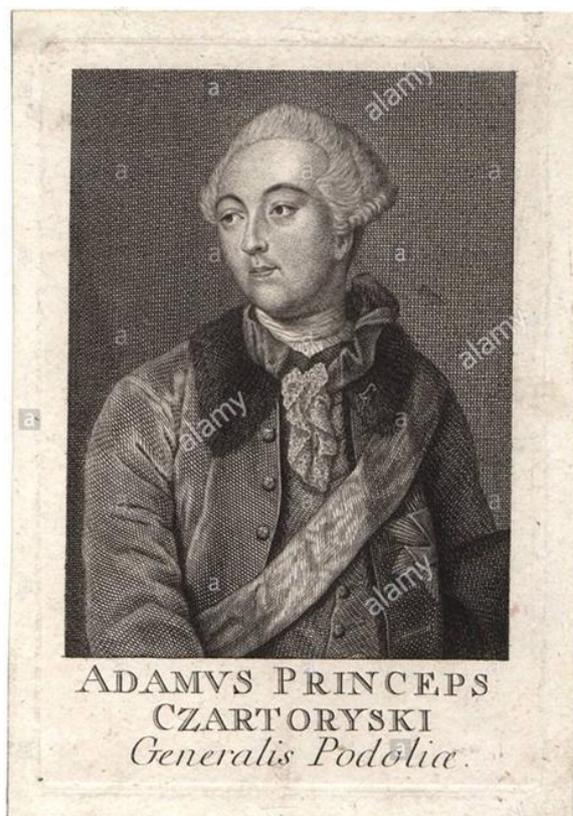


Рисунок 2. Неизвестный художник. Князь Адам Чарторыйский.



Рисунок 3. Марто, Луи (1715-1804). Князь Адам Казимир Чарторыйский. После 1760.



Рисунок 4. Неизвестный художник. Адам Казимир Чарторыйский. Франция, около 1757.

Интересы его были в основном литературно-педагогическими. Он основывал периодические издания и школы, стал первым министром образования в европейской стране. Благодаря усилиям Адама Чарторыйского и его супруги Изабеллы дворец Чарторыйских в Пулавах стал важным культурным центром, конкурирующим с королевским патронажем в поддержке неоклассической архитектуры и польской литературы.

Основой для предположения о том, что неизвестный, запечатлённый на портрете из коллекции музея – Адам Казимир Чарторыйский, послужила выполненная неизвестным мастером гравюра «*Adamus Princeps Czartoryski. Generalis Podolia*» (рис. 2) [5], при ближайшем рассмотрении которой мы видим тот же овал лица и те же его черты: прямой короткий нос, маленькие



Рисунок 5. Неизвестный художник. «Портрет князя Адама Казимира Чарторыйского, генерального старосты подольского». 1750.



Рисунок 6. д'Авиньи, Шарль (1760-1830). Князь Адам Казимир Чарторыйский (1734 - 1823), генерал земель Подольских, в мундире фельдмаршала австрийского корпуса галицкой знати. 1807.

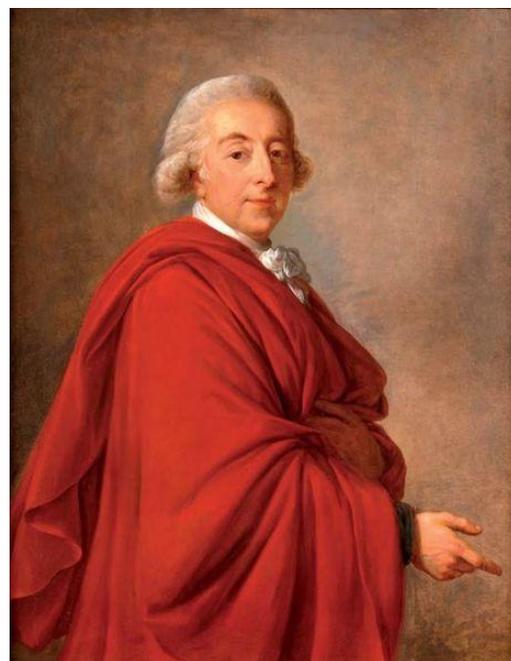


Рисунок 7. Виже-Лебрэн, Мари Элизабет Луиза (1755–1842). Адам Казимир Чарторыйский. 1793.

пухлые губы, чёрные дуги бровей, идентичный разрез глаз и тот же чуть горделивый внимательный взгляд.

Подтвердить эту атрибуцию позволили портрет Адама Казимира Чарторыйского кисти Луи Марто (рис. 3) [6], а также выполненные неизвестными художниками портреты Чарторыйского, находящиеся в Национальном музее в Кракове (рис.4) [7] и в Национальном музее в Варшаве (рис. 5) [8]. На более поздних портретах, написанных спустя десятилетия, черты его лица не утратили сходства с неизвестным из коллекции музея.

Примеры тому – портреты Чарторыйского, написанные Чарльзом Д'Авиньи (рис. 6) [9], Элизабет Виже-Лебрен (рис. 7) [10], Юзефом Пешкой (рис. 8) [11], Иосифом Грасси (рис. 9) [12].

Вышеизложенные факты позволили вернуть одному из «неизвестных» в коллекции музея имя, переатрибутировав «Портрет молодого артиллерийского офицера с шитым орденом Андрея Первозванного» как «Портрет князя Адама Казимира Чарторыйского».



Рисунок 8. Пешка, Юзеф (1767-1831). Адам Казимир Чарторыйский. 1791.

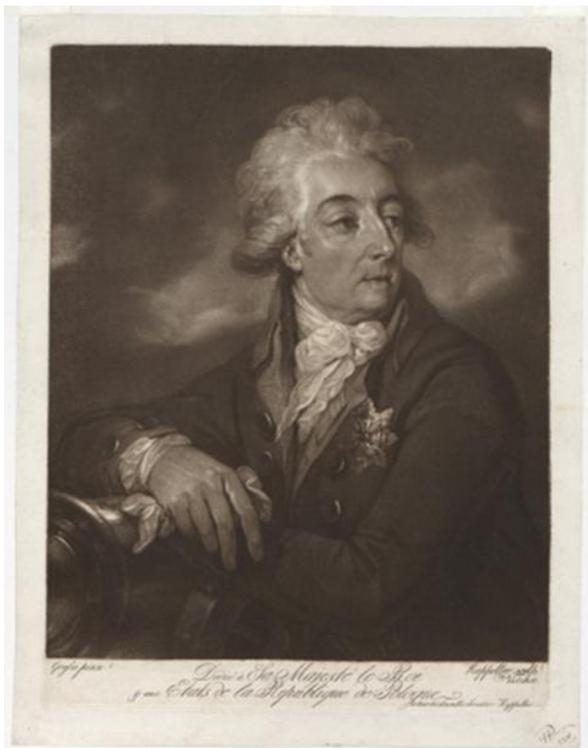


Рисунок 9. Грасси, Иосиф Мария (1757-1838). Адам Казимир Чарторыйский. 1792.

ЛИТЕРАТУРА

1. Русская и украинская живопись 18 – начала 20 вв. Каталог собрания / сост. Т.М. Панова. – Донецк, 2003. – С. 99.

2. Свод учреждений государственных. Книга восьмая. Учреждение орденов и других знаков отличия. Раздел второй. Статуты орденов и орденских знаков отличия. Глава вторая. Статут Императорского ордена Св. апостола Андрея Первозванного. Георгиевская страница [электронный ресурс]. – URL: <http://george-orden.narod.ru/statut1892s01.html> (дата обращения 07.10.2020).

3. Чернушкин А.В. Русская армия 18-19 веков: 1700-1801: Пехота – кавалерия – Артиллерия, 1801-1825: Гвардейская и армейская пехота. М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. – С. 44-47.

4. Бантыш-Каменский Н.Н. Списки кавалерам российских императорских орденов Св. Андрея Первозванного, Св. Екатерины, Св. Александра Невского и Св. Анны с учреждения до установления в 1797 году орденского капитула/изд. подг. П.А. Дружинин. – М.: Трутень, 2005. – 228 с.

5. Res Publica [электронный ресурс]. – URL: <https://austenetterespublica.wordpress.com/people/the-czartoryskis/adam-kazimierz-czartoryski/#jp-carousel-774> (дата обращения 08.10.2020).

6. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie [электронный ресурс] сайт. – URL: www.wilanow-palac.p/galeria/2665/o/foto/1 (дата обращения 08.10.2020).

7. Muzeum Narodowe w Krakowie [электронный ресурс] сайт. – URL: <http://katalog.muzeum.krakow.pl/pl/work/MNK-III-ra-13032-Adam-Kazimierz-Czartoryski> (дата обращения 08.10.2020).

8. Muzeum Narodowe w Warszawie [электронный ресурс] сайт. – URL: <http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=29730> (дата обращения 08.10.2020).

9. Muzeum Narodowe w Warszawie [электронный ресурс] сайт. – URL: http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=20521&show_nav=true (дата обращения 08.10.2020).

10. Wikipedia [электронный ресурс] сайт. – URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Adam_Kazimierz_Czartoryski_2.jpg (дата обращения 08.10.2020).

11. Galeria Malarstwa Polskiego [электронный ресурс]. – URL: <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Peszka/Index.htm> (дата обращения 08.10.2020).

12. Res Publica [электронный ресурс]. – URL: <https://austenetterespublica.wordpress.com/people/the-czartoryskis/adam-kazimierz-czartoryski/#jp-carousel-779> (дата обращения 08.10.2020).

Черникова А.С.
старший научный сотрудник

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В КАРТИНЕ ЛЮДОВИКО ЛИППАРИНИ «В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА» ИЗ СОБРАНИЯ ДОНЕЦКОГО РЕСПУБЛИКАНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Научно-исследовательская музейная работа – процесс интересный и захватывающий. Атрибуция картин, определение года создания, раскрытие сюжета являются важной частью этого процесса. «Музейный работник находится в постоянном непосредственном общении с живыми памятниками искусства, в ежедневном, ежечасном с ними соприкосновении. Памятник искусства открывается ему всеми своими качествами, и явными, и скрытыми». [1, с. 541]

Одной из работ из фондов Донецкого республиканского художественного музея, требовавшей дополнения сюжета, явилась картина итальянского живописца Людовико Липпарини «В мастерской художника П. Бордоне».

В годы поступления картины (1960) важной проблемой было отсутствие обширного поля информации о данном художнике и, особенно, о его творчестве. В наше время научный поиск стал несколько проще, благодаря доступу к архивным документам и оцифрованным старым книгам. Но и сейчас проблема определения авторства и сюжета являются важными и малоизученными проблемами, что обуславливает актуальность данной статьи. Материалом исследования послужила картина Л. Липпарини «В мастерской П. Бордоне» из фондов музея. Цель работы – проведя научное исследование, дополнить название и сюжет вышеуказанной картины.

Датой основания Донецкого республиканского художественного музея считается 23 сентября 1939 года. Именно тогда по инициативе И.И. Бродского – известного советского художника, президента Академии художеств, в городе Сталино был создан Музей изобразительного искусства. Во время Великой Отечественной войны здание музея было разрушено, а коллекция разграблена. Музей был возрождён 20 января 1960 г., и «по сути, это был новый музей, с новой коллекцией и новым помещением. В фондах находилось около 800 произведений» [3, с. 6]

Среди первых поступлений в коллекции были работы из музеев СССР и Украины, дары художников и меценатов. В 1960 году из Севастопольского художественного музея поступила и картина итальянского живописца Людовико Липпарини «В мастерской художника» (1839, холст, масло, 56×76,5 см, ж-205, рис. 1). В свою очередь, в 1928 году

в Севастопольскую галерею она поступила из фонда Центрального музея Тавриды (г. Симферополь).

Несмотря на то, что авторство картины и год создания были известны (подпись автора в левом углу), персонажи данного произведения всё же оставались загадкой. В 1985 году научным сотрудником Государственного Эрмитажа Т.Д. Фомичёвой был идентифицирован один из изображённых – итальянский



Рисунок 1. Людовико Липпарини.
В мастерской художника. 1839

художник Парис Бордоне. При ближайшем рассмотрении, изображённое на картине незаконченное полотно в центре композиции на втором плане оказалось знаменитой картиной «Вручение дожу перстня св. Марка» (ок. 1535 г.) художника Париса Бордоне. Именно эта опознанная деталь помогла в уточнении названия, которое на научно-методическом совете музея в 1985 году было изменено на новое: «В мастерской П. Бордоне» [3, с. 42-43]. Идентификация других героев оставалась проблематичной. Предполагалось, что двое других изображённых мужчин – король Франции Франциск I и выдающийся итальянский поэт Пьетро Аретино.

Автор картины – венецианский художник Людовико Липпарини (1800-1856) на протяжении всего своего творческого пути обращался к исторической тематике. Он родился в городе Болонья, где и получил первое образование. В 1817 г. будущий живописец отправился в Венецию, где окончил Академию изобразительных искусств, обучаясь у художника Теодоро Маттейни. С 1821 по 1822 гг. учился в Риме, а в 1822 г. вернулся в Венецию и продолжил развивать своё мастерство, выполняя копии портретов великих мастеров, таких, как Рембрандт и Диего Веласкес. Позже он отправился во Флоренцию для изучения флорентийского искусства XVI века, в частности, работ художника Фра Бартоломео.

В 1823 г. Липпарини вернулся в Венецию и принялся работать над историческими полотнами, в результате чего был избран почетным членом Болонской академии. В 1833 г. работал преподавателем, а в 1848 г. стал профессором в Венецианской академии искусств.

До последних дней Людовико Липпарини посвящал себя преподаванию в Академии. Умер 10 марта 1856 года в Венеции.

Проводя научно-исследовательскую работу по поиску данных о биографии Людовико Липпарини, в книге «Raccolta di scritti editi ed inediti di buoni autori» («Собрание изданных и неизданных писем известных мастеров») [5, с. 232], я нашла информацию о художнике. В перечне его исторических картин была указана картина с названием «Paris Bordone die

sta ritraendo la Violante alta presenza di Palma it Vecchio e di Tiziano», которое переводится как «Парис Бордоне рисует Виоланту в присутствии Пальмы Веккьо и Тициана». Сама картина не была воспроизведена, но, опираясь на данные о том, что в названии упомянут художник Парис Бордоне, я начала исследовательскую работу по сравнительному анализу персонажей, изображенных на картине из собрания музея, с персонажами, отмеченными в названии указанной книги.

В ходе исследования выяснилось, что на картине «В мастерской П. Бордоне» действительно изображены известные личности, которые в реальной жизни были связаны между собой. Анализ работы показал, что на картине Липпарини изображены:



Фрагмент картины «В мастерской Париса Бордоне» Людовико Липпарини



Рисунок 2. Женский портрет. Парис Бордоне, Национальный музей Бахрейна

1. Парис Бордоне (1500-1570) – итальянский художник венецианской школы, представитель маньеризма. Он родился в Тревизо, в возрасте 8 лет был отправлен в Венецию к родственникам, где обучившись грамоте и музыке, в 16 лет стал учеником Тициана. Но Бордоне недолго оставался в его мастерской, и с 1518 года стал имитировать манеру Джорджоне, хотя впоследствии всё же возвращался и к манере Тициана [4, с. 32]. Писал картины на религиозные, мифологические и бытовые сюжеты.

В работе из собрания ДРХМ фигуру стоящего около мольберта с картиной Бордоне мы видим со спины. В левой руке он держит палитру с красками. Он одет по моде своего времени в костюм чёрного цвета, на голове - красный берет.

Картина на мольберте перед художником также может быть атрибутирована – это «Женский портрет» (рис. 2; Национальный музей Бахрейна), который Бордоне написал в 1540-1545 гг. Моделью для картины стала известная натурщица Виоланта. Внешнее сходство модели и изображаемой очевидно – поворот головы, причёска, жест лежащей на коленях руки. Разнятся только цвет платья: у модели он голубой, на портрете – неяркий красный.



В мастерской Париса Бордоне. Фрагмент



Рисунок 3. Портрет белокурой женщины. Якопо Пальма Старший

2. **Виоланта** – согласно указанным в литературных источниках данным, это натурщица Тициана и старшая дочь художника Якопо Пальмы Старшего (рис. 3; хотя не существует подлинных свидетельств, что у него вообще были дети, так как он умер холостяком; впрочем, существует и версия о том, что у него было 3 дочери) [6, с. 300].

На картине ДРХМ она изображена позирующей Бордоне для портрета в окружении художников. Одеты в нежно-голубое с белым платье с розовым поясом. Взгляд кокетливо направлен вверх.



В мастерской Париса Бордоне. Фрагмент



Рисунок 4. Портрет Пальмы Старшего. Карло Ридолфи

3. Художник **Якопо Негретти** (прозванный Пальма Старший, или Пальма иль Веккьо, 1480-1528, рис. 4) родился в Бергамо и провёл большую часть своей жизни в Венеции. Он был учеником у Джорджоне, а затем перешел в обучение к Тициану. Известен как художник-портретист [2, с.49]. Его произведения отличаются чётко выверенной композицией, уверенным рисунком и теплым колоритом.

На картине художник изображен в профиль к зрителю сидящим в старинном кресле. Его взгляд направлен на картину с изображением дочери. Портретное сходство с его прижизненным изображением, дошедшим до нас в гравюре Карло Ридолфи – длинные темные волосы, борода и усы, длинный нос и густые брови – говорит в пользу того, что на картине изображен Пальма Старший.

сходство с его прижизненным изображением, дошедшим до нас в гравюре Карло Ридолфи – длинные темные волосы, борода и усы, длинный нос и густые брови – говорит в пользу того, что на картине изображен Пальма Старший.

4. **Тициан Вечеллио** (1488/1490 – 1576) – итальянский живописец, крупнейший представитель венецианской школы эпохи Высокого и Позднего Возрождения (рис. 5). Ему не исполнилось и 30 лет, когда его признали лучшим живописцем Венеции. Самыми известными его произведениями являются «Кающаяся Мария Магдалина», «Венера Урбинская», «Даная» и множество других.



В мастерской Париса Бордоне. Фрагмент



Рисунок 5. Автопортрет. Тициан Вечеллио

Известно, что Тициан был влюблён в девушку по имени Виоланта, которая и послужила моделью для многих его работ. На картине Липпарини он изображен стоящим позади возлюбленной, на лицо которой

направлен его взгляд. Одна рука дотрагивается до плеча девушки, другая – указывает на незаконченный портрет.

Учитель Бордоне наблюдает за процессом написания картины, в свою очередь его любимая – натурщица Виоланта, наслаждаясь окружением гениальных художников, кокетливо и трогательно поднимает взгляд на Тициана, а её отец в это время грозно рассматривает результат работы Бордоне. Опираясь на собранные аргументы, можем сделать вывод о том, что судьбы героев, изображённых на картине, вполне могли пересечься в мастерской Париса Бордоне.

Таким образом, по решению научно-методического совета музея (2017 г.) картина была введена в музейную документацию со следующей атрибуцией: Людовико Липпарини «В мастерской художника. Парис Бордоне пишет Виоланту в присутствии Пальмы Веккьо и Тициана».

Открытие совершено! Личности, изображённые на картине, спустя почти 90 лет с момента первого упоминания о её поступлении в Севастопольскую картинную галерею, наконец, обрели имена и вернули нас в прекрасную эпоху Возрождения. Теперь всякий раз, проходя по залам музея, я невольно останавливаюсь возле этой картины, задумываясь о том, что каждый из нас, придя в Донецкий республиканский художественный музей, может вместе с Тицианом и Пальмой Веккьо стать соучастником, наблюдающим за процессом создания портрета прекрасной Виоланты Парисом Бордоне. И каждому из нас определённо хватит места в его мастерской!

ЛИТЕРАТУРА

1. Виппер Б.Р. К проблеме атрибуции / Статьи об искусстве / Б.Р. Виппер – М., 1970. – 560 с.
2. Волкова П. История искусства: иллюстрированный атлас / П. Волкова – М.: АСТ, 2017. – 258 с.
3. Панова Т.М. Русская и украинская живопись XVII – начала XX века. Каталог собрания / Т.М. Панова – Донецк: «Фирма «Кардинал», 2003. – 176 с.
4. Bianchetti G. Paris Bordone / G. Bianchetti. – Venezia: Reale Accademia di Belle Arti, т. 6, 1831. – 66 p.
5. Raccolta di scritti editi ed inediti di buoni autori - Treviso: Andreola-Medesin, т.1, 1860. - 558 p.
6. The Penny Magazine of the society for the diffusion of useful knowledge. New series - London: Charles Knight and Co., 1845. - 508 p.

АНТИЧНЫЙ МИФ О ДАНАЕ В КАРТИНЕ КАРЛА ФОН БЛААСА ИЗ СОБРАНИЯ ДОНЕЦКОГО РЕСПУБЛИКАНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ. ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ

В собрании западноевропейского искусства Донецкого республиканского художественного музея (далее – ДРХМ) хранятся произведения немецких, французских, итальянских, голландских, австрийских художников. Эти страны стали родиной поколений многих знаменитых живописцев и сохранили для всего мира их богатое творческое наследие.

Эпохой, представленной произведениями искусства наиболее целостно, является XIX в. Мысль о том, что единственный путь быть неподражаемым – это подражание древним, стала творческим девизом художников самых разных школ XIX в. и, в частности, обширной колонии немецких и австрийских живописцев и скульпторов, деятельность которых в течение многих десятилетий была связана с Римом. [3, с.244]

Одной из картин из фондов музея, требовавшей изменения названия и уточнения сюжета, явилось произведение австрийского художника Карла фон Блааса «Нереиды» (ж-1867), имеющее авторскую подпись и дату создания – 1874 год. В 1987 г. картина была закуплена музеем в художественном салоне-выставке №1 ВХПО им. Е.В. Вучетича в Москве.

Материалом исследования послужила картина Карла фон Блааса «Нереиды» из фондов музея.

Цель исследования – в процессе научно-исследовательской работы аргументировать изменение названия и уточнить содержание сюжета упомянутой картины.

Уроженец Тироля Карл фон Блаас (1815-1894), один из значительных художников XIX в., большую часть своей жизни был связан с Италией. Проживая в высокогорной австрийской деревушке Наудерсе вместе со своей семьёй, он с детства увлекался рисованием, а художником решил стать после знакомства с книгой о раскопках в Помпеях и Геркулануме, подаренной отцом. Именно Иоганн Иосиф, отец художника, работавший в пекарне, но интересующийся искусством, открыл сыну такие имена, как Рафаэль, Тициан, Рубенс. Родившись в небогатой семье, финансовую поддержку будущий художник получал от дяди – барона Франца Ксавьера Путшера фон Эшенбурга, который отправил племянника сначала на учёбу в Инсбрук, где Карл получил филологическое образование, а затем в Италию для обучения

в Венецианской академии изобразительных искусств, где его учителем был известный исторический живописец Людовико Липпарини.

В 1837 г. Карл написал свою первую большую историческую картину «Моисей на горе Синай», отмеченную Римским призом Венской Академии, а также получил пятилетний грант для стажировки в Риме. В 1851 г. художник был официально приглашён министром образования Австрии Львом Туном занять место профессора исторической живописи в Венской академии изобразительных искусств. Фон Блаас сразу же принял предложение. В 1855 г. его картина «Карл Великий посещает школу для мальчиков» была удостоена премии на Всемирной выставке в Париже. В этом же году Блаас становится профессором Королевской академии изобразительных искусств Венеции.

Художник создавал картины на исторические, мифологические и религиозные сюжеты, а также писал портреты. Композиции его полотен выверены и изящны, а герои колоритны. [5, с. 266]

На картине «Нереиды» из собрания ДРХМ (рис. 1) на фоне морского пейзажа с расположенными вдали прибрежными скалами изображена лодка с сидящей в ней женщиной с младенцем на руках. Лодку окружают морские божества – нереиды, изображённые в виде полуобнаженных молодых девушек. Во время проведения научно-исследовательской работы удалось найти авторское название картины, а также раскрыть загадочный мифологический сюжет, действующие лица которого изображены на полотне.



Рисунок 1. Карл фон Блаас. Нереиды. 1874. 89,7×141 см
Собрание Донецкого республиканского художественного музея

В 1876 г., когда Блаасу исполнился 61 год, вместе с Адамом фон Вульфом в Вене он издал книгу-автобиографию «Selbstbiographie des Malers Karl Blaas, 1815-1876» [4], в которой описал свою жизнь от рождения до 1876 г. Картина из ДРХМ «Нереиды» датирована 1874 г. И вот, что пишет художник об этом периоде своей жизни и творчества: «Часть моих бывших коллег из Академии умерла, часть стала пенсионерами; я и Радницкий – единственные, кто остался здесь со старых времён. Мои дети постепенно отдалились от меня – Эжен теперь живёт в Италии и стал художником. Второй сын, Юлиус, живёт в Риме, он также стал умелым живописцем, особенно в анималистическом жанре. Моя дочь Корнелия вышла замуж и живёт в Венгрии. Время от времени я посещаю их.

Я же провожу каникулы в сельской местности, где работаю утром, а днём отдыхаю в лесу и на полях, как в молодые годы. К сожалению,

финансовая катастрофа 1873 г., «банкротство», уничтожила все мои сбережения и заставила меня довольно сильно ограничить себя. Я слежу за современным искусством Германии и Австрии с радостью и, одновременно, с грустью. В качестве свидетельства моей ещё живой силы и активности я прилагаю список моих фресок в Зале славы и последних картин, выполненных мной до 1876 года. Моя последняя большая работа была над алтарём для новой церкви в Вене. Сейчас я пишу небольшие работы, создаю рисунки, наброски и эскизы из народной жизни и сцены из мифов. По крайней мере, я могу утешать себя тем, что даже великие мастера создавали небольшие картины, ибо истинный ценитель искусства распознает красоту и великую силу даже в самых маленьких работах. Поэтому я заканчиваю свои записи с радостью и печалью в сердце, зная, что я сделал всё, что мог и достиг многого: получил творческое удовлетворение, супружеское счастье и продлил род, увековечив своё имя и творчество» [4, с. 252-254].

Далее художник прилагает список работ, выполненных им за последнее время, вплоть до 1876 г. Среди перечня названий картин меня заинтересовало «Die verstobene Danae von den Nereiden gerettet». На

картине «Нереиды» из ДРХМ вопросы вызывала женская фигура в профиль, сидящая в лодке с ребёнком на руках. Если это одна из нереид, то почему она в лодке, а не плывёт с остальными? Чьего ребёнка она держит? Куда тянут лодку по морю нереиды? Название картины, найденное в книге, переводится как «Изгнанная Даная, спасённая нереидами». Конечно же, это Даная! Данное предположение подтвердил и эскиз картины с названием «Даная



Рисунок 2. Карл фон Блаас «Даная и её сын Персей, приговоренные к смерти и спасенные нереидами», 39×50 см. Частное собрание.

и её сын Персей, приговоренные к смерти и спасенные нереидами» из частной коллекции (рис. 2), воспроизведение которого я обнаружила на сайте аукциона artnet.com. [6] Картина из фондов ДРХМ повторяет композицию эскиза, который, однако, имеет и некоторые отличия. Они выразились, главным образом, в различной компоновке фигур нереид и в их количестве – на эскизе изображены 6 нереид, а на картине их 7.

Согласно греческому мифу, Даная, дочь аргосского царя Акрисия и его жены Эвридики, была так прекрасна, что сам верховный бог Зевс влюбился в неё и пожелал иметь от неё сына. Отцу Данаи было предсказано, что он погибнет от руки своего внука, поэтому Акрисий заточил Данаю в подземелье, подальше от мужчин. Однако влюбленный Зевс превратился в золотой дождь, через щели в потолке проник в тюрьму,

где была заточена Данаю, и стал отцом Персея, будущего великого героя Древней Греции. Узнав, что внук у него всё же родился, Акрий велел заколотить Данаю с сыном в большой ящик и бросить в море, но по воле богов им не суждено было утонуть. Морские волны прибили ящик к острову Серифос, где его выловил рыбак Диктис, брат серифского царя Полидекта, и освободил Данаю с маленьким Персеем. [2., с. 104-105]

Миф о Данае привлекал многих выдающихся живописцев, но в разные эпохи этот сюжет трактовался по-разному: во времена античности и в эпоху Возрождения Данаю изображали как прекрасную обнаженную девушку, лежащую на ложе, куда сверху на неё проливался золотой дождь, воплощающий в себе всемогущего бога Зевса. В Средние века образ Данаи трактовался как символ благочестия и чистоты – она либо стояла около единорогов, символов целомудрия [1, 296], либо выглядывала из высокой башни своей тюрьмы. В Новое время, начиная с XIX в., Данаю чаще всего изображали плывущей в лодке (или в ящике) по морю. Именно так изобразил её и Карл фон Блаас. Данаю, плывущая в лодке по волнам, держит на руках маленького Персея. К берегу её лодку подталкивают семь nereид – прекрасных дочерей Нерея и океаниды Дориды. Одна из nereид жестом правой руки указывает в сторону острова Серифа, к которому они подплывают. На втором плане справа уже виден его скалистый берег, озаренный лучами заходящего солнца.

Таким образом, после утверждения на научно-методическом совете музея (2019 г.) картина была введена в музейную документацию с новым авторским названием «Изгнанная Данаю, спасённая nereидами». В 2019 г. с новой атрибуцией это полотно экспонировалось на выставке «Античные сюжеты в западноевропейском искусстве из собрания Донецкого республиканского художественного музея».

ЛИТЕРАТУРА

1. Вовк О.В. Энциклопедия знаков и символов / О.В. Вовк – Вече, 2006. – 521 с.
2. Кун Н.А. Легенды и мифы древней Греции / Пособие для учителей / Н.А. Кун – М.: Просвещение, 1975. – 463 с. с ил.
3. Раздольская В.И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм./ В.И.Раздольская – СПб.: Азбука-классика, 2005 – 368 с.
4. Blaas, Karl von, Wolf, Adam von Selbstbiographie des Malers Karl Blaas 1815-1876– Wien:C.Gerold, 1876. – 258 p.
5. Stiepevich Vincent The School of Venice by – The Montly Illustrator, Vol.5, No.17, 01.09.1985. – pp. 259-266.
6. Karl von Blaas [Интернет ресурс]. – URL: artnet.com/artists/carl-von-blaas (дата обращения 20.03.2019).

ДРЕВНИЙ ГОРОД В ПЕЙЗАЖЕ ФРИДРИХА ПРЕЛЛЕРА МЛАДШЕГО ИЗ СОБРАНИЯ ДОНЕЦКОГО РЕСПУБЛИКАНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Собрание западноевропейского искусства Донецкого республиканского художественного музея (далее – ДРХМ) включает более тысячи произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства.

Во время подготовки выставки научно-исследовательская работа музейного сотрудника нередко сопровождается неожиданными открытиями. Выставка «Пейзаж в западноевропейском искусстве XIX в. Направления и стили» не стала исключением.

Многие музейные экспонаты имеют названия, с которыми они поступили в фонды, часто не являющиеся авторскими, так как за время их бытования название, данное автором, было утеряно.

Одной из таких картин явилась картина немецкого художника XIX в. Фридриха Преллера Младшего (1838-1901) «Горный пейзаж» (ж-2410) из собрания ДРХМ. Картина имеет авторскую подпись в левом нижнем углу «Fr Preller». В 2010 г. она была передана в дар музею из частного собрания К.Ф. Самохвалова.

Материалом для исследования послужила картина Фридриха Преллера Младшего «Горный пейзаж» (рис. 1).

Цель исследования – в процессе исследовательской работы аргументировать изменение названия и уточнить изображаемую на картине местность.

Романтизм – это идейное и художественное направление, возникшее в европейской культуре к. XVIII - нач. XIX в. Его сущность состоит в концепции двоемирия, в которой ощущается разрыв мира мечты и мира действительности. От жестокого



Рисунок 1. «Горный пейзаж». Фридрих Преллер Младший, холст, масло, 114×156 см, собрание ДРХМ

окружающего мира с революциями и войнами, развивающейся урбанизацией, индустриализацией, господствующей буржуазией художник-романтик уходит в мир природы и своих фантазий. Искусство

романтизма субъективно и подчиняет реальную действительность своему личному миру поэтических грёз и мечтаний.

Одним из известных живописцев этого стиля является Фридрих Преллер Младший (1838-1901) – немецкий художник, с 13 лет получающий уроки художественного ремесла в студии отца – Фридриха Преллера Старшего (1804-1878). В 1859 г. они вместе побывали в Италии, а позже сам художник часто путешествовал. С 1866 г. он жил в Дрездене, где основал собственную студию, а в 1880 г. стал профессором Дрезденской Академии Художеств [4, с. 195].

Кроме живописных полотен Преллер Младший создавал отличающиеся высоким художественным мастерством фрески – для Дрезденского придворного театра («Прометей», «Федра», «Ахилл», «Геракл»), Лейпцигского университета («Прометей», «Замок Веттина») и др. Для залов дрезденского Альбертинума Преллеру было заказано создание четырёх фресок с изображением самых важных греческих достопримечательностей. Для этого в 1891 г. художник был отправлен в поездку по Греции, где делал наброски для будущих картин.

В связи с этим удалось найти книгу Фридриха Преллера Младшего с воспоминаниями в виде путевых заметок (или дневника) под названием «*Briefe und Studien aus Griechenland*» («Письма и исследования из Греции») [3], написанную им во время путешествия по Греции и опубликованную уже после смерти художника. В предисловии Поля Германна указано [переведено с немецкого]: «Теперь, в годы зрелого мастерства, для него должна была открыться другая (помимо Италии) часть этого южного мира. Пребывание на греческой земле сначала пробудило в нём воспоминания об Италии, но, когда он стоял около афинского Акрополя, у художника создалось яркое, ни с чем не сравнимое, впечатление. Преллер создал величественные, лаконичные и серьёзные рисунки с пейзажами Греции, в них можно увидеть, как художник получает новое художественное образование» [3, с.5].

В этой книге указан рисунок [3, с.25] Фридриха Преллера под названием «Микены» (рис. 2). Сравнив его с картиной «Горный пейзаж» из собрания ДРХМ, становится очевидным, что рисунок является наброском для картины.

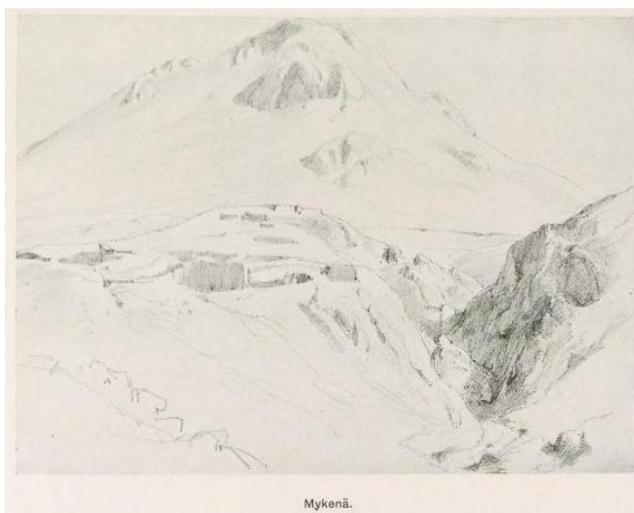


Рисунок 2. «Микены», Фридрих Преллер Младший, 1891 г.

В записи от 3 апреля в путевых заметках художник пишет о том, что «четвёртая картина вместо Трои будет изображать Микены, где мы остановимся на несколько дней после посещения Олимпии» [3, с. 14]. И, действительно, в Микенах художник настойчиво работает, пока его товарищи совершают экскурсии, имеющие археологический характер.

Также на сайте аукционного дома Dorotheum [5] была обнаружена аналогичная картине из собрания ДРХМ работа под названием «Скалистый пейзаж с руинами и горным потоком» (рис. 3), в заметках было указано: «согласно подписи на обороте – Микены». На картине в левом нижнем углу автором оставлена подпись и дата – 1898 г. Работа имеет размеры 66,5×92 см, в то время как полотно из собрания ДРХМ – 114×156 см.

При сравнительном анализе видно, что картины из аукционного дома и ДРХМ аналогичны по композиции и отличаются незначительными деталями.

Следовательно, меньшая по размеру работа – не что иное, как подготовительный этюд, а картина из фондов музея – окончательная версия.

Микены – древний город в Арголиде (90 км к юго-западу от Афин), один из центров Микенской культуры, позднее – греческой цивилизации. Создание города датируется II тыс. до н.э. Микены представляли собой хорошо укрепленную крепость и были построены на скалистом холме. Город окружала выложенная из огромных глыб крепостная стена протяжённостью около 900 метров. Попасты в крепость можно было по вымощенной камнем дороге через Львиные ворота, ширина и глубина которых составляла около трёх метров [1, с. 222]. В настоящее время древний город находится в руинах.

В «Горном пейзаже» Преллер с особой грандиозностью изображает панораму безлюдного горного скалистого ландшафта с древними микенскими строениями-руинами на одной из вершин, узким глубоким ущельем с горным потоком и грудами камней на первом плане. Руины на картинах художников-романтиков – это обращение к памяти, связующей времена; как перспектива соединяет близкое и далёкое, так введение руин в картину природы связывает прошлое и настоящее. Это аллегория бренности, знак быстротечности человеческого существования [2, с. 138].



Рис. 3. «Скалистый пейзаж с руинами и горным потоком». Фридрих Преллер Младший, 1898 г., холст, масло, 66,5×92 см, Dorotheum

Стиль Преллера отличают натурализм изображения своеобразия ландшафта, детальная проработка форм при несколько сглаженной манере письма. Сдержанный в колорите, художник чуток к «реальности» освещения, оптическим эффектам взаимодействия света и атмосферы.

К слову, Микены Преллера так и остались в виде картины на холсте, а для Дрезденского Альбертинума им были созданы 4 фрески: «Афины», «Эгина», «Олимпия» и «Пергамон».

Опираясь на вышеизложенное, на научно-методическом совете музея была сделана переатрибуция произведения – название изменено на «Горный пейзаж в Микенах». Запечатлённый Фридрихом Преллером Младшим на картине древний город, один из главных центров Микенской культуры и греческой цивилизации, обрёл своё величественное имя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Краснова О.Б. Энциклопедия искусства Древнего мира / О. Б. Краснова - М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2002. – 352 с.
2. Проблемы пейзажа в европейском искусстве XIX века. Материалы научной конференции (1976) - М.: Советский художник, 1978. - 292 с.
3. Preller The Younger, Fr. Briefe und Studien aus Griechenland / Fr. Preller The Younger - Dresden: Emil Boden, 1907 - 34 с.
4. Verzeichnis der Kunstwerke im Museum der bildenden Künste zu Leipzig - Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1903 - 287 с.
5. Аукционный дом Dorotheum [Электронный ресурс] – сайт. URL: www.dorotheum.com/en/1/795620/ (дата обращения 15.02.2020).

Бершова Л.М.
старший научный сотрудник

ПРОИЗВЕДЕНИЯ КЛАССИКОВ РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ ХУДОЖНИКОВ 1970-1980-х ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ ИЗ СОБРАНИЯ ДРХМ

Природа книжной иллюстрации, ее изобразительные возможности, ее место в семье других искусств и, главное, ее взаимоотношения с художественным словом являются предметом изучения на протяжении долгого времени. Ведь искусство иллюстрации, растущее, изменяющееся, полное исканий и находок, не стоит на месте.

В данной статье мы познакомимся с произведениями художников из собрания ДРХМ, которые в 1970-1980-е годы XX столетия проиллюстрировали произведения русской классической и советской литературы. На примере работ художников В. Милашевского, Д. Бисти, А. Бисти, Г. Якутовича, С. Якутовича, Г. Волхонской, В. Василенко, В. Бакланова, мы рассмотрим, как мастера по-разному определяли свою роль в книге и задачи, стоящие перед иллюстраторами. Ведь изображение, помещённое в книгу, даёт читателю представление о том, что описывается или изображается в литературном произведении. Иллюстрация как бы переводит содержание из словесной формы в изобразительную. Поэтому одни ограничиваются своего рода «изобразительным комментарием», сохраняя за собой право исчерпывающей информации о развитии сюжета, а другие, понимая более углублённую роль истолкователя внутренней сущности словесных образов, считают необходимым воплотить то, о чем писатель не повествует непосредственно, но что подразумевается им как причина или следствие рассказываемых событий.

Чеканно-чёткий, волевой и энергичный графический почерк свойственен книжным ксилографиям Дмитрия Спиридоновича Бисти (1925-1990). В 1967 году он проиллюстрировал поэму В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Эта книга – целостный художественный ансамбль, где отдельные иллюстрации, не замыкаясь в пределах страницы, продолжают друг друга, связываются в единую ритмическую цепь. В коллекции музея представлены пять ксилографий: «Суперобложка», «Служил ты не долго, но честно на благо родной земли», «Еще в карауле почётном», «Руки миллионов, сложив в древко...», «А мы, как докуренный окуроч, просто сплюнули их династию». Иллюстрации, лишённые каких-либо обрамлений, живут прямо на плоскости страницы, вместе с текстом. Многоплановое содержание поэмы Д. Бисти воплощает в образах плакатно-обобщенных, монументализированных. При всей его эмоциональной напряженности и открытости, художественный мир Бисти возвышен, отдалён от повествовательной конкретности, насыщен

символикой. В его гравюрах прочитываются, прежде всего, не сюжеты, а значение и смыслы.

Мягкой музыкальной речи А.П. Чехова и эмоциональному строю его образов как нельзя более соответствует форма и техника иллюстраций художника Андрея Дмитриевича Бисти (1953г.р.), выполненных в технике офорта. В иллюстрациях к произведениям «Крыжовник», «Ионыч» (1983 г.), художник оттеняет две сюжетные линии: лирическую и сатирическую. Техника офорта даёт художнику возможность построения в иллюстрации сложного, эмоционального, насыщенного пространства. Действие уходит куда-то в неопределённую и таинственную дымчатую глубину офортного оттиска «Дом с мезонином» (1983 г.).

Иллюстрации «Тягостное молчание» и «На перроне», выполненные в 1945 году художником Владимиром Алексеевичем Милашевским (1893-1976) к произведению А.П. Чехова «О любви», отличаются свободной подвижностью быстрого рисунка тушью. Художник мгновенно откликается на мелькнувший в книге эпизод, и рисунок как бы растворяется в тексте. С этим быстрым рисунком в книгу входит воздух, и сама она как будто становится подвижнее, легче. Иллюстрации не обособляются от текста, оставаясь неотъемлемой частью книги. Они приносят в неё свою подвижность и получают взамен ту пространственную среду, в которой такая графика только и может полноценно существовать.

Для Галины Сергеевны Волхонской (1946 г.р.), иллюстрировавшей в 1980 году роман И.С. Тургенева «Рудин», литографская техника имела большое значение. В коллекции музея представлены четыре произведения: «Наталия читает письмо Рудина», «У Авдюхина пруда», «Последняя встреча Рудина с Лежневым», «Ночное свидание Натальи с Рудиным». Художница прекрасно владеет литографской техникой, ее рисунки на камне уверенны, точны, и, в то же время, свободны, мягко-живописны. Она умело пользуется сочными контрастами глубокого черного тона с серебристой зернистостью воздушного легкого штриха. Неглубокое пространство ее листов заполнено фигурами, а главные персонажи приближены к переднему плану, к зрителю.

Графическая часть музейной коллекции богата иллюстрациями разных авторов к произведениям Ф.М. Достоевского. Впечатляют иллюстрации к «Белым ночам», выполненные в технике ксилографии художником Виктором Владимировичем Василенко (1925-1997) в 1970 году. В графических листах преобладает сложная светотеневая разработка формы и пространства. Черный цвет гравюры, как бы с трудом преодолеваемый коротким, часто прерывистым белым штрихом, используется автором для создания сгущённой, драматической атмосферы повести. Образы героев драматизированы, несколько театральны. Художник передал нам не сюжет, но эмоциональный смысл повести не

напрямую, а с помощью эмоционально насыщенного, реально-нереального томительно застылого городского пространства.

Высоким художественным уровнем отличаются иллюстрации к «Слову о полку Игореве» (1978) Георгия Вячеславовича Якутовича (1930-2000). В музее хранятся два листа к этому произведению: диптих «Буй Тур Всеволод» и триптих «Поход». Они отличаются резко монументализированными образами, наполнены сложной символикой и аллегориями. Художника вдохновили глубина содержания и художественная сложность «Слова» и по сей день дающее повод для новых интерпретаций. Важнейший смысловой и композиционный элемент каждого листа – солнце. Черное, зловещее оно предсказывает беду, повелевая Игорю повернуть дружину вспять, но князь не боится дурного предзнаменования, он устремился вперед. Множественность сюжетных ходов поддержана редким разнообразием пластики офорта. Соединение всевозможных офортных техник (резерваж, травление, акватинта) придаёт изображённому «скульптурную» реальность. Развивая движение по преимуществу в глубину и параллельно плоскости листа, Якутович неизменно останавливает его на первом плане: поверхность листа становится его границей («Поход»). Как ни динамичен цикл в целом, каждый образ видится монументальным памятником, а каждая часть разворота, благодаря своей внутренней структуре, передаёт движение всего книжного блока («Буй Тур Всеволод»).

Яркой индивидуальностью отличаются иллюстрации Сергея Георгиевича Якутовича (1952-2017), сына Г.В. Якутовича. Отец существенно повлиял на творческий выбор сына, его понимание искусства. После окончания учёбы он навсегда связал свою деятельность с искусством книги. В музее хранятся 4 иллюстрации к роману А. Толстого «Петр Первый», выполненные в технике офорта в 1978 году: «Азов», «Виват», «Мариенбург», «Староверы». Работы отличаются глубоким анализом, широкой интерпретацией литературного произведения. Художник решает пространственную среду как единое конструктивное целое и, вместе с тем, демонстрирует тончайшую работу гравёра, без которой нет истинного мастера книжной графики. В работах Якутович стремится раскрыть нравственные нормы человеческой жизни, умеет выделить главное, воссоздаёт не отдельные эпизоды литературного произведения, а его основную патриотическую идею – строительство Петром новой России.

Художники сюжетной иллюстрации создают целостное художественное произведение, зачастую читаемое и в книге, и вне её. Иллюстрации к роману М.А. Шолохова «Они сражались за Родину», выполненные художником Виктором Михайловичем Баклановым (1934 г.р.) в 1983 году в смешанной технике, могут быть «прочтены» и вне книги, так как художник очень правдиво изобразил события,

происходившие в первые месяцы Великой Отечественной войны, когда немцы стремительно рвались к Волге, рассказал о подвиге советских солдат, сражающихся за Родину. Особенность этого цикла иллюстраций состоит в том, что каждая из них, будучи самостоятельной композицией и относясь к определённом месту текста, в то же время внутренне связана со всеми остальными и свое полное значение приобретает только в связи с ними. Эта связь состоит не в том, что какое-либо событие раскрывается художником в его последовательном временном движении, а в том, что художник изображает героев в моменты взаимно обусловленные, важные для их судьбы, тем самым раскрывая их характеры.

Рассмотренные работы позволяют увидеть существование единства образного, пространственного и колористического, иначе говоря – единства творческого мышления художников. Именно это свойство заставляло их воспринимать авторский текст в двух планах. Они ясно представляли себе литературное произведение как некое композиционное целое, архитектура которого в значительной степени диктует иллюстратору законы художественного оформления книжного текста. Вместе с тем, они, в силу творческих индивидуальностей, были чуткими к особенностям средств художественного выражения в слове, к приёмам портретного письма, к построениям сравнений и метафор особенностям «письма» пейзажного, бытового, или исторического, а также к стилистическим и даже словарным особенностям стиха или прозы. Поэтому их творчество развивалось в двух планах – осмысление писательского замысла и выявление его художественными средствами. Знание литературы и любовь к ней, обширные исторические сведения, пытливость мысли, огромный запас жизненных наблюдений, особая художническая память, позволяющая реализовать в каждой новой работе весь свой многолетний опыт, фантазия, упорство в достижении цели, трудоспособность – все эти качества необходимы иллюстратору. Иллюстрируя классику, художники участвуют в великом деле – передаче новому поколению всего лучшего, прогрессивного и общечеловеческого, что несут в себе произведения художественной литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демосфенова Г.Л. Как иллюстрируется книга. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961.
2. Кузнецов Э. Художник и книга. Л.: «Художник РСФСР», 1964.
3. Искусство оформления книги. Работы Ленинградских художников 1917-1964. Ленинград: «Художник РСФСР», 1966.
4. Подобедова О.И. О природе книжной иллюстрации. М.: Советский художник, 1973.
5. Советская графика. Панорама года. М.: Советский художник, 1974.
6. Герчук Ю. Советская книжная графика. М.: Знание, 1986.
7. Попова Л. Якутович Г. М.: Советский художник, 1988.

Бершова Л.М.
старший научный сотрудник

«ВЕСЕЛАЯ ГОСТЬЯ ИЗ ВЯТКИ».
КОЛЛЕКЦИЯ ДЫМКОВСКОЙ ИГРУШКИ
В СОБРАНИИ ДОНЕЦКОГО РЕСПУБЛИКАНСКОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

В настоящее время возрос общественный интерес к народному творчеству, к предметам ручного художественного труда. Особой популярностью пользуются выставки и музейные экспозиции произведений народного искусства. Вещи, окружающие человека, всегда естественно и просто говорят о его жизни, о его духовно-материальной среде. Тем более, вещи рукотворные, художественные. Предметы эти имеют особую духовную ценность, хранят память культуры, становятся заметным ее явлением. К ним относится русская народная игрушка.

Игрушка – одно из ярких проявлений массовой культуры, глубоко жизненное и демократичное. Художественное своеобразие игрушки обусловлено ее историческими изменчивыми общественными функциями. Разные роли выполняла народная игрушка. Прежде всего, она тесно связана с детским бытом, с игрой – главным проявлением духовной жизни ребенка. Только в действии, в игре раскрывается полностью художественный образ игрушки, ее нравственная ценность.

Большое значение имели и другие функции игрушки – эстетическая, а в прошлом – обрядовая, магическая. Они также влияли на ее идейно-художественное содержание. Народная игрушка взаимосвязана с разными явлениями массовой культуры, с другими видами народного творчества. Так, она близка к произведениям фольклора, особенно детского. Игрушка передает национальные особенности народного творчества, его локальные традиционные стили. Она говорит о силе коллективного творчества, о ценности индивидуального мастерства, о плодотворном влиянии народного творчества на профессиональное искусство. Свообразным художественным языком народная игрушка выражает естественное влечение человека к красоте и творчеству, глубоко связанному с жизнью.

В Донецком республиканском художественном музее в отделе декоративно-прикладного искусства собрана коллекция народной игрушки. Особенно выделяется яркая и красочная дымковская игрушка.

Дымковская игрушка – уникальное явление в русском искусстве. Это едва ли не самый известный и популярный среди народных

промыслов. Слава его давно перешагнула границы России. Без весёлых и нарядных дымковских фигурок уже много десятилетий не обходится ни одна выставка народного искусства. В специальной литературе о народном искусстве сведения о дымковской игрушке появились в начале XX века, когда после первой выставки игрушек в Петербурге в 1890 году возник всеобщий интерес к собиранию и изучению кустарной игрушки. Первые публикации о дымковских фигурках были сделаны в статьях А.Н. Бенуа в книге «Игрушка, ее история и значение». Однако широкая известность дымковской игрушки началась с книги А.И. Деньшина «Вятская глиняная игрушка в рисунках».

Важное место занимает дымковская игрушка в первой монографии о русской глиняной игрушке, написанной Л.А. Динцесом. На обширном и разнообразном материале учёный впервые показывает эволюцию игрушки от предмета, связанного с древней символикой культовых обрядов, к самостоятельной декоративной пластике. Дымковская игрушка рассматривается им как явление, сохранившее пласты разновременного происхождения, но, в то же время, большинство её образов и сюжетов иллюстрируют процесс переосмысления древних образов и их трансформацию в жанровую скульптуру – игрушку, несущую реальное, современное мастеру содержание.

Среди статей и очерков 1960-х годов особое место занимает характеристика дымковского промысла, принадлежащая выдающемуся исследователю русской керамики и теоретику прикладного искусства А.Б. Салтыкову. Анализируя художественное развитие дымковской игрушки, он отмечает постепенное превращение древней свистульки в детскую игрушку, а затем в более содержательную фигурку, отражавшую явления окружающей действительности. В связи с этими изменениями в ней нарастали декоративность, фантастичность образов, гротеск, что превратило игрушку в декоративную скульптуру. Необходимо отметить большой вклад в изучение и популяризацию дымковской игрушки, который вносят сотрудники Кировского художественного музея имени Виктора и Аполлинария Васнецовых. В течение последних лет они регулярно организуют выставки мастериц разных поколений и семейных династий, неизменно сопровождая их каталогами и статьями в местной прессе.

Родиной знаменитой игрушки является заречная часть города Кирова (Вятки) – Дымково. Основание слободы относится ко времени царствования Ивана III, который, стремясь ослабить непокорных ему устюжан, расселял их в наиболее глухие места. Тогда и была переведена Дымковская слобода из Великого Устюга к городу Хлынову на реке Вятке. Переселившись, устюжане перенесли сюда название своей слободы – «Дымково». Жители Дымковской слободы в это время занимались гончарным промыслом. Суровый климат, низкая плодородность почв

и малоземелье вынуждали население края заниматься в дополнение к земледелию промыслами. Здесь были широко развиты не только разнообразные ремесла, но многие виды народного художественного творчества: ткачество, кружевоплетение, гончарство, ювелирное дело. В ряду этих видов местного народного искусства особая роль принадлежала дымковской глиняной игрушке.

Некоторые историки вятского края считают, что производство игрушек в Дымковской слободе появилось, вероятно, только в начале XIX века. Вряд ли с этим можно согласиться, хотя никаких письменных доказательств для более точной даты их возникновения не обнаружено. Вместе с тем, происхождение и история дымковской игрушки неотделимы от местного праздника Свистопляски. Именно к ней приурочивали производство и продажу глиняных игрушек и свистулек. Современные исследования позволяют отнести Свистопляску к категории календарных праздников весенне-летнего цикла и отметить в ней существенные черты этих древнейших по происхождению обрядов.

Изучение древних начал русской глиняной игрушки выявляет, что все фигурки животных и птиц, имеющих конусообразную форму, являлись в прошлом, как и свист, крики и громкие удары, средством противодействия злему началу. Обрядовый смысл использования свистулек удержался как пережиток и в вятском празднике «Свистуньи», восходящем к древнему славянскому празднику весны и солнца Ярила. Известно также, что в скульптурном образе глиняной фигурки женщины с ребенком воплощена богиня жизни – «Мать-земля», а элементы декоративной росписи в виде круга, квадрата, ромба и зигзагов, украшающие эти фигурки, таят в себе, как и орнамент старинной русской вышивки, давно забытые понятия, связанные с почитанием солнца. Все это говорит о глубокой древности происхождения дымковской скульптуры-игрушки.

Самые ранние сохранившиеся в музее игрушки можно датировать концом XIX – началом XX века. Но отсутствие более ранних вещей могут возместить сведения из местной печати.

Первое упоминание о «Свистунье» и о дымковской игрушке восходит к 1811 году. Генерал майор Н.З. Хитрово, зять прославленного полководца М.И. Кутузова, дал подробное описание местного праздника и упомянул о ярких и забавных игрушках свистульках. А в первом, вышедшем в 1856 году «Адрес-календаре Вятской губернии» сообщается, что в слободе Дымково выделкой глиняных игрушек занимается 59 семейств. В 80-х годах XIX столетия слобода выдělывала уже до ста тысяч игрушек в год, и знали их во многих городах России. В 1882 году дымковские игрушки привлекли внимание на Всероссийской художественно-промышленной выставке и отличались среди разного рода

производств Вятской губернии как «оригинальное и едва ли существующее в других местностях России». Однако в конце XIX – начале XX веков промысел стали теснить гипсовые литые статуэтки. Дымковчане бросали свое древнее ремесло и переходили на более лёгкое и прибыльное производство. Отходили от промысла семьи знаменитых дымковских игрушечниц. К 1917 году в Дымкове осталась одна-единственная мастерица – Анна Афанасьевна Мезрина. Именно с неё в годы советской власти, когда правительство возродило почти забытые народные промыслы, и началась новая история дымковской игрушки.

Так что же такое дымковская игрушка? Техника выполнения игрушки традиционна и продумана. Лепится и раскрашивается игрушка на глаз, без образца. Каждый экземпляр изготавливается вручную и словно впервые. Красная жирная глина – материал. Берут ее недалеко от Дымково, на лугах. Глина смешивается с мелким, просеянным через сито речным песком, и тщательно переминается вручную. Приготовленную глину мастерица раскатывает между ладонями, пока под пальцами не появится фигурка. Для заглаживания поверхности игрушки и приклеивания частей друг к другу мастерица все время пользуется водой и тряпкой – ведь глина быстро сохнет. Сушат вылепленные игрушки 2-3 дня на полках при комнатной температуре, но не на солнце – от него они могут растрескаться и деформироваться. После сушки – обжиг в специальных печах в течение 3-4 часов, пока глина не станет красной.

Когда фигурки остынут, их покрывают тонко растёртым разведённым на молоке мелом. Молоко, соединённое с мелом, образует на поверхности обожжённой глины прочный, тонкий, чисто белый грунт. И вот после этого наступает пора росписи игрушки растительными красками, разведёнными на яичном желтке. Современные мастерицы используют новые технологии: при грунтовке – темперные белила, при раскраске – анилиновые красители. При раскрашивании фигурок используют колонковые кисти. Роспись игрушек – это подлинно художественное творчество. Использование широкой гаммы, в которой много красного, жёлтого, синего, зелёного, алого, придаёт дымковской игрушке особую яркость и нарядность.

Строго геометрический орнамент строится по разнообразным композиционным схемам: клетки, полосы, круги, точки наносятся в различных сочетаниях. Завершают украшение игрушки ромбики из потали или сусального золота, наклеенные поверх узора. Дымковской игрушке чужды полутона и незаметные переходы. Вся она – бьющая через край полнота ощущений радости жизни.

Дымковские фигурки существуют в трех размерах – около 15-18 см высоты, 10-12 см, и 8-9 см. К числу изделий высшего сорта относятся фигурки барынь, кормилиц с детьми, всадников. Женские персонажи

изображены на прогулке или за беседой, в нарядной одежде, всегда привлекавшей внимание мастеров из народа. Они любовались ею и достаточно точно воспроизводили в игрушках. Платья гладкие или с рядами лепных воланов, кофты в талию с воротниками-шалями и пышными рукавами, широкие, округлые или гранёные, как бы в складку, юбки, капоры и шляпки с полями разных фасонов, зонтики и ридикюли, на мужчинах – цилиндры и длинные пальто. Конкретные предметы костюма находили в разных вариантах, придавали каждой игрушке своеобразие и яркую индивидуальность.

Характерные для народной глиняной игрушки статичность поз и фронтальная постановка фигуры нашли свое выражение и в дымковской пластике. При всей условности пластики основного объема фигурки – колокола-ступки – центр тяжести располагается не строго в его середине, а несколько сдвинут таким образом, чтобы создать впечатление женского торса, движения складок пышной юбки. Это ощущение пластики женского тела, красоты и изящества фигуры с тонкой талией, подчеркнутой пышной юбкой, во многих игрушках передано с большим мастерством и выразительностью. В них лепка и роспись взаимно обогащают друг друга.

Коллекция дымковской игрушки ДРХМ составляет 15 предметов. Наиболее ранняя игрушка, датируемая 1960-ми годами «Дама с веером», выполнена Екатериной Иосифовной Косс-Деньшиной (1901-1979) – лауреатом Государственной премии имени И.Е. Репина, которая долгое время руководила дымковской мастерской. Она не принадлежала к потомственным династиям дымковских мастериц. Ее приобщил к этому искусству Алексей Иванович Деньшин (1896-1948), за которого она вышла замуж в 1923 году. С тех пор Екатерина Иосифовна была не только помощником в деятельности А.И. Деньшина по собиранию, изучению и развитию дымковской игрушки, но и сама стала мастерицей.

Первые самостоятельные композиции посвящены сказочным фольклорным темам. Но, начиная с 1950-х годов, она больше уделяет внимания лепке, созданию образов барынь, нянек. Небольшого размера фигурка с маленькой головкой-шариком обрела качество скульптуры. Посадка головы с торсом на колоколе юбки придала фигурке статность, живое движение. Юбка украшена оборками, расположенными подобно опущенным лепесткам цветка. Роспись удивительно гармонична и продумана не только в изысканных цветовых сочетаниях, но и в богатстве орнамента.

Большую часть коллекции представляют работы, выполненные в 1970-е – 1980-е годы мастерами, которые являются продолжателями лучших традиций старшего поколения и любовно передают их новому молодому поколению: А.П. Печенкина, Н.П. Борнякова, А.М. Трефилова,

В.П. Племянникова, Л.А. Иванова, А.В. Шихова. У всех за годы работы в мастерских сложился свой стиль, все они участники всесоюзных выставок, лауреаты многих премий. Они составляют единую школу – школу дымковской глиняной игрушки, но о каждой мастерице можно говорить отдельно.

С творчеством Анны Павловны Печенкиной (1921-1991) связывается представление об устойчивости традиций вятского промысла. Композиции она строит из традиционных персонажей («Дама в черной шляпе и зеленым зонтиком», «Курица с двумя цыплятами»). Ее игрушки крепки и выразительны в лепке. Роспись яркая, праздничная. Ее цвета – зеленый, оранжевый, красный, желтый, насыщенный синий.

Игрушки Анны Васильевны Шиховой (1934г.р.) отличаются особым многообразием тем, сюжетов, образов и средств их воплощения, как в сложных композиционных группах, так и в отдельных фигурах («Барыня с муфтой», «Олень», «Козел»). Выразительные средства применяются богато и продумано: в цветовой гамме преобладают спокойные, нежные тона, умело сочетаемые мастерицей с белым фоном изделий.

Произведения Валентины Петровны Племянниковой (1938 г.р.) выделяются среди работ других мастериц лаконичными монументальными формами, яркой насыщенной цветовой гаммой, часто меняющимся крупным декоративным орнаментом («Барыня с муфтой»).

Игрушки Людмилы Александровны Ивановой (1939 г.р.) отличаются монументальностью, отточенностью формы. Орнаментальная разделка в росписи довольно умеренная, выдержанная в любимых красных, охристых тонах с добавлением синего («Водоноска»).

В произведениях Нины Петровны Борняковой (1941 г.р.) отразился индивидуальный почерк мастера в избирательном отношении к конкретным темам и персонажам, в их воплощении средствами дымковской лепки и росписи. В нашей коллекции хранится игрушка «Конь», исполненная с большой теплотой и настроением. В росписи предпочтение отдаётся красным и черным тонам.

Трефилова Алевтина Матвеевна (1949-1994) тяготеет к сюжетам из крестьянской жизни («Курица с цыплятами»). Художницей найдена своя интерпретация, выраженная с помощью активных лепных и расписных деталей. Силуэт игрушки дробится воланами крыльев, рядами оборок на груди, и все это расцвечено солнечными красно-оранжевыми красками, яркое звучание которых подчёркивают зелёные и синие круги-розетки.

Коллекция дымковских игрушек Донецкого республиканского художественного музея, несомненно, представляет интерес, как для посетителей, так и для специалистов, несмотря на то, что не является

исчерпывающе полной. Анализ авторских манер мастериц разных поколений показывает, как каждая развивала свою индивидуальность в общем стиле дымковского промысла. Это заключалось не только в новизне сюжетов и композиций, но также в обновлении традиционных образов, в поисках вариантов пластики и росписи, характеров персонажей.

Нас и сегодня продолжают радовать дымковские дамы и всадники. Мы ищем в них не достоверности, а неповторимости, того особого поэтичного мира образов, который обогащает нашу жизнь. Дымковская игрушка близка нам своим художественным содержанием, меткостью характеров, остроумной шуткой, чувством радости жизни. В этом непреходящая ценность уникального дымковского искусства, неподвластного времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дьяконова Л. Дымковские. Глиняные. Расписные. Л.: Художник РСФСР, 1965.
2. Дымковская игрушка в собрании Загорского музея. Каталог. Москва, 1981.
3. Богуславская И. Я. Дымковская игрушка. Л.: Художник РСФСР, 1988.
4. Вятские народные промыслы и ремесла: история и современность. Киров, 2010.

Бершова Л.М.
старший научный сотрудник

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ МАСТЕРОВ СОВЕТСКОГО ОФОРТА
В. МИРОНЕНКО, А. ДАНЧЕНКО, В. НЕНАДО
В СОБРАНИИ ДРХМ**

Из всех видов произведений изобразительного искусства, которые хранятся в Донецком республиканском художественном музее, коллекция графики самая многочисленная – более 9000 произведений. Большую часть составляет печатная графика с различными техниками исполнения: линогравюра, офорт, литография, ксилография, резцовая гравюра и другие. Цель этой статьи – обратить внимание и более подробно ознакомиться с коллекцией офортов, выполненных во второй половине XX века известными художниками-графиками В. Мироненко, А. Данченко и В. Ненадо. Этот период и авторы выбраны не случайно. В середине XX века сложились благоприятные условия для развития офорта. Художники на практике доказали, какие разнообразные и гибкие средства применялись в создании как миниатюрных, камерных офортов, так и больших, монументальных листов, серий и циклов. Многочисленные и смелые поиски в технике офорта дали новые творческие находки. На художественных выставках в этот период офорт был одним из самых популярных графических техник, нередко вступая в соревнование с живописью. Именно в это время большую и заметную роль в развитии искусства офорта сыграли В.Ф. Мироненко, А.Г. Данченко и В.С. Ненадо – выдающиеся советские графики, произведения которых отличались смелыми поисками, высокой культурой и мастерством.

Коллекцию офортов Василия Фёдоровича Мироненко составляют произведения, выполненные в 1940-1960 годах. В.Ф. Мироненко (1911 - 1964) – народный художник УССР, профессор, заведующий кафедрой графики Харьковского художественного института (1936-1964), ученик выдающегося советского графика В. Касияна. Закончив в 1936 году графический факультет Харьковского художественного института, он вскоре стал мастером офорта. Это был график, отличавшийся широким творческим кругозором, лирическим талантом. Музейная коллекция насчитывает сорок его произведений, значительная часть из них – офорты. Особое внимание привлекают работы, которые художник создал во время поездок на Донбасс, только что освобождённый от фашистских захватчиков. Донбасс и его люди пленили сердце художника, поразили его воображение, и он в течение 1945-1947 годов создаёт большой цикл офортов, объединённых названием «Возрождение Донбасса». В листах «Шахта 4-бис. Сталино» (1945), «Азовсталь» (1945), «Установка домы №1. Азовсталь. Мариуполь» (1946), «Порт в Мариуполе» (1945)

изображены этапы возрождения разрушенного Донбасса, героический и нелёгкий труд людей, которые заново отстраивали шахты в Сталино, металлургический завод и порт в Мариуполе. В этих работах художник изобразил трудовой энтузиазм людей, полных решимости в короткий срок ликвидировать следы послевоенной разрухи.

Кроме произведений с изображением возрождения Донбасса, в музейной коллекции хранятся листы с различной тематикой: картины сельской природы, виды промышленных новостроек с их грандиозными масштабами и динамичностью форм, спокойные марины с рыболовецкими шаландами. Работая с таким многообразием сюжетов, художник остро и тонко прочувствовал как красоту индустриальных пейзажей, так и волшебную прелесть полей, садов и рек родной земли. В изображении мачты электропередачи не меньше своеобразного настроения, чем в эмоциональных весенних пейзажах с оживающей травой, ласточками на проводах и набухающими соком деревьями. Офорты «Домны Азовстали» (1947) «В мартеновском цехе» (1951) из серии «Украина», насквозь проникнутые пафосом индустриального труда, впечатляют не меньше, чем поэтические офорты, в которых будто разлита мягкость и истома бархатной украинской ночи («Лунная ночь» 1961). Как бы ни были разнообразны по тематике и композиции офорты В. Мироненко, они почти всегда отличаются самобытностью его творческой манеры и полны ласкового и мечтательного восприятия природы («На поляне», 1963; «В лесу», 1963; «Утро на Донце», 1963). В своих работах художник тонко почувствовал и передал светотени и цветные градации, перспективу и интенсивность звучания различных планов пейзажного мотива. Эти особенности творческой манеры художника лучше проявились в цветном офорте «Зима» (1953). Большой эстамп привлекает поэтичностью изображения природы, красотой композиционного построения, изысканностью рисунка, нежностью и гармоничностью цветовой гаммы. В нем мягко контрастируют тёмные деревья на плотине с окутанными дымкой далями и покрытой пушистым снегом зимней дорогой.

В несколько иной манере, с акцентированием контурной и силуэтной линии выполнен офорт «Приднепровье» (1963), где изображены гигантские стальные мачты мощных электропередач, тянущиеся по просторам. В этих произведениях проявился большой опыт В. Мироненко, как мастера цветного эстампа. Благодаря усилиям художника, техника цветной печати офортом и акватинтой не только обогатилась новыми приёмами, но и получила широкое распространение в советской станковой графике.

Не менее интересна насчитывающая около 60 листов коллекция офортов Александра Григорьевича Данченко (1926-1993) – советского графика, народного художника УССР, член-корреспондента АХ СССР,

преподавателя графического факультета Киевского художественного института. В 1948-1954-ом годах учился в Киевском художественном институте у В. Касияна, А. Пащенко и И. Плещинского. В музее он представлен произведениями книжной и станковой графики. Александр Данченко увлекался историей родного края. Отсюда склонность художника к исторической тематике. Наиболее ранняя дипломная серия А. Данченко «Освободительная война украинского народа против польской шляхты 1648-1654 годов» (1953-1954) состоит из восьми офортов. В собрании музея представлены шесть произведений: «Перед расправой» (1953), «Под Желтыми Водами» (1953), «После боя под Корсунем» (1954), «Богдан Хмельницкий над телами донских казаков» (1954), «Подвиг трёхсот под Берестечком» (1954) «Разгром под Пилявой» (1954). Листы серии широко раскрыли свойственное А. Данченко диалектическое понимание истории. Замысел сюжетов отличается пластическим осмыслением событий в целом. Силы, которые сходятся один на один в больших эпохальных сражениях – казацкие и польско-шляхетские войска – он видит как огромные, связанные воедино человеческие массы. Они вливаются в пространство гравюр густыми потоками, которые перекрещиваются и перехлестываются друг друга, что и определяет композицию листов. В офортах «Под Желтыми Водами» и «Разгром польского войска под Пилявой», которые во многом определили динамику серии, замысел художника достигает наивысшего звучания. Эти два произведения отличаются друг от друга настолько, насколько были отличительны обстоятельства самих боев. Польская армия под Пилявой была разгромлена вследствие талантливого стратегического манёвра Богдана Хмельницкого. Мы видим, как лавиной катятся всадники, повозки и кареты, наскакивая друг на друга, давя и подминая под себя пеших. Художник подчёркивает суету и беспорядок разгрома, светом выхватывает из толпы вздыбленных лошадей, перекошенные ужасом лица врагов. Однако проработанность отдельных лиц, фигур, деталей не нарушает пластического единства листа. Цельная фактура офорта определяет и материальную весомость, и слитность всех элементов композиции.

Композиция листа «Под Желтыми Водами» принципиально иная. Почти до линии горизонта, которая разделяет плоскость листа, развернулась картина боя. Главное действие происходит на переднем плане, в центре, где конные и пешие казаки во главе с Хмельницким идут в атаку через трясины реки Желтой. Поднятые вверх копья и сабли словно сливаются с полосами ливня, рассекающими небо. Встревоженная стихия становится эмоциональной средой боя и подчёркивает его романтическую атмосферу. Атака еще не началась – она вспыхнет через мгновение, о чем, повернувшись к войску, предупреждает Хмельницкий. Поворот его фигуры, рука с саблей указывают направление движения всей казацкой

массы вперед и вверх – на холм, где их готовятся встретить главные силы врага. Центральная часть композиции – как туго натянутая пружина, готовая в любой момент распрямиться. Художник воспроизводит сложную обстановку перед боем: стойкость бойцов, напряжение их моральных и физических сил – все, что привело их к победе в этой битве.

Сюжет офорта «Подвиг трехсот под Берестечком» принципиально отличает его от других батальных листов. Его герои – триста казаков, которые прикрывали отход армии Хмельницкого, – обречены. Каждая лишняя секунда боя, каждый уничтоженный враг увеличивают шансы отступающих на спасение. Умение Данченко постичь законы истории через психологию человека в этом случае помогло ему точно передать историческое событие. Сюжетом произведения Данченко делает один из напряженных моментов битвы: нечеловеческим усилием казак удерживает вражеские копья, направленные в грудь его товарищей: поляки готовы взобраться на поросший травой холм, смяв его последних защитников. Художник изображает участников боя крупным планом, предлагая зрителю внимательно их рассмотреть.

Серия «Освободительная война» ознаменовала рождение нового мастера в советском искусстве, художника со зрелым, сложившимся мировоззрением, собственными идеалами и творческой манерой.

Свою героическую летопись о борьбе за свободу художник продолжил в серии офортов «Корюковка. 1 марта 1943» (1971). Посвященная советскому народу в Великой Отечественной войне, эта серия очень органично вошла в круг тем и образов, всю жизнь питавших искусство А. Данченко.

Чуть не хроникерская точность отличает название серии и ее листов («Утро», «День», «Вечер»). Последний день украинского села, расстрелянного и сожженного гитлеровцами за помощь партизанам. Но это не хроника. Серия задумана, как памятник: художник посвящает ее памяти 256 украинских сел, которые были сожжены немецкими оккупантами, памяти жертв 256 трагедий, и наибольшей из них – Корюковской – эти слова введены в композицию каждой гравюры. Язык художника прост и реалистичен. Формы – наполненные, сочные кружатся в «живом» трехмерном пространстве, как знак полноты и силы человеческой жизни, которая оборвалась. Насколько это необходимо, художник вводит в свои гравюры реалии времени, восстанавливая, воссоздавая их по воспоминаниям очевидцев. Жизнь и смерть в «Корюковке» даны в трагическом единстве. Художник изображает мгновение, едва разделяющие их. Жизнь воплощают формы, монументально высящиеся в пространстве гравюр, подчеркнутые твердыми, широко ниспадающими складками одежды. Смерть идет отовсюду. Она врывается в дома невидимыми разящими стрелами,

струями бесцветного огня. В гравюре «День» женщина закрывает от них лицо руками; другая согнулась, чтобы заслонить ребенка.

Офортные доски оплавлены, края их врезались в бумагу остриями и заусеницами, сгустками запекшегося металла, словно огонь и смерть корюковского пожара дали им невысказанные формы. Между очертаниями клише и композицией гравюр нет прямой связи – они словно комментируют рассказ, внося в него высокую трагическую ноту.

Офорты «Корюковки» напечатаны на листах, где конгревом даны названия украинских сел, которые были сожжены немцами, и цифры – число погибших в каждом из них. Они не имитируют надписи на монументах, а только напоминают о них, как будто раздвигают границы изображения. Устанавливают многостороннюю связь изображения с листом, которому придается особенное значение в ансамблевом построении гравюры.

Серией офортов к «Истории одного города» (1976) М. Салтыкова-Щедрина представлено творчество Александра Данченко как художника-иллюстратора. В середине XX века наиболее развитой частью советского графического искусства была книжная графика и иллюстрация. Советская книжная иллюстрация характеризуется богатством и разнообразием, широким охватом отечественной и мировой литературы. Проиллюстрировать «Историю одного города» художник взялся только тогда, когда за его плечами был двадцатилетний опыт работы над предшествующими книгами («Энеида» 1968; «Декамерон» 1969). Он прочел и создал «Историю одного города» как трагическую народную эпопею. Все способы, которые дает художнику искусство книжной графики, мастер использовал для того, чтобы подробно показать мир насилия и покорности. Во всех офортах книги А. Данченко следует писателю, находя в материале своего искусства параллели его художественным приемам, его изобразительным средствам. Пародийное начало с наибольшей силой и блеском выразилось в листе «Деяния Негодяева». В нем – город Глупов времен градоначальника Негодяева, с острогом, высящимся на холме в окружении дощатых лачуг и главной улицы, густо уставленной воздвигнутыми памятниками Негодяеву. Это царство торжествующего абсурда. Вопиюще бессмысленны и эти монументы, и весь город, вытянувшийся вдоль тонущей в грязи главной улицы. Но люди, глуповские жители, ведут себя так, будто все правильно в этом их нелепо извращенном мире. На пьедесталах устроились торговцы нехитрым товаром, по улице, покуривая трубку, едет чумаки – невозмутимые воловьих морды едва поднимаются над грязью. И рядом с ними, как ни в чем не бывало, расхаживают глупцы на ходулях, потому что иначе – утонешь. Этот прием художника еще раз напоминает о его удивительном даре импровизатора и понимания им идейного мира книги.

Иллюстрации отличаются насыщенностью графического почерка, композиционной наполненностью, которые подробно отображают щедринскую прозу. Проиллюстрированная Александром Данченко «История одного города» М. Салтыкова-Щедрина была заметным событием не только в творческой биографии художника, но и в истории советской книжной графики второй половины XX века.

Владимир Спиридонович Ненадо (1935-1981) – известный представитель харьковской школы графики. Окончил Харьковский государственный художественный институт (1956-1962), учителя – В. Мироненко, Г. Бондаренко. Преподавал в Харьковском художественно-промышленном институте (1962-1981), доцент (с 1973), заведующий кафедрой «Промышленная графика и упаковка» (1974-1980). Участь у Г. Бондаренко и В. Мироненко, художник испытал влияние обоих педагогических направлений. От Г. Бондаренко он воспринял приём обобщения графической формы, умение объединять ее в единую тональную проекцию. У В. Мироненко, кроме офортного мастерства, научился глубокому пониманию сути вещей, ощущению их философской символики. В конце 1960-х годов В. Ненадо обращается к технике офорта, которая позволила более свободно оперировать пространством, создавать многозначные художественные образы.

Музейная коллекция офортных работ В. Ненадо насчитывает 18 листов. Большинство из них представлены сериями. Одной из главных тем в творчестве Владимира Ненадо была война.

В 1968-1969 годах художник в составе творческой группы побывал в сражающемся Вьетнаме. Из офортной серии «Вьетнам» (1970) в музее хранятся два крупноформатных листа. Первые попытки согнуть как ленту, трансформировать графическое пространство, можно заметить в офорте «Вьетнамская Мадонна» (1971). Строго в центре изображена вооружённая женщина – воин с ребенком на руках. Перекрученные железнодорожные рельсы, словно ленты, очерчивают женскую фигуру, изображённую монументально. Композиция наполнена нежным лиризмом, особый трепет придаёт игрушка – собачка в детских руках. В раскрытии тем войны и детства, их неестественного сочетания, автору удаётся достичь предельной выразительности и показать ужасную абсурдность ситуации. В следующем офорте – «Идущие» (1971) художник, разрезая пространство, вводит языки пламени, которые вертикально пронизывают лист и придают глубину графическому пространству. Слева – фигура женщины с ребенком – матери, хранительницы семьи, продолжательницы рода. Справа – та же женщина – боец в воинской форме с винтовкой – защитница жизни.

Следующая офортная серия, над которой работал художник – «Реквием» (1968), посвящена Великой Отечественной войне.

Офорт «Утраты» (1968), из этой серии условно разделен на три части, две из которых прочитываются понятно и просто – это движимые фигуры матери и сына. Сложным для восприятия является третье изображение, трансформированная форма которого ассоциативно воспринимается как символическое дерево, но не как дерево жизни, а как знак смерти.

Глубоким философским содержанием проникнута следующая офортная серия – «Следы войны» (1976). Графическое пространство в работе «Ветеран» гибкое и напряженное. Затемненный фон воспринимается как символ вечности бытия. Он живой, эмоциональный, чуткий. По сравнению с предыдущей серией, наличие конкретных изображений уменьшено. Они уже не просто играют роль ассоциативного ряда, а становятся проводниками в восприятии абстрактных символов через собственную реальность. Желание говорить тихо, правдиво и проникновенно вывело художника за пределы натурального изображения в мир знаков и символов. Слепой ветеран широко раскрыл незрячие глаза, его взгляд направлен в глубины памяти, в мир теней и воспоминаний. Изображение орденских лент, палитры исполняют роль тех зацепок, которые способны подолгу удерживать зрителя в плену изобразительных ассоциаций. В офорте «Реликвии» пространство создается за счет выделения нескольких волнообразных плоскостей с акцентом на переднюю. На ней, как музейные экспонаты, разложены бытовые вещи ветерана: шинель, планшет, компас. Внутренне наполненные, они перестают восприниматься как конкретная реальность, становятся реликвиями, знаками.

Особенно символичен офорт «1941-й», в разреженное пространство которого вписано всего несколько знаков. Количественное уменьшение изображений в одном листе усиливает их выразительность. Черное солнце, расплавленный металл, человеческая группа созданная спинами бойцов, поднимают тему войны до уровня вселенской катастрофы.

Находясь в постоянном поиске выразительности собственных образов и формообразующих средств, Владимир Ненадо продолжал работать над трансформацией картинного пространства, чем определил направление развития современной станковой графики. Обращаясь к символам и символическим обобщениям, он не только обогатил ее язык, подвел к новому качественному уровню изобразительного искусства, но и обнаружил своеобразные подходы в решении знакового смысла графической формы, наполнил ее философским содержанием.

Творчество известных советских художников В. Мироненко, А. Данченко, В. Ненадо Свидетельствует об их знании истории отечества, широте творческих интересов, тематическом разнообразии,

универсальности в использовании техники офорта. Они одними из первых обратились к офортным сериям с их большими возможностями разностороннего и полного раскрытия значимости темы. Серийная графика дает возможность панорамно и, в то же время, детализированно запечатлеть важные явления современности и минувшего.

Диапазон художественных поисков художников был не ограничен. Прежде всего, это были произведения социальные, политические, идейно заостренные, которые возникали на материале того времени и событий далекого прошлого. Интересные находки были и в жанрах индустриального и лирического пейзажей.

К сожалению, художники прожили короткую жизнь, но она была яркой и насыщенной творческими достижениями, поисками, оригинальными замыслами и графическими новациями. Они сыграли большую роль в развитии советской графики, в формировании ее современного стиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Украинская советская энциклопедия. В 12-ти томах / Под редакцией М. Бажана / - 2-е издание. – К.: Главная редакция УРЕ, 1974-1985
2. История украинского искусства в 6-ти томах. - Т. 6. - Киев, 1968. - С. 236
3. Украинская советская графика. К.: Издательство Академии наук УССР, 1957. – С.127-172
4. Шистко В. Звонцов В. Офорт. Техника. История. СПб: «Аврора», 2004.
5. Попова Л.И. Александр Данченко. Киев, 1972.
6. Выставка произведений Ф. Мироненко. Каталог. – Киев, 1958.
7. Жадько В.А. Украинский Некрополь. Киев, 2005. – С. 169.
8. Говдя П. Явлениям жизни - образное раскрытие «Изобразительное искусство», 1977, №3, С. 6-13.
9. Гладун А.Д. Владимир Ненадо и харьковская школа графики. - Харьковская государственная академия дизайна и искусства, Харьков, 2005.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Е.Е. МОИСЕЕНКО В СОБРАНИИ ДОНЕЦКОГО РЕСПУБЛИКАНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Тематическая коллекция «Живопись ленинградских художников второй половины XX века» - одна из самых интересных и значительных в собрании Донецкого республиканского художественного музея. В ней около 50 произведений мастеров разных поколений ленинградской художественной школы, как именитых, так и малоизвестных зрителю.

Среди них пять работ выдающего советского живописца, народного художника СССР, действительного члена Академии художеств СССР, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской и Государственных премий СССР и РСФСР Евсея Евсеевича Моисеенко (1916-1988).

Родился Моисеенко 28 августа 1916 года в белорусской деревне Уваровичи бывшего Гомельского уезда. Рос без отца, воспитывался матерью, Матрёной Сергеевной и дедом Прокофием. Стремление к искусству было у него сильным и осознанным с детства. Пятнадцатилетним подростком поступил в художественно-промышленное училище им. М.И. Калинина в Москве (1931-1935), готовившее мастеров росписи по металлу и папье-маше. Там, поощряемый талантливым педагогом Б.Н. Ланге, увлёкся живописью. По окончании училища в 1936 году, Моисеенко по рекомендации старейших советских живописцев И.И. Бродского и В.Н. Яковлева был принят во Всероссийскую Академию художеств, учёбу в которой прервала Великая Отечественная война. В июле 1941 года он вместе с другими студентами Академии уходит добровольцем в народное ополчение, вскоре попадает в плен, концлагерь, где находится до 1945 года. После войны восстанавливается в Академии художеств, успешно заканчивает её в 1947 году, получив звание художника-живописца за монументальное полотно «Генерал Доватор» (руководитель А.А. Осмёркин). Как одна из лучших дипломных работ эта картина вошла в собрание Научно-исследовательского музея Академии художеств СССР в Ленинграде.

Хронологически наиболее ранние произведения в нашем собрании – «У моря» (1957) и «Осенний Крым» (1959) созданы в первом десятилетии самостоятельного творчества художника. Оба полотна довольно далеки от идейно-художественной проблематики, определившей магистральную линию творчества Моисеенко ещё со времени написания им дипломной картины «Генерал Доватор» (1947), когда художника привлекали, прежде всего, революционная история страны, драматические события Гражданской и Великой Отечественной войн и сильные духом их герои.

Однако, большое пейзажное полотно «У моря» типично для советской живописи того времени и нисколько не вырывается из её контекста. Оно отвечает естественной после великих потрясений войны потребности у зрителя в искусстве спокойном, оптимистичном, воспевающем красоту повседневной жизни.

В картине «У моря», изображающей старую деревянную пристань рыболовецкой артели на фоне летнего крымского пейзажа, перед зрителем открывается солнечный, приветливый мир природы, живущей в единении и согласии с человеком. Всё пространство картины щедро залито южным утренним солнцем, окрашивающим в светлые тона берег моря, валуны, выступающие из воды, рыбацкие баркасы, фигурки рыбаков, изображённые Моисеенко с тёплым юмором. Мастерски скомпонованное полотно написано широко, свободно, тонко сгармонизировано в своём звучном многоцветии.

Во второй половине 1950-х годов Е. Моисеенко несколько лет кряду в разное время выезжал в Крым на пленэры. Там он избегает писать яркую южную экзотику, предпочитая ей неброские виды гористо-степного Крыма.

Пейзажное полотно «Осенний Крым» (1959), выдержанное в охристо-зелёной тональности, приглушённой серыми оттенками, пронизано ощущением осени. Оно лишь обостряется введением стаффажа: фигурок двух девочек, срывающих последние цветы в выгоревшей от зноя степи, изображением тепло одетой женщины, неторопливо проезжающей на телеге по каменистой просёлочной дороге...

Эти две картины – из числа первых поступлений музея. Они были переданы нам из художественного фонда СССР (Москва) в 1960 году и экспонировались в составе первой постоянной экспозиции музея, открывшейся в ноябре 1960 года. Остальные три – «Стихи» (1965), «Натюрморт с кистями» (1971), «Дорога» (1973) – были приобретены Донецким областным художественным музеем в 1985 году в Ленинграде в мастерской автора. Все они выполнены в период творческой зрелости и расцвета таланта художника, отмеченного созданием таких монументальных живописных полотен, как «Красные пришли» (1961), «Товарищи» (1963-1964), «Черешня» (1969), «Победа» (1970-1972) и других, ставших классикой советского искусства. Во второй половине 1960-х годов значительно усложняется, становится глубже и многогранней художественное видение Е. Моисеенко, строже и взвешенней философская оценка каждого отображаемого им события. К этому времени художник постепенно переходит от романтических, полных драматического напряжения и активного действия полотен, к картине-размышлению со сложным духовным подтекстом. Соответственно развивается и живописный строй его произведений. Динамизм движения в композициях уступает место выразительной экспрессии внутреннего состояния персонажей.

Это характерно не только для больших сюжетно-тематических полотен Е. Моисеенко, но и для некоторых портретов, в частности, для одного из лучших в творческом наследии мастера – «Стихи» (1965), находящегося в собрании Донецкого республиканского художественного

музея. В облике молодой, физически крепкой женщины¹, изображённой на холсте, прекрасно переданы глубокая внутренняя сосредоточенность, предельная концентрация мыслей и чувств человека, все существо которого охвачено чтением полюбившихся стихов. Это подчёркивается рядом малосущественных, на первый взгляд, деталей, суммарно активно участвующих в создании художественного образа – движением рук, одна из которых держит раскрытую книгу, а пальцы другой безотчётно прижаты к щеке, резко обозначившимися чертами смуглого, скуластого лица, широко раскрытыми карими глазами, своенравно взметнувшимися короткими тёмными волосами... Принципиально важное значение для воплощения творческого замысла автора имеет колорит, решённый в доминанте напряжённой красно-коричневой гаммы охры и, наконец, сам характер живописи, фактура полотна, как бы сотканная из широких и мелких, пастозных и полупрозрачных мазков, нанесённых темпераментной, экспрессивной кистью.

Жанр натюрморта, почти не встречающийся у Е. Моисеенко в 1950-е годы, занимает довольно видное место в его творчестве со второй половины 1960-х годов. В произведениях этого жанра художник часто договаривает то, что не было высказано им в больших тематических картинах и портретах, проникновенно повествует о современности и своём современнике, его сложном и тонком духовном мире, как бы персонифицируемом в вещах и предметах, мастерски скомпонованных на полотне.

Таков «Натюрморт с кистями» (1971) из коллекции Донецкого республиканского художественного музея, тема которого раскрывается в богатых ассоциациях, возникающих у зрителя от острых и сложных соприкосновений и сочетаний вещей, изображённых на холсте. Тщательно продуманная и до мелочей взвешенная композиция обладает свежестью внезапной импровизации, непредсказуемого экспромта – в её центре веточка цветущей яблони (любимого художником дерева) в простом стеклянном стакане, стоящем на серебристо-бордовой ткани, с нарочитой небрежностью брошенной на коричневатую-охристую столешницу деревянного стола. Рядом, слева неровным веером лежат художественные кисти разных номеров и, наконец, на втором плане умышленно сжатого, уплощённого пространства полотна, знаково замыкая его композицию в целом, стоят покрытые патиной времени закоптелая керосиновая лампа и прислонённый к серой стене «семейный портрет», выполненный в стиле наивного искусства.

Композиция «Дорога» (1973) – своеобразная визитная карточка Моисеенко-пейзажиста в нашем собрании. Как и большинство пейзажей мастера 1970-х годов, она передаёт своеобразие природы среднерусской

¹ моделью для написания портрета послужила жена художника Валентина Лаврентьевна Рыбалко (1918-1991) – скульптор, народный художник РСФСР, кандидат искусствоведения, профессор.

полосы, её неброскую, мягкую красоту и сдержанную мощь её необозримых пространств. В центре картины – широкая разъезженная грунтовая дорога, членившая по вертикали композицию на две равных части и круто восходящая вглубь, к высокому, тускнеющему горизонту по холмистой, поросшей лесом местности. Вся природа вокруг как бы замерла и упокоилась, неспешно погружаясь в весенние сумерки. Только в средней части композиции, традиционно высветленной Моисеенко, ярко вспыхнули белым трепетным цветом тонкоствольные деревца берёзовой рощи, освещённой лучами заходящего солнца. Выполненный в этюдной манере, пейзаж лиричен и удивительно свеж по ощущению.

Небольшая коллекция произведений Е.Е. Моисеенко – одна из самых ценных и художественно-значительных монографических коллекций отечественного искусства XX века в собрании Донецкого республиканского художественного музея. В ней ярко отразились лучшие черты творчества художника – крупнейшего представителя ленинградской художественной школы, живопись которого проникнута острым чувством современности и глубоким гуманизмом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кривенко И.А. Художник-романтик: сборник «Художники Ленинграда» / Отв. ред. И.А. Бродский. – Л.: Художники РСФСР, 1960. – С. 48-49.
2. Кривенко И.А. Евсей Евсеевич Моисеенко: монография. – Л.: Художник РСФСР, 1960.
3. Герман М.Ю. Евсей Моисеенко: альбом из серии «Мастера советского искусства». – Л.: Аврора, 1975.
4. Кекушева-Новосадюк Г.В. Евсей Евсеевич Моисеенко: альбом. – Л.: Художник РСФСР, 1977.
5. Кекушева-Новосадюк Г.В. Евсей Моисеенко: живопись: альбом из серии «Мастера советского искусства». – М.: Советский художник, 1981.
6. Евсей Евсеевич Моисеенко: живопись, графика: каталог выставки / научн. ред. Л.И. Новожилова. – Л.: Государственный Русский музей, 1982.
7. Евсей Евсеевич Моисеенко: живопись, графика: каталог выставки произведений / научн. ред. В.А. Пушкарёв. – М.: Советский художник, 1983.

Клименко И.В.
заведующий научно-фондового отдела

АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ ЖАНР В ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ. СТЕКЛОДУВНОЕ МАСТЕРСТВО В СОБРАНИИ ДРХМ

Одним из древнейших искусственных материалов, созданных человеком, является стекло. Античные историки рассказывают легенду о финикийских купцах, плывших по морю с грузом соды. По пути их застала непогода. Пристав к берегу, они разложили костёр, который загордели от ветра глыбами соды. А на утро обнаружили около кострища блестящие камешки – кусочки стекла, получившиеся из расплавившихся от жара и соединившихся между собой соды, песка и древесной золы.

Стекло использовалось для подражания или имитации уже известных материалов: маленькие кусочки цветного стекла обрабатывали как драгоценные камни, а небольшие сосудики повторяли формы керамических изделий. Этим древнейшим произведениям из стекла, обнаруженным в Египте и на территории бывшей Финикии, около 5 тысяч лет.

Из густой, похожей на мед расплавленной массы стекла лепили с помощью металлических инструментов небольшие предметы или навивали горячую стеклянную нить на глиняную заготовку для того, чтобы получить маленькие сосуды. Когда стекло остывало, глину размачивали водой и удаляли. Главный переворот в стеклоделии произошёл около 2 тысяч лет назад, когда изобрели метод выдувания и стеклодувную трубку, которую используют по сегодняшний день. Появилась возможность выдувать предметы больших размеров и самых разнообразных форм.

Древние славяне делали из стекла браслеты, бусы, которые выполняли функции денег в период монгольского ига, простейшие сосуды для питья и хранения. Уже в Киевской Руси варили специальные цветные стекла — смальту – для набора мозаик.

Для развития стеклодувного и зеркального дела в России много сделал Петр I, по указам которого было построено несколько казённых заводов. Выдающийся вклад в науку и искусство стекловарения внёс в середине XVIII в. М.В. Ломоносов. Он возродил искусство смальтовой мозаики, забытое со времен Киевской Руси, основал в России производство стекляруса и бисера, открыл ряд новых составов цветных стёкол, в том числе, так называемый «золотой рубин» – винно-красное стекло, получаемое на основе добавления в стекольную массу соединений золота. «Золотой рубин» нередко использовался для подделки натуральных рубинов и гранатов. Впервые этот состав открыл один из

европейских алхимиков. Рецепт состава держали в большом секрете, используя для изготовления дорогих украшений.

В XVII-XVIII вв. особую славу завоевало английское стекло. Оно вырабатывалось на основе соединений свинца и получило название «хрусталь». Хрусталь (твёрдое стекло исключительной чистоты и прозрачности) породил особую технику украшения стеклянных изделий – алмазное гранение, применяющееся и сегодня. Особенно красив глубоко врезаемый узор, создающий впечатление, что изделие состоит из сверкающих, уложенных правильными рядами бриллиантов. Этот узор был изобретён в начале XIX в. на Петербургском казённом заводе и до сих пор известен в мировом стеклоделии как «русский камень».

На рубеже XIX и XX веков в стеклоделии пришли профессиональные художники. Особенно известны работы француза Эмиля Галле, создавшего собственное художественное направление в мировом искусстве стекла на основе подражания экзотическим цветам, морским раковинам, лианам и т.д.

В собрании Донецкого республиканского художественного музея коллекция художественного стекла советского периода начала формироваться в 1960-е годы. Она складывалась постепенно и ценность ее определяется высоким художественным качеством вещей. Коллекция включает авторские, серийные и массовые изделия известных художников и мастеров, работавших на крупных стекольных предприятиях СССР.

На выставке «Дикие в природе – домашние в быту» были представлены работы, выполненные на Львовской керамико-скульптурной фабрике. Львовские мастера постоянно искали новые формы и способы украшения. Формы изделий диктовались самой техникой свободного выдувания – массивные, приземистые или стройные веретенообразные сосуды, а также фигурная посуда: графины в виде рыб, медведей, баранов и т.п. Ассортимент фабрики включал в себя анималистическую скульптуру, скульптуру малых форм и посуду утилитарного назначения. Отличаются львовские изделия смелыми цветовыми решениями, а также художественной выразительностью и изяществом.

Наиболее разнообразно представлено в коллекции музея творчество Мечислава Павловского, заслуженного мастера народного творчества УССР. В своих произведениях художник часто выступал как автор и исполнитель.

Мечислав Павловский родился в 1921 году в семье стеклодува. Три поколения семьи Павловских в XIX веке работали на стекольных заводах, занимаясь тяжёлым трудом выдувания стёкол, и весь этот огромный опыт сказался в работе мастера. В начале 1950-х годов Павловский освоил традиционные техники формования, декора изделий, познакомился с коллекциями стекла в музеях, стремился постичь принципы работы старых стеклодувных мастеров.

Художник настойчиво ищет новые формы изделий и новый декор, но всегда в этих поисках исходит из лучших традиций гутного стекла, из его художественной природы. Формы изделий Павловского продиктованы самим способом свободного выдувания. Мастер любит цветные полосы и рельефную спиральную нитку, которая покрывает весь корпус или группируется около венчика либо дна. Чаще всего нитка бывает другого цвета, в отличие от произведения. Свои изделия мастер разнообразит неожиданным сочетанием пропорций, цветом, декором. Павловский часто делает фигурную посуду – графины в виде рыб, львов, баранов.

Для всего созданного Павловским за много лет характерны наиболее естественные для стекла формы шара или капли, это мы видим на примере его произведения «Свинка». Стеклодув избегает натурализма, стремится к лаконичности и главное внимание сосредоточивает на декоративной интерпретации реальных форм.

Создавая новые виды изделий, художник исходит из народных национальных форм бытовой посуды и стремится украсить их как можно более причудливо. В традиционных фигурных сосудах в виде животных и птиц, несмотря на их своеобразную условность, всегда проявляется большая наблюдательность мастера.

Мягкость форм, обилие лепных деталей, цветность, лукавый юмор игрушек-скульптурок и скульптурных сосудов характеризуют работы мастера. Яркий тому пример – сосуд «Баран вишневый». Сосуд с вытянутым по горизонтали туловом из двух шарообразных частей разных цветов стоит на четырех ножках. Вытянутую шею завершает плавный срез с носиком и рогами. Ручка состоит из двух фигурных колец. Шерсть имитирована спиральными налестками, расположенными по всему тулову сосуда.

Еще одним ярким примером сочетания декоративности и утилитарности является «Лев». На трех широко расставленных лапах расположено округлое, массивное, напоминающее тыкву тулово, выполненное из цветного стекла. Сосуд декорирован прилепами бесцветного стекла, имитирующими морду льва и его пышную вьющуюся гриву, хвост в виде кольца с шарообразным кончиком.

У Павловского было немало учеников и последователей, работавших в цехе гутного стекла при Львовской керамико-скульптурной фабрике. В коллекции музея представлены декоративные сосуды «Кочет» и «Козлик», выполненные учеником Павловского Василием Васильевичем Драчуком. В них мы видим, насколько большое влияние Павловский оказывал на своих учеников, при этом не лишая их права на самовыражение.

Фигурный сосуд «Петух» (Кочет) Василия Драчука – один из самых сложных по технологии среди представленных работ. Помимо

выразительной пластики, здесь использован приём венецианской нити – тонких стеклянных палочек, вплавленных в стекломассу. Тулово сосуда выполнено в виде удлинённого овала с наплывами стекла, имитирующими оперение, а гребень (пробка) стилизован в виде цветка.

Стоит отметить, что Василий Драчук также является автором Хрустальной совы – приза, вручаемого лучшему игроку или телезрителю в игре «Что? Где? Когда?».

К одарённым мастерам Львовского гутного стекла относятся братья Евгений Игнатьевич (1938 г.р.) и Мариан Игнатьевич (1931 г.р.) Тарнавские, представленные тремя небольшими изящными произведениями «Конь», «Голубь» и «Птичка». Их работы выполнены из стеклотрота, когда фигурки изготавливаются с помощью пинцета в пламени газового паяльника.

Мариан Тарнавский создаёт анималистические миниатюры и скульптуры малых форм. Более ранние свои произведения, преимущественно небольшие фигурки птичек, реже – животных, он изготавливал, вытягивая пинцетом из куска мягкого расплавленного стекла такие детали, как головка, шейка или хвостик, а глаза, клюв и чубчик приваривал на газовом паяльнике.

Нужные для этого легкоплавкие сорта стекла мастер варил сам. Тарнавский прекрасно знал свойства стекла и учитывал его пластические качества во время изготовления своих работ, поэтому его миниатюры никогда не имели и не имеют надуманной, взятой не от стекла, формы.

Ленинградская школа гутного стекла представлена работами Галины Константиновны Макаренко. Галина Макаренко родилась в 1930 году в Ленинграде. Окончила в 1955 году Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. Галина Константиновна – ветеран Союза художников России, один из старейших его членов, участница огромного числа разнообразных выставок – Всесоюзных, Всероссийских, московских, персональных. На выставке из собрания музея Галина Константиновна представлена прибором для вина «Рыбка». Творчество Г.К. Макаренко принадлежит реалистической традиции в ее трактовке художниками 1960-х годов.

Невозможно не вспомнить знаменитого главного художника Артёмовского стекольного завода Николая Алексеевича Воинова, представленного в коллекции музея небольшой фигуркой «Хомячок» из стекла янтарного цвета.

Николай Алексеевич Воинов родился в 1927 году на хуторе Муравьи (Калининградская область). Окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной по специальности художник декоративного стекла и росписи. Творчество художника базируется на народных традициях. Изделия привлекают

неповторимостью, особенностью форм, цветовым решением, декоративным своеобразием.

Работал резчиком в артели «Победа» в городе Киров, старшим художником стеклозавода «Красный гигант» в городе Никольске, главным художником Артемовского стекольного завода (1963-1986), где начал выпуск художественного стекла. В коллекции музея также хранятся его композиции «Воспоминания о Херсонесе» и «Утро в Донбассе», которые входят в список лучших произведений художника.

Современные художники по стеклу во многом продолжают традицию советской школы стеклоделия, развивая и преображая сформированные предшественниками жанровые формы. Яркие, красочные и декоративные изделия из гутного стекла, радуют своей незатейливостью и красотой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Яров Р. Украинское стеклянное искусство. [Электронный ресурс]. – URL: <http://waking-up.org/iskusstvo/ukrainskoe-steklyannoe-iskusstvo/> (дата обращения 10.02.2019).

2. Мечислав Павловський. Серія: Майстри декоративно-прикладного мистецтва. К.: Мистецтво, 1972.

3. Socrealizm.com [Электронный ресурс] – сайт. URL: <https://socrealizm.com.ua/gallery/artist/tarnavskii-mi-1931> (дата обращения 15.02.2019).

4. Сом-Сердюкова О. М. Драчук Василь Васильович // Енциклопедія сучасної України : у 30 т / ред. кол. І. М. Дзюба [та ін.] ; НАН України, НТШ, Координаційне бюро енциклопедії сучасної України НАН України. — К., 2003-2019.

5. Словник художників України / за ред. М. П. Бажана (відп. ред.) та ін. – К.: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1973. - С. 78.

Клименко И.В.
заведующий научно-фондового отдела

**СИМВОЛИКА ВЫТЫНАНОК
К.Н. ГУРЖИЙ-КРОХМАЛЕНКО
В СОБРАНИИ ДРХМ**

В мире существует большое количество народных ремёсел, зародившихся много веков назад, и каждое из них несёт отпечаток яркой и неповторимой культуры своего народа. Из поколения в поколение народные умельцы передают своим ученикам традиции, навыки и опыт, тем самым сохраняя самобытность народной культуры. Одно из таких ремёсел – «вытынанка» – силуэтное вырезание.

История возникновения этого искусства берет свое начало в Китае и неразрывно связана с изобретением бумаги. По своей природе силуэтное вырезание – это искусство создания картин методом вырезания лёгких ажурных узоров либо композиций из однотонной бумаги. Первоначально вытынанки служили лишь украшением для дома, спустя некоторое время это тонкое, требующее усидчивости, большой самоотдачи и твёрдой руки увлечение превратилось в отдельный вид искусства. Со временем силуэтное вырезание распространилось по всему миру, появились настоящие мастера, «вытынанки» стали намного ажурнее и утончённой.

В России интерес к вырезному силуэту из чёрной или тонированной бумаги возник во второй половине XVIII века, когда при дворе Екатерины II работало несколько иностранных рисовальщиков-силуэтистов. Многие художники увлекались вырезанием силуэтов из бумаги, например Федор Толстой, признанный мастер изящной линии – он создавал целые жанровые сцены, его герои настолько миниатюрны, что с трудом верится, что это вырезано простыми ножницами.

В коллекции ДРХМ хранится 41 работа донецкой мастерицы Клавдии Николаевны Гуржий-Крохмаленко, 35 из них - «вытынанки».

Клавдия Николаевна родилась в 1928 году в Донецкой области: в селе Анновка Марьинского района. Ее детство пришлось на тяжёлые военные годы, в этот период семья Клавдии Николаевны была эвакуирована в Сибирь (Омская область). Сибирская деревня произвела на маленькую девочку неизгладимое впечатление деревянной резьбой, память о ней позже помогала мастерице в работе над «вытынанками». Домой семья Гуржий вернулась через год после освобождения Донбасса. Окончив семилетку, Клавдия Николаевна поступила в лесной техникум, но голод 1946-1947 помешал ей учиться. С 1946-1948 гг. работала старшей пионервожатой, заочно училась в педучилище, а в 1948 году будущая мастерица поступила в Киевское училище прикладного искусства. Окончив его в 1953 году, получила специальность художника-керамиста.

Год работала в Киеве при Академии архитектуры в научно-реставрационных мастерских лепщиком, затем – художником при Доме офицеров Советской армии в Австрии. В 1955 году Клавдия Николаевна вернулась в Донецк.

Здесь она на протяжении девяти лет работала во Дворцах культуры художником-декоратором, а в 1964 г. пришла работать на Донецкую фабрику художественной галантереи. К сожалению, тяжёлые годы в эвакуации и послевоенный голод не смогли не сказаться на здоровье Клавдии Николаевны, в 1978 году она неожиданно ослепла на правый глаз, под угрозой был и левый. После окончания лечения и частичного возврата зрения Гуржий-Крохмаленко задумалась, чем она будет заниматься на пенсии. Все годы после окончания училища Клавдия Николаевна делала зарисовки орнаментов, цветов, наблюдала за животными и птицами, стилизовала их. Клавдия Николаевна никогда не думала, что будет заниматься «вытынанками», хотя они ей очень нравились. Выйдя на пенсию, мастерица уделила им максимум внимания, но поставила себе цель: никогда не копировать, искать свое направление. Мастерица черпала вдохновение и находила новые идеи, используя лучшие образцы народного творчества.

Удивительно нежные и тонкие работы Клавдии Николаевны демонстрируют, как при помощи вырезания из бумаги, можно создать произведения одновременно простые и совершенные в своей красоте. Работая с бумагой, художница создавала удивительный мир природы. Каждый элемент, каждая деталь помогали ей отобразить целостный, законченный образ, который поражает своей красотой и оригинальностью. Самые причудливые мотивы окружающего мира воплощены в тонком бумажном кружеве, их отличают праздничность, символика, стилизация образов, доходящая до примитива, наивность и общая традиционность, свойственные народной культуре.

Работы Клавдии Николаевны можно назвать сакрально-символическими. На панно с говорящим названием «Семья» (пр-1549) мы можем увидеть настоящую идиллию из жизни птиц. В ажурном сплетении цветов, изящных веточек, украшенных завитками и ягодами, изображены снующие то тут, то там птенцы, а в правом нижнем углу – мама семейства, с трепетом наблюдающая за своими детьми. Ее образ утончен и изящен, спина горделиво выгнута, на голове хохолок, имитирующий корону с цветком. В верхнем левом углу отец, кормящий птенца ягодами с ветки.

Образ семьи как основного элемента общества был и остаётся главной ценностью, как среди людей, так и среди животных. Любовь, забота друг о друге, взаимное уважение, способность понимать и прощать близких людей – вот, что создаёт лад и согласие в семье. Птица у славян – один из древнейших образов в народном искусстве –

участвовала в сотворении мира и была олицетворением солнца, плодородия и счастья.

Одним из таких символов-оберегов выступает соловей (пр-1454). В славянском фольклоре соловей часто упоминается в любовных песнях, считаясь символом добра, верности и непревзойдённого таланта. Традиция эта пошла, видимо, еще с Древней Греции, где соловей считался покровителем влюблённых, ему доверяли самые сокровенные тайны

В России в XIX веке крестьяне даже создавали особые «соловьиные заповедники», так как в русской народной песне соловей являет собой звонкое песенное начало. Его символика связана с молодостью и весельем.

Неразрывно связан с соловьём и образ кукушки (пр-1281) – молодой невесты. Это обусловлено тем, что у кукушки нет мужа, а у соловья – жены. В народном восприятии кукушка – пророческая птица, говорящая правду, какой бы она ни была. Как небесная посланница, она сообщает о наступлении лета, начале гроз и дождей, по её голосу судили о будущем урожае. Как посредник между мирами, кукушка связывается с представлениями о Небесах, так, например, у сербов и хорватов она считается святой птицей. Со времён Киевской Руси у восточных славян кукушка и сизая галочка считаются хранительницами ключей от ирия (рая). С прилётом этих птиц Перун отпирает небо и низводит на землю плодородный дождь. Будучи ключницей, кукушка улетает в ирий первой, чтобы впустить птиц на зимовку, а возвращается последней. По другим поверьям кукушка вынуждена улетать последней, заботиться по дороге о других птицах и нести на своих крыльях тех, кто устал, в наказание за подкладывание своих яиц в чужие гнезда.

В работах мастерицы встречаются и представители подводного мира, одним из таких образов является панно «Фантазии моря» (пр-1453). В детстве мы, как зачарованные, слушаем сказку о золотой рыбке, которая исполняет три любых желания, но и воздаёт по заслугам. В школьные годы, зачитываясь мифами Древней Греции и Рима, узнаем, что рыбы, символизируя силу вод, являются атрибутами морских божеств Посейдона и Нептуна. Как элемент воды, рыбы связаны с Богиней-Матерью, прародительницей всего живого на земле: именно рыба принесла со дна ил, из которого была создана суша.

Легенды наших предков о подводном мире появились еще в глубокой древности. Тогда же родилась и легенда о Морском змее. Черноморский змей живёт на дне морском во дворце белокаменном – его палаты украшены янтарём, кораллами, жемчугом. Окружают его стражи лютые – раки-крабы с огромными клешнями. Тут же рыба-сом с большими усами, и налим-толстогуб-губошлёп-душегуб, и севрюга, и щука зубастая, и осётр-великан, жаба с брюхом, что жбан, и всем рыбам царь – Белорыбица. Черномору дельфины служат, и поют для него русалки,

играют на гусях звончатых, и трубят в огромные раковины. Возможно, одна из подобных легенд и вдохновила мастерицу на создание этой работы.

Работы Клавдии Николаевны Гуржий-Крохмаленко поражают своим добрым мастерством и выразительностью. Созданные ею образы всегда закончены и лаконичны, вглядываясь в них, всегда поражаешься, что эти тонкие, замечательные вещи были выполнены хоть и специальным ножом, но на простой кухонной доске.

ЛИТЕРАТУРА

1. Українська витинанка [Электронный ресурс] – сайт. URL: <http://www.ukrvytynanka.com.ua/ru/istoki/personalii/312-gurzhij-krokhmalenko.html> (дата обращения 10.03.2019).
2. Олефиренко В. Мастерица витинанок / Донбас. 1994. № 1–6.
3. Козловская В. Мастер декоративной росписи Донеччини. 1999.
4. Кобець Л. Оксамитова рапсодія // УК. 1999. № 5.
5. Художники и мастера творческого объединения «Вдохновение»: Каталог произведений. Донецк, 2002.

*Ковальчук Г.П.
старший научный сотрудник*

ГРАФИКА ВАСИЛИЯ НИКОЛАЕВИЧА СИГОРСКОГО В СОБРАНИИ ДОНЕЦКОГО РЕСПУБЛИКАНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

В фондах Донецкого республиканского художественного музея хранится 127 графических работ известного московского художника Василия Николаевича Сигорского (рис. 1). Произведения были переданы в дар вдовой автора – Лидией Васильевной Сигорской-Перовой в 1982, 1986 годах.

Большая часть из них – оригинальная графика. Также есть авторские литографии, эскизы и варианты жанровых композиций. Это листы, посвящённые старинным памятникам русской архитектуры, серия гуашей «Москва», композиции, отражающие трудовые будни, жизнь большого города и горожан, развитие физической культуры и спорта в стране.

Часть из них экспонировалась на выставках, организованных Донецким областным художественным музеем: «Графика М.М. Черемныха и В.Н. Сигорского в собрании Донецкого обласного художественного музея» (1984), «Фальк и ученики», (1987), «Рисунок XIX – XX века. Россия, Украина» (2003), «Москва и москвичи» (2017). На последней выставке «Москва и москвичи», приуроченной к 115-летию со дня рождения художника, экспонировалось более 40 графических произведений, выполненных, в основном, в технике гуаши. На листах, звучных и нарядных по колориту, показана Москва во всем ее многообразии: древняя архитектура и строгая геометрия современных новостроек, жизнь московских улиц, заполненных шумной нарядной толпой горожан, трудовые будни и отдых москвичей. Произведения Сигорского, созданные в разное время, свидетельствуют о яркой индивидуальности и графической одарённости автора.

Василий Николаевич Сигорский родился в 1902 году в Чите, но уже с начала 1910-х жил в Вологде. Первые уроки рисования получил в частной студии Е.Н. Волковой. В 1919 году ушёл добровольцем в Красную Армию. После демобилизации в 1920 г. занимался живописью и рисунком в Государственных художественных мастерских Вологды,



Рисунок 1. Сигорский
Василий Николаевич. 1902-
1978

в организации которых сам принимал активное участие. В 1921 г. стал студентом ВХУТЕМАСа, занимаясь, в основном, в мастерской выдающегося русского художника Р. Фалька. После окончания ВХУТЕИНа работал в полиграфии, сотрудничая с издательствами «Учпедгиз», «Детгиз», «Молодая гвардия» и другими, выполнял иллюстрации для журнала «Колхозные ребята», «Крестьянской газеты». С 1932 г. – член МОСХа, с 1936 г. – член Союза художников СССР. В 1937 г. участвовал в оформлении Советского павильона на Всемирной выставке в Париже. В 1939 в Москве открылась выставка «Индустрия социализма», где экспонировались его работы, созданные во время первой творческой командировки на Волгу. С этого года художник является активным участником не только большинства всесоюзных, республиканских, московских, но и зарубежных выставок.

В годы Великой Отечественной войны Сигорский пишет ряд плакатов на военную тему, участвует в создании «Окон ТАСС», в оформлении «Боевых листков». В 1943 г. художник был дважды командирован в освобождённые от фашистов города Брянск и Орел, где занимался подготовкой к изданию альбомов из серии «Города и области РСФСР в Великой Отечественной войне». Сохранились карандашные зарисовки советских бойцов – единственные портреты, созданные художником. Многие из произведений военных лет погибли. Работы, которые сохранились, частично находятся в Государственной Третьяковской галерее, остальные переданы в краеведческий музей Орла, Калужский музей изобразительных искусств. Возвратился с фронта Сигорский в августе 1945 г. и буквально с головой окунулся в работу.

Тема труда была одной из главных в его творчестве. В 1947 г. начались его ежегодные поездки на строительство Куйбышевской ГЭС. В 1972 г. художник побывал на Череповецком металлургическом заводе, создав целую серию графических работ о Северной Магнитке. По словам самого художника, он хотел быть «в фарватере времени».

Одна из любимых тем художника – древние памятники архитектуры. Очарованный их красотой, Сигорский с увлечением рисовал в Суздале, Костроме, Ярославле, Рязани, Загорске, Кинешме, в Ростове Великом. В музейной коллекции представлены «Псков. Печерский монастырь», 1966 (гр-5332, бумага, гуашь; 410×630); «Кинешма», 1960-е (гр-5113, бумага, карандаш, гуашь, тушь; 210×215); «На реке Устюг», 1960-е (гр-5126, бумага, карандаш, гуашь, тушь; 290×394). Очень близка автору была Вологодская земля. Поэтические белые ночи Вологды художник писал всю жизнь («Вологда. Белые ночи», 1970, гр-5137, бумага, карандаш, гуашь, тушь, коллаж; 300×395).

Особенное место в его творчестве занимала Москва. Интерес автора к этой теме возник в результате работы над созданием панно «Москва в начале XVI века» для Государственного Исторического музея. Василий

Николаевич занялся изучением исторических материалов в библиотеках и музеях, делал наброски и зарисовки старинных зданий, писал этюды московских улиц. Жизнь столицы, ее краски все больше захватывали его творческое воображение.

«Больше всего хотелось рисовать Москву – город, где прошла моя юность и многие годы жизни. И по сей день заветной мечтой остаётся найти неповторимый облик Москвы» [1].

С 1956 г. художник начинает работать над серией произведений о Москве. В составе творческой группы под названием «Автобус», Сигорский буквально исколесил всю столицу в поисках новых мотивов для своих работ. Заслуженный деятель искусств РФ, художник Андрей Николаевич Кузнецов, создавший «Живописную летопись Москвы второй половины XX века», вспоминал: «В конце 1950-х годов меня, недавнего выпускника Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухомовой, пригласили посещать спецавтобус, на котором художники-графики совершали творческие поездки по Москве. Автобус отправлялся в рейс каждую субботу. Сначала мы обсуждали, куда ехать, где есть интересный пейзажный мотив. Определившись, отправлялись в путь, в назначенном месте останавливались и начинали работу (предварительно наш руководитель Василий Николаевич Сигорский выходил и получал «добро» на стоянку у ближайшего постового милиционера). Поначалу мы курсировали по Бульварному кольцу, писали в центре: площадь Революции, Петровку, Красную площадь, проспект Маркса. Останавливались на Каменном мосту, где, кстати, зафиксировали начало строительства гостиницы «Россия» [3].

Первые этюды Сигорский писал преимущественно акварелью, иногда маслом. Позже стал отдавать предпочтение гуаши. Очень редко использовал технику литографии. В музейной коллекции один из ранних листов – цветная литография «Красная площадь», 1959 г. (гр-4558, бумага, цв. автолитография; 725×480, рис. 2).



Рисунок 2. В.Н. Сигорский.
Красная площадь. 1970-е

Соборам Кремля посвящена целая серия листов, сделанных гуашью с частичным применением коллажа: «Кремлевские соборы», 1969 (гр-4261, бумага, гуашь, 673×463); «Вид на Кремль», 1970-е, (гр-4267, бумага, карандаш, гуашь, тушь, 673×512); «Крыльцо храма Василия Блаженного», 1976 (гр-4263, бумага, карандаш, гуашь, тушь, 675×522) и другие. Силуэты мощных башен ассоциируются с историческим прошлым древней

русской столицы. Насыщенный красный цвет стен, разноцветное узорочье куполов собора Василия Блаженного прекрасны и на фоне светло-голубого зимнего неба, и в летний солнечный, и в дождливый осенний дни.

В работах художника возникает ощущение единства древней архитектуры и окружающей природы. На фоне древних строений бурлит современная городская жизнь – спешат люди, гуляют дети, движется транспорт по улице, плывёт баржа по реке.



Рисунок 3. В.Н. Сигорский.
Новодевичий монастырь. 1970.

Этим композициям близки по настроению изображения старинных московских памятников русской архитектуры. В гуашах «Старинная церковь на Набережной», 1970-е (гр-4269, бумага, гуашь, тушь; 512×676); «Новодевичий монастырь», 1970 (гр-4574, бумага, карандаш, гуашь, тушь; 500×650, рис.3) подчёркнуто гармоничное единство тихих московских улочек и древней храмовой архитектуры. История для художника – органическая часть современной жизни столицы.

Неповторимы в графике Сигорского московские улицы («Садовая улица» (1970, гр-4258, бумага, гуашь, тушь; 435×620), «Улица Горького» (1976, гр-4274, бумага, уголь, гуашь, тушь; 540×690)), бульвары, проспекты.

Автобус позволял писать Москву не только летом, но и зимой – в нем топили, поэтому вода, используемая для живописи акварелью, не замерзала. Если же замерзали окна, их «оттаивали» специально припасённой солью [3].

Так были созданы зимние пейзажи. В музейной коллекции «Зимний московский день», 1970 (гр-4259, бумага, гуашь, тушь, 407×636), «Зима в Москве», 1978 (гр-4260, бумага, гуашь, тушь; 602×820).

В «мастерской на колесах» формировалась творческая индивидуальность автора. Всегда оставаясь верным традициям классического искусства, Сигорский в своих работах находил современные способы образной выразительности, используя все богатство палитры в цветовом решении листа, чётко разделяя в этом смысле задачи графики и живописи.

«Многие годы я посвятил поискам специфики, свойственной цветной станковой графике, и, кажется, что вся работа художника-графика, его отношение к цвету должны строиться на совершенно иных принципах, чем живопись», – писал художник [1].

«Поражает, как он работал с цветом, - выражал восхищение мастерством Сигорского художник Виктор Сысоев, - цвет помогал ему раскрыть дополнительные возможности графики. Он взял все важное с натуры и пропитал это своими чувствами. Сигорский никогда не работал с фотографиями, только с живой материей. Иногда, работая над произведением, он мастерки, умело изменял положение некоторых объектов, создавая по-настоящему прекрасную композицию» [4].

Если в 50-е годы XX ст. художник использует в цветовом решении листа все богатство палитры, то колористическая гамма листов 60-70 годов более сдержана, строится на вариациях ограниченного числа красок, на использовании тонких оттенков серого, активных ударов красного и синего, придавая цвету более декоративный характер.

Большой интерес для Сигорского представляла современная архитектура Москвы. Художник стремился многообразно и всесторонне выразить свое время. Этому он учился у выдающихся советских живописцев Ю.И. Пименова и, особенно, у А.А. Дейнеки. В его работах много новостроек столицы. Автора привлекают новые архитектурные решения зданий в центре Москвы, простор, обилие зелени в новых жилых массивах, их свободная планировка, конструктивная ясность архитектурных форм новостроек.

«Постепенно «география» творческих поездок расширялась, захватывая окраины, куда своим ходом мы бы никогда не добрались.

Начало 1960-х годов – время масштабного строительства. Повсюду стояли башенные краны, дома росли как грибы, город поглощал окрестные деревни, оставлявшие свои названия новым районам: Зюзино, Черемушки, Владыкино, Кожухово, Ивановково... Затем началась эпопея по прокладке Калининского проспекта. Эти творческие поездки продолжались не один год. Москва менялась на наших глазах. Бег времени отражала и одежда москвичей. Мода придавала колорит, аромат эпохе. Мы не пренебрегали этим, стараясь и здесь уловить характерное, остановить мгновенье!» - вспоминал Н.А. Кузнецов [3].

В музейной коллекции несколько листов из этой серии: «Фили – Мазилово», 1962 (гр-4273, бумага, гуашь, 440×760); «На проспекте Мира», 1971 (гр-4251, бумага, гуашь, тушь; 360×479); «В новом районе», 1972 (гр-4254, бумага, гуашь, тушь;



Рисунок 4. В.Н. Сигорский.
Строители Москвы. 1970-е

561×390); «Тушино», 1973 (гр-4576, бумага, карандаш, гуашь, пастель; 690×490); «Арбатская площадь сегодня», 1975 (гр-4268, бумага, гуашь, тушь; 685×893) и другие.

Видное место в серии Сигорского занимает тема труда, отдыха и спорта. Любит художник изображать людей и результаты их созидательной деятельности. Связь городского пейзажа с человеком труда, человеком-преобразователем, который умеет не только работать,



Рисунок 5. В.Н. Сигорский. Яхты у пирса.

но и активно отдыхать, сообщает произведениям удивительную теплоту и задушевность.

В донецкой коллекции – запечатлевшие трудовые будни Москвы гуаши: «Субботник в микрорайоне», 1977 (гр-4565, бумага, гуашь, тушь; 695×530); эскизы композиций «Девочки Трехгорки», 1970-е (гр-5123, бумага, карандаш, гуашь, тушь,

коллаж; 215×305); «Строители Москвы», 1970-е (гр-5155, бумага, карандаш, гуашь, тушь, коллаж; 210×333, рис. 4); «Укладывают асфальт», 1970-е (гр-5121, бумага, карандаш, гуашь, тушь; 215×150), а также тематические композиции, отражающие отдых москвичей «Яхты у пирса», 1960 (гр-4557, бумага, карандаш, цв. автолитография; 795×553, рис. 5); «На пляже», 1968 (гр-4570, бумага, гуашь, темпера; 840×660) и другие.

Многие графические работы Сигорский посвятил спорту. Дух



Рисунок 6. В.Н. Сигорский. Воскресная прогулка. 1970-е

обновления, присущий времени хрущевской «оттепели», чувствуется в работах рубежа 1950-1960-х гг., в самой их стилистике и идейно-образном строе.

Сигорский, как и Дейнека любил лыжный спорт. В графических композициях «Трамплин на Воробьевых горах», 1958 (гр-4560, бумага, цв. линогравюра; 315×630); «Домой», 1959 (гр-4558, бумага,

цветная литография; 770×525); «Финиш», 1960 (гр-4556, бумага, цветная автолитография; 490×720); «В лыжный поход», 1970-е (гр-4566, бумага, гуашь, тушь, 715×505); «Воскресная прогулка», 1970 (гр-4252, бумага, гуашь, тушь, 418×617, рис. 6) лыжники помогают передать динамику будней, стремительный ритм повседневности. Молодость, радость от

причастности к общему действию переполняют эти листы, написанные легко, с эмоциональным подъёмом.

Не изменяет теме спорта художник и в последующие 70-е: «Эстафета у Бородинского моста», 1973 (гр-4266, бумага, уголь, гуашь, тушь; 470×690); «Тренировка», 1970-е (гр-4567, бумага, гуашь, тушь, темпера; 677×535); «Мотогонки. Перед стартом», 1970-е (гр-4568, бумага, гуашь, темпера; 400×595); «Спортзал художественной гимнастики», 1970 (гр-4253, бумага, гуашь, тушь, 422×615); «Эстафета по Садовому кольцу», 1975 (гр-4255, бумага, гуашь, тушь, 527×715). Есть композиции, где образы спортсменов и физкультурников возникают, казалось бы, случайно и играют второстепенную роль. Они включены в пейзаж или являются элементом жанровой композиции, благодаря чему в работах ощущается естественность течения повседневной жизни, неотъемлемой частью которой были занятия спортом.

В 70-е годы Сигорский создал много выразительных композиций и набросков в жанре «ню» (обнаженная натура). В коллекции музея серия «Обнаженные» насчитывает более 30 произведений. В них мастер обращается к естественной красоте и пластике человеческого тела. В его работах прекрасные обнаженные женские тела полны грации и обаяния. Каждая из них – это целая новелла, полная жизни, настроения, чувства.

Василий Николаевич Сигорский был ярким, талантливым и самобытным мастером. Художники такой индивидуальности, относились к своему времени с большой ответственностью и были связаны со своей эпохой тысячей непрерывных нитей, поэтому их творчество всегда будет трогать и волновать зрителей во все времена.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сигорский В.Н. Каталог персональной выставки. М.: Советский художник, 1978.
2. Р.Р. Фальк и ученики. Живопись, графика из собрания Донецкого областного художественного музея. Каталог выставки / автор-составитель М.В. Третьякова. Донецк, 1996.
3. Кузнецова А.Н. Москва из года в год. – Московский журнал. - №8, 2007 . [Электронный ресурс]. URL: mj.rusk.ru/show.php?dar=80135 (дата обращения 10.10.2017).
4. Сигорский Василий Николаевич. Cultinfo [Электронный ресурс] - сайт. URL: <http://cultinfo.ru/art/painting-and-schedule/sikorski.php> (дата обращения 20.10.2017).
5. Козодерова О.А. Василий Николаевич Сигорский. Графика. Каталог выставки в Вологодском областном краеведческом музее. – Вологда: РИО Упрполиграфиздата, 1980.
6. Маревичева Г.В. Василий Николаевич Сигорский. Графика. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1978.

7. Погодин В.С. Василий Николаевич Сигорский. Моя Москва. М.: Советский художник, 1981.

8. Персональная выставка «Эпоха и время в работах Василия Сигорского». Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, 2012. [Электронный ресурс]. URL: <http://cultinfo.ru/upload/idlock/79b/сигорский.jpg> (дата обращения 15.10.2017).

9. Выставка «Художественная документация. 1941-1945», посвящённая 70-летию Победы в Великой Отечественной войне. Тульский областной художественный музей, 2015. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tsn24.ru/v-tule-otkryvaetsya-xudozhestvennaya-vystavka-k-70-letiyu-pobedy.html> (дата обращения 01.10.2017).

10. Выставка «Романтика спорта». Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля, 2014. [Электронный ресурс]. URL: http://omskregion.info/news/17908v_muzee_vrubelya_otkrlas_vstavka_romantika_sporta/ (дата обращения 12.10.2017).

11. Виртуальная выставка «Спорт в изобразительном искусстве» из собрания Томского областного художественного музея, Томск, 2014. [Электронный ресурс]. URL: <http://artmuseumtomsk.ru/page/10/21/83> (дата обращения 12.10.2017).

12. Выставка «Советский стиль. Время, искусство и вещи». Вологодская областная картинная галерея, Вологда, 2017. [Электронный ресурс]. URL: <https://vologda.bezformata.com/listnews/sovetskij-stil-vremya-iskusstvo/61332239/> (дата обращения 12.10.2017).

*Ковальчук Г.П.
старший научный сотрудник*

ДОНЕЦКИЙ ГРАФИК ВЛАДИМИР СТЕПАНОВИЧ ШЕНДЕЛЬ

Шендель Владимир Степанович (1936-2019) – известный донецкий график, народный художник Украины (2006). В фондовой коллекции Донецкого республиканского художественного музея представлено более 130 его графических произведений разных лет – от дипломной серии до работ последнего времени, выполненных в разнообразных техниках – офорт, линогравюра, литография, акварель. Большинство из них посвящены родному Донбассу.

Родился Владимир Шендель 22 июня 1936 года в посёлке шахты имени Абакумова (Донецк) в шахтерской семье. Первый в своей жизни рисунок сделал в письме отцу на фронт. А потом рисование стало страстью, и он с увлечением брал уроки у шахтного художника Ивана Дмитриевича Борисенко, которого считал своим первым учителем. Закончив 10 классов, поступил в техническое училище на специальность слесаря-монтажника. После армии работал в шахте проходчиком, где познакомился с героями своих будущих работ, и параллельно занимался рисованием. В 1959-1963 годах учился в Семёновском художественно-промышленном училище, где получил профессию мастера хохломской и городецкой росписи. После окончания училища в 1965 году поступил на графический факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (Ленинград). Занимался в мастерской одного из самых известных художников-иллюстраторов, народного художника СССР, академика Алексея Федоровича Пахомова.

Годы учёбы в Ленинграде стали постижением мастерства, вкуса, обретением профессионализма. Владимир Шендель продолжил традиции творческой школы своего учителя, привнеся в искусство свою частицу таланта и художественного мировосприятия. Его ленинградские офорты – любование городом, поэзией белых ночей и ажурной красотой его мостов. Тогда ему, студенту института не пришлось искать тему для своей дипломной работы. Уроженцу Донецка, проходчику в прошлом, сыну шахтера тему подсказала сама жизнь. «Тема Донбасса волновала меня давно, еще со второго курса Ленинградского художественного института, – вспоминал художник, – и когда пришла пора браться за дипломную работу, я не колебался. Мне хотелось показать исторически достоверные образы шахтёров, живущих и действующих в конкретной, характерной обстановке».

«Донбасс дореволюционный» - так назвал он свою первую серию графических работ, в основном завершённую в 1971 году и единогласно оценённую экзаменационной комиссией на «отлично». Серия состояла из 11 листов, выполненных в технике линогравюры. В ней нашли отражение отдельные моменты в жизни Донбасса от событий 1905 года до провозглашения Советской власти. В музейной коллекции несколько листов из этой серии, отражающие суровую правду дореволюционного Донбасса («Искра», 1971; «Забастовка», 1971; «Перед спуском», 1979; «Казнь руководителей Горловского вооружённого восстания 1905 года», 1976; «За Советскую власть», 1971 и другие). С исторической последовательностью автор проводит зрителя через сцены жестокой эксплуатации и каторжного труда, народного горя и гнева, через эпизоды революционного прозрения и вооружённой борьбы. Своим мужественным, драматическим настроением серия художника будит мысль, вызывает поток ассоциаций. Этому хорошо отвечают напряжённые контрасты скупого, лапидарного языка черно-белых линогравюр. Вот лист «В забое» (1971). Перед угольным пластом – две измождённые фигуры углекопов, за ними, в полумраке – подросток с санками, груженными углём. Свет выхватывает его согнутые ноги, худые плечи, судорожно раскрытый рот. Многие листы настолько выразительны, так заметны в них приметы времени, что кажется, художник сам, своими глазами видел все это.

«Работая над этим листом, – вспоминал Шендель, – я был под большим впечатлением рассказа старого шахтера. Тогда он был таким же вот подростком. Но до сих пор он живо помнит тот непосильный, чёрный труд. Старую шахту знал довольно хорошо мой прапрадед по материнской линии – шахтер и участник революций и мой отец, Степан Андреевич, он в 20-е годы начинал работу в забое». Каждый следующий сюжет – еще одна страница шахтёрской жизни. Точно найденные детали, тщательно выписанные характеры, динамика приковывают внимание. В графическом листе «Авария» (1971) – другая трагическая сцена. Особенно запоминаются скорбная фигура женщины перед изувеченным телом и гневное лицо могучего горняка. В этом эпизоде автору удалось передать горе и страдания горняков, вызванные катастрофами на шахтах дореволюционного Донбасса. В работе «Забастовка» автор вплотную к зрителю подводит грозную толпу бастующих углекопов, сжимающих ломы, мотыги, обушки, а в следующих листах показывает эпизоды подготовки к вооружённому восстанию – организацию боевых дружин, сражавшихся на горловских баррикадах в 1905 году.

Жестокая расправа царских карателей, потопивших восстание в крови, с большой впечатляющей силой показана в лучшей работе серии «Горловка. 1905 год...» (1976). Медленно движется, стреляя в упор, шеренга казаков, чуть в стороне – зловещая фигура жандармского

офицера, а на переднем плане умирающие шахтеры и рабочие. В руках одного из них зажато скошенное пулями полотнище красного флага.

Впоследствии, художник неоднократно возвращался к этой теме – «Смута» (1979), «В казарме» (1979), «В Юзовке спокойно» (1979), «Тревожный гудок» (1980). Большинство линогравюр представляет собой очень ёмкое, обобщённое выражение времени. На гравюре «В Юзовке спокойно» на фоне широкой панорамы заводского поселка, приютившегося у стен огромных цехов завода с дымящимися трубами, повернутая спиной к зрителю фигура казацкого есаула с плетью в руках. Страж порядка монолитной глыбой возвышается над посёлком, символизируя нерушимость царской власти. Но зритель чувствует, что ни плётке, ни казацкой сабле не приостановить поступательного движения борьбы рабочих за свои права. Напряжённые контрасты черного и белого штрихов, низко нависшее небо с клубящимися облаками, вносят тревожную ноту, подчёркивают зыбкость кажущегося спокойствия.

Одновременно с серией «Донбасс дореволюционный» художник работал над серией «Донбасс социалистический», которая занимает значительное место в его творчестве. Эти два цикла графических листов показали, что художник нашёл свои темы и заявил себя серьёзным и мыслящим автором. В последующее время произведения о донецком крае в творчестве художника вышли далеко за пределы этих серий. Каждый из листов – небольшой рассказ, в котором строгая продуманность композиционного решения, отбор деталей, их подчинённость замыслу даёт возможность точно отразить характерные приметы времени (фондовая коллекция: листы «Чоновец» (1979), «Рабфаковец» (1979), «Звезда шахтёрской победы» (1979), «Восстановление шахт Донбасса» (1979), «Будни великих строек» (1979) и другие).

Линогравюра «Первый советский уголь» (1979) предельно лаконична – чеканное лицо молодого красногвардейца выразительно, хозяином этого могучего края стоит он на открытой платформе паровоза. Его крепкая фигура с волевым лицом и сильными мускулистыми руками является композиционным центром. Еще совсем недавно он с винтовкой в руках защищал советскую власть, теперь – в рядах тех, кто, не жалея сил, восстанавливает разрушенное войной хозяйство. И вот результат его труда – первый советский уголь – «хлеб» промышленности. Работу отличает динамичность композиции, точность в передаче характерных примет времени: фабрика с темными проёмами окон и одиноко чернеющими трубами, покосившийся столб линии электропередач.

Лист «Донбасс – край угольный» (1975) – словно симфония нашего края, где полыхают мартены, рубинами горят звезды на копрах и трудятся истые богатыри. Это они укрупнены художником на первом плане, потому что величие второго плана – производное их рук. А сколько доброго юмора, тонкого ощущения времени и яркой образности в его лирической

работе «Вышел в степь донецкую» (1979). Навеяна ли она известной песней Никиты Богословского или тревожной юностью отца – потомка белорусских крестьян, который после смерти родителей поднимал на ноги 12 сестер и братьев? Каждый лист серии имеет чёткую, продуманную композицию, смысловым центром которой является человек труда.

Владимир Шендель был участником многих творческих групп, работавших на крупнейших новостройках Донбасса – на шахтах «Красноармейская – Капитальная», «Ждановская – Капитальная», «Белозерская», на прокатном стане «3600». За добросовестный труд ему было присвоено почётное звание «Передовой строитель Всесоюзной ударной комсомольской стройки стана «3600» на заводе «Азовсталь». Вместе с группой творческих работников выезжал на строительство канала Днепр-Донбасс, бывал у пограничников Черноморского флота, запечатлел первых строителей трубного завода в Харцызске. Целая серия его офортов посвящена ударной комсомольской стройке «Стан 3600» на заводе «Азовсталь». Результатом поездок на сооружение шахты «Красноармейская – Капитальная» явилась серия портретов шахтостроителей. Художник стремился передать не только масштабность и мощь этих строек, но и обращался к образам рядовых участников, проявляя тонкую наблюдательность в передаче их характеров и настроений (в музейной коллекции листы «Коксохим Азовстали» (1977), «Горный мастер шахты им. 9-й пятилетки Михаил Семенов» (1977), «Гидрошахта «Красноармейская» (1985)).

В середине 80-х Владимир Шендель к 50-летию стахановского движения создаёт цикл «Великий почин Донбасса». Помимо индустриальных пейзажей, в цикл вошли портреты Алексея Стаханова, Никиты Изотова, Петра Кривоноса, Макара Мазая и Паши Ангелиной. Автор стремился к достоверному воссозданию образов знаменитых людей. Характерной особенностью является введение в композицию активно действующей среды, сопряжённой с личностью героев 30-х годов. Что ни лист в музейной коллекции, то предельно ясные характеры, точные, выразительные приметы времени. И так – вплоть до наших дней. Вся созидательная история края, точнее – яркое, эмоциональное ее графическое изображение.

Еще одна тема доминирует в творчестве Шенделя – тема подвига советского народа в Великой Отечественной войне. Ребенок войны, он много вытерпел в оккупацию и голодное послевоенное время, поэтому некоторые из работ кажутся зарисовками, сделанными непосредственным свидетелем исторических событий. Такова литография «Вероломство» (1977), где художник восстанавливает нестирающийся в памяти многих людей момент вторжения фашистов. На первом плане на крыше дома – фигурка мальчика с голубем в руках. Высоко закинув голову,

он с любопытством рассматривает летящие мессершмитты, не подозревая, сколько горя и страданий принесут они людям.

Художник выполнил серии рисунков «Великая Отечественная война», «Партизанская республика», оформил юбилейное издание «Весна Победы», книгу Ивана Костыри «Ушла на запад война», книги Бориса Билаша «Доколе, Родина?», «Цена предательства» и ряд других изданий. В музейной коллекции – линогравюры «Опалённая земля» (1968), «Хозяйка Бранденбургских ворот» (1975), «Освободителям Донбасса» (1985), «Салют Победы» (1994), литографии «Неизвестный солдат» (1977), «Победный май» (1977), «Танец освобождённых братьев» (1977) и другие.

Большой силы художественной выразительности достигает автор в линогравюре «Ма-ма!» (1977) – предсмертный крик подкошенного вражеской пулей совсем юного солдата. Нелепость и бессмысленность его смерти подчёркнуты контрастом почти ощутимой тишины и тревожным ритмом черных и белых пятен, подчёркивающих стремительное движение падающего тела.

Эхо минувшей войны звучит в портрете известного донецкого поэта Николая Рыбалко (1977), в гравюрах «К сыну» (1975) и «Урок истории» (1977). В 1982 году автор получил звание Заслуженный художник УССР.

Красной нитью через художественный мир Шенделя проходит историческая тема Донбасса. Владимир Степанович глубоко изучал историю донецкого края, в том числе, и такие седые ее страницы, как скифский, половецко-татарский периоды и казацкую старину. Все это находит отражение в его произведениях «Да, скифы мы», «Про Игорев поход», «Битва на речке Калке», «Казаки Сечи Запорожской». Многофигурные графические листы Владимира Шенделя на историческую тематику, выполненные тушью и пером, можно рассматривать часами, поражаясь, с какой этнографической точностью автор изображает лица людей, одежду, оружие, конскую упряжь, предметы быта, орнаменты разных народов и времен, проживавших на территории нашего края.

Столь же интересны по своей идее, композиции и колориту его тематические живописные полотна. Уникален его графический цикл, отразивший скифско-сарматскую эпоху, над которым он трудился более 15 лет. Лучшие линогравюры, офорты этого цикла (всего их 51), а также 16 живописных работ, вошедшие в авторский художественный альбом, были представлены на персональной выставке художника, которая открылась 14 октября 2005 года в выставочном зале Донецкого областного художественного музея. Шендель назвал ее известной блоковской строкой «Да, скифы – мы».

Перед зрителем развернулись картины мирной и ратной жизни народа, населявшего в 7-1 вв. до н.э. наши донецкие степи. Зрители восхищались мудрой философичностью, этнографической точностью

и филигранной техникой таких графических работ, как «Скифский царь Атей», «Наследник», «Загадка скифов», «Ночь любви. Скифы и амазонки», «Бой скифов с сарматами», «Бой скифов с войском царя Дария» и многих других. Любой рисунок художника не просто полет его фантазии, сюжет непременно связан с определённым событием или с легендой. Вот одна из работ этой серии:

«Черный гонец вихрем мчит по степи. Дурную весть несет черный гонец, оттого и пейзаж угрюм, и лицо всадника напряжено. И в том, как прижался он к загривку коня, как слился с ним в единое целое, чувствуются тревога и натиск».

Один из рисунков – «Рождение скифа» отобразил одну из трех легенд о том, как появился этот народ на земле. Пожалуй, первым к этой теме обратился еще в 1915 году наш гениальный земляк Сергей Прокофьев в своей необычайно пафосной «Скифской сюите», а Владимир Шендель решил раскрыть эту тему в графике.

В 2016 году, когда в Донецке широко отмечали юбилей великого композитора и 80-летие Владимира Шенделя, в художественном музее были представлены графические работы из серии «Сергей Прокофьев – гений Мира», где экспонировалось 21 произведение, рассказывающее о жизненном и творческом пути композитора и серия «Скифская сюита Сергея Прокофьева», где художник изобразил историю скифских племен, населявших наши земли.

Особая страница творчества В. Шенделя – это создание великолепных, мастерски-выполненных графических и живописных иллюстраций к бессмертному роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1995-2005).

Примечательно, что работа над иллюстрациями началась почти полвека назад, когда Владимир Шендель, студент ленинградского Института живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина прочитал это произведение в журнале «Москва». Произведение Булгакова потрясло воображение будущего художника, и тогда у Владимира родилась, на первый взгляд, безумная мысль проиллюстрировать роман. Для этого он двадцать лет собирал материалы, ездил в Москву, посещал музеи, библиотеки, места, где разворачивались события романа. Побывал и на могиле Михаила Афанасьевича на Новодевичьем кладбище. Только в 1995 году он приступил к выполнению иллюстраций к булгаковскому роману. Эта работа длилась более десяти лет. Оригинальные иллюстрации Владимира Шенделя талантливо раскрывают тему добра и зла, любви и ненависти, верности и предательства, смерти и вечности.

Особое место в творчестве художника занимают пейзажи, выполненные акварелью. В его работах природа одухотворена и живёт своей особой жизнью. Таковы его работы «У застывшей реки» (1980), «Ледоход» (1982), «Февраль в поле» (1983), «Сванетия» (1986), «Снег

апреля. Черниговщина» (1979), «Зимой в Седневе» (1976), «Бульвар Пушкина» (1998) и другие. Используя такие классические композиционные приёмы, как кулисность построения пейзажа, художник достигает впечатления мощи, насыщенности, пространственной глубины. Даже в тех случаях, когда акварели Шенделя камерны, лиричны, в них живёт ощущение динамичности и напряжённости.

«Пейзаж служит не только для любования, – говорил художник, – он должен нести человеку переживания, наталкивать на размышления. Например, рисуешь степь. А ведь она всякая бывает, случается – тихая, задумчивая. Лежит перед тобой, словно средневековый рыцарь. И стоят в этой степи каменные изваяния – одинокие скифские бабы. Они будто бы напоминают людям: кто-то здесь жил до нас. Великие события пронесли над этой землёй, оставляя свою историю».

Не чужды художнику Шенделю жизнерадостный юмор и острая сатира. Его можно назвать мастером оригинального шаржа. В коллекции музея более тридцати портретов-шаржей (70-90-е годы). Не каждый мастер может работать в такой, казалось бы, несерьёзной технике. Чтобы создать хороший шарж, художник должен быть замечательным психологом, иметь «цепкое» зрение и богатый опыт. Многие мастера искусства считают, что «...шаржу нужно учиться отдельно и усердно. Нужно быть гениальным, чтобы точно передать хитрость, наивность, глупость или жадность в иронической форме». Владимир Шендель в этот жанр внёс своё видение, свой неповторимый стиль. В шаржах художника главной изюминкой всегда был добрый юмор.

В 2014-2017 годах Владимир Степанович создал произведения, наполненные своими переживаниями по поводу событий, которые происходят в Донбассе на протяжении последних военных лет. Гравюра «Сошедший солдат» посвящена событиям на легендарной Саур-Могиле.

13 сентября 2019 года народный художник Владимир Шендель ушёл из жизни. Он был счастливым человеком, потому что занимался любимым делом. Все его творчество – это гимн труду, жизни и родному Донбассу. В 2020 году имя художника Владимира Шенделя присвоено Центральному выставочному залу художественного музея «Арт-Донбасс».

ЛИТЕРАТУРА

1. Шендель В.С. Юбилейная персональная выставка произведений (1986; октябрь; г. Донецк): Каталог / В. С. Шендель; Сост. Р. Г. Клименко, Донецкая орг. Союза худож. УССР. – Донецк: ДОСХУ, 1986. – 42 с.

2. Шендель В.С. Да, скифы – мы: Альбом / Владимир Шендель. – Донецк: Национальный Союз писателей Украины, журнал «Донбасс», 2005. – 91 с.

3. Булгаков М. Мастер і Маргарита: Master and Margarita: Фотоальбом офортів й живописних полотен Володимира Шенделя / Донецький обл. краєзнавчий музей. — Донецьк : Побутсервіс, 2008. — 9 с., 68 л. ілл.

4. Почув поклик «Дикого поля». Бесіда з нар.худож. України В. Шенделем про життєвий та творч. шлях/ зап. Т. Павленко // ДОНБАС. 2011. № 1/2. — С.84-87.

5. Капуста Н. Певец рідного краю. О работах художника Владимира Шенделя. Донецк, журнал Донбасс. 2010. №3. — С.152.

6. «Гордость земли донецкой». О выставке работ народного художника Украины В.С. Шенделя, посвященной 80-летию со дня его рождения в художественно-выставочном центре «Арт – Донбасс» 31 мая 2016 г. — [Электронный ресурс]. URL: [www.artdonbas.ru.news.Vladimirshendel-personal](http://www.artdonbas.ru.news/Vladimirshendel-personal). (дата обращения 18 ноября 2019).

Ковальчук Г.П.
старший научный сотрудник

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГЕОРГИЯ СЕМЕНОВИЧА ВЕРЕЙСКОГО В КОЛЛЕКЦИИ ДРХМ

Георгий Семенович Верейский (1886-1962) – один из лучших советских графиков, литограф, офортист, мастер портрета и пейзажа, по праву считается продолжателем классической традиции в отечественном искусстве XX века (рис. 1). В собрании Донецкого республиканского художественного музея представлено свыше пятидесяти его произведений, среди которых рисунки, офорты, литографии, гуаши, акварели.

Верейский родился 18 (30) июля 1886 года в городе Проскуров Подольской губернии (ныне – Хмельницкий, Украина) в семье мелкого чиновника.

Первоначальное художественное образование получил в частной студии Е.Е. Шрейдера в Харькове, куда в 1895 году переехали его родители. Основным принципом системы обучения в этой студии была работа с натурой.

Здесь, с перерывами, Верейский успешно занимался живописью и рисунком до 1904 года. Сам художник считал, что все основы его искусства были получены им от Шрейдера и развились в дальнейшем. В 1904 году он впервые представил свои произведения на весенней выставке в Харькове, где имел успех и был отмечен местной прессой. В том же году, окончив с золотой медалью гимназию, он поступил на юридический факультет Харьковского университета и специально для знакомства с музеями впервые поехал в Москву и Петербург. В Третьяковской галерее ему особенно запомнились О.А. Кипренский, А.А. Иванов, М.А. Врубель и В.А. Серов. Ошеломило московское собрание С.И. Щукина – работы Дега и Ван Гога. Из эрмитажных впечатлений главными были Рембрант, Рубенс, Веласкес и Хальс.

В декабре 1905 года Георгия Верейского арестовывают за активное участие в революционном движении. Выпущенный на поруки весной 1906 года, он нелегально уезжает за границу, где в известных художественных центрах знакомится с мировой культурой и искусством.



Рисунок 1. Г.С. Верейский
Автопортрет. 1949.
Тушь, перо.

Через год Верейский возвращается в Россию. В 1911 году он переезжает в Петербург, заканчивает юридический факультет университета и решает целиком посвятить себя не юридическим наукам, а искусству. Через два года поступает в «Новую художественную мастерскую», открытую в Петербурге при участии А.Н. Бенуа, где преподавали такие крупные мастера «Мира искусства», как Е.Е. Лансере, М.В. Добужинский, А.П. Остроумова-Лебедева. Б.М. Кустодиев, А.Е. Яковлев.

С 1915 года художник становится постоянным участником выставок «Мира искусства», представляя на них в основном рисунки, иногда этюды маслом или темперой.

После 1917 года Верейский активно включился в художественную жизнь молодой страны, сочетая творческую деятельность с музейной и педагогической работой. В 1918 году он преподаёт в Центральном училище технического рисования, руководит рисунком и композицией в Высшем институте фотографии и фототехники, с 1921 по 1923 годы – профессор кафедры истории гравюры на полиграфическом факультете Академии художеств (Государственных художественно-учебных мастерских), в 1937-1940-х работает в созданной им Экспериментальной литографской мастерской (Ленинградское отделение Союза художников – ЛОСХ).

Заслуживает внимания его деятельность на посту хранителя отделения гравюр Эрмитажа (1918-1930). Вместе со своими коллегами Верейский исследовал многотысячные графические фонды эрмитажного собрания, а в 1923 году организовал выставку французской литографии XIX века – первую в истории российской музейной практики.

Художественная жизнь 1920-х годов отличалась большой сложностью. Это было время освоения советским искусством нового содержания, выдвинутого революционной эпохой, время поиска форм и средств выражения, которые позволили бы с наибольшей полнотой воплотить смысл событий величайшего исторического значения. В это сложное время Верейский был с теми, кто сохранял верность реализму, веру в непреходящие ценности классического наследия.

Его творческие интересы были прочно связаны со станковой графикой и рисунком. Одним из ведущих жанров станковой графики первых послеоктябрьских лет был портрет. Именно в искусстве портрета, раньше, чем в других жанрах проявилось стремление откликнуться на происходящие события, создать образы людей новой эпохи.

Восторженно принявший Октябрьскую революцию, Верейский был в числе тех мастеров, кто делал натурные зарисовки Ленина, Ворошилова и других видных деятелей молодого советского государства. Художник неоднократно видел и слышал Ленина на собраниях, съездах, на заседаниях II конгресса Коминтерна. Именно таким – решительным,

волевым и страстным, каким запомнился художнику вождь на конгрессе, Верейский запечатлел Ленина и в более поздних своих литографиях (рис. 2).

В 1922 году был выпущен, ставший широко известным, альбом Верейского «Портреты русских художников», который был отмечен в печати как выдающееся достижение советского эстампа и поставлен в один ряд с автолитографиями Кустодиева и Остроумовой – Лебедевой.

Свои автолитографии Верейский обычно делал на *корнпапире*¹, выполняя рисунок литографским карандашом прямо с натуры, заканчивая его в присутствии модели. Рисовал художник очень осторожно, едва прикасаясь к корнпапиру и не насыщая тени, в расчёте на нужную силу тона при переводе на камень при печати. Эти процессы, как правило, осуществлялись мастерами-печатниками под наблюдением автора.

По своему характеру альбому 1922 года близки две другие литографированные серии портретов русских художников, изданных в 1927 и 1928 годах. Среди лучших портретов альбома 1927 года надо назвать портрет В.Д. Замирайло – художника весьма оригинального таланта, склонного к созданию картин романтического и фантастического характера. Верейский сумел ярко раскрыть индивидуальность своей модели, и этот портрет по праву можно назвать одним из наиболее выразительных портретов В.Д. Замирайло. Известно, что Верейский делал множество набросков и зарисовок, многочисленные варианты портретов одного и того же человека в разные годы.

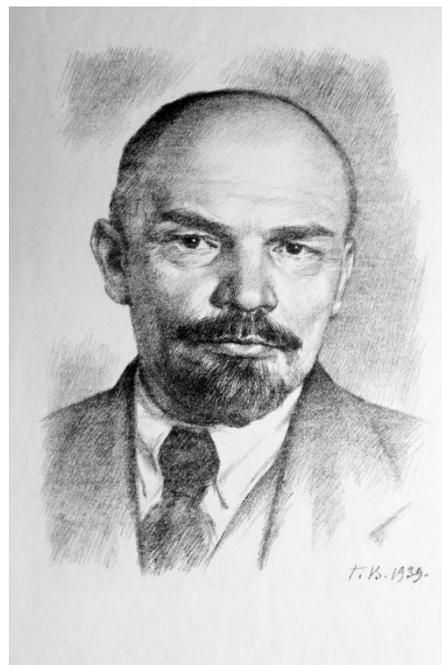


Рисунок 2. Г.С. Верейский
Портрет В.И.Ленина. 1939.
Литография, 64,5×50.
Собрание ДРХМ



Рисунок 3. Г.С. Верейский
«Четыре портрета художника
В.Д. Замирайло на одном
листе». 1936. Литография.
30,7×23,3. Собрание ДРХМ

¹ Корнпапир [нем. Kornpapier] – бумага с зернистым строением поверхности, покрытая специальным клеевым слоем; применяется в литографии. Большой словарь иностранных слов русского языка.- Издательство «ИДДК», 2007.

В коллекции музея – четыре литографированных портрета В.Д. Замирайло, выполненных художником на одном листе в середине 1930-х годов (рис. 3).

Помимо портретных серий, в 20-е годы Верейский создаёт немало отдельных литографированных портретов. Среди них портрет русского религиозного философа, историка, поэта Льва Платоновича Карсавина (1922, литография, гр- 6589).

Георгий Семёнович выработал свой метод работы над портретом. Во время сеанса Верейский *«...несмотря на свою собранность и сосредоточенность, свойственные ему в работе, всегда разговаривал с позирующим и не возражал, если тот много говорил. Для него важно было, чтобы человек забыл о том, что позирует, был бы самим собой, важно было уловить не только характерные черты, но и их изменения и сочетания»*.¹

«Основное, что меня привлекает к работе над портретом, - говорил художник, – это мысли и чувства человека, его ощущения, его сознание и психология. В самом деле, разве не важнее всего в искусстве портрета отобразить живую мысль».²

Во все периоды своего творчества, изображая пианистов, дирижеров, артистов, Верейский предварительно не раз наблюдал их на репетициях и во время выступлений с тем, чтобы понять, как в творческом процессе раскрывается личность модели. Так создавались портреты дирижера Ажерме (в музейной коллекции зарисовки карандашом во время репетиций в 1929 году, гр-6607).

По характеру творческих задач портретным работам Верейского близки его интерьеры с фигурами, своеобразно сочетающие элементы портрета и бытового жанра. Эти работы исполнены в разных манерах и техниках – акварель, темпера, итальянский карандаш, литографский способ. Ненавязчиво, деликатно показывает в них художник родство человека и его окружения.

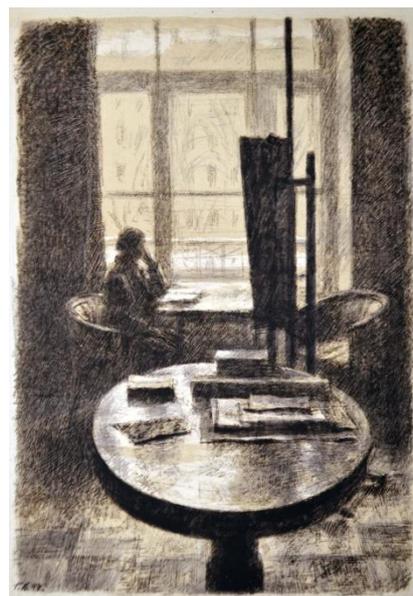


Рисунок 4. Г.С. Верейский. «В мастерской». 1948. Литография. Собрание ДРХМ

¹ Из неопубликованных воспоминаний сына Г. С. Верейского – художника О.Г. Верейского. В кн.: Богино Л.К. «Георгий Верейский. Акварели, рисунки». Альбом, Советский художник. Москва, 1973. - С.11.

² Г. Верейский. Рисунки и литографии. 24 репродукции. Автор текста Б.Д. Сурис, Л., 1959. - С. 6.

Это всегда тихие комнаты, обитатели которых заняты своими повседневными делами, чтением, рисованием, неторопливой беседой. В интерьере «В мастерской» (1948, литография, гр-2282, рис. 4) из фондовой коллекции музея носителем эмоционального начала является свет. В полумраке комнаты женская фигура вырисовывается силуэтом на фоне окна. Паутина штрихов разной толщины создаёт впечатление вибрации света. Но даже самые затенённые части рисунка не кажутся лишёнными света, который играет в этих интерьерах важную роль.

Пейзаж, так же как портрет, привлекал Верейского с самого начала его творческого пути. Именно в пейзажах раскрываются лирические грани его таланта. Этапными в этой области явились автолитографии 1922-1924 годов, объединённые в сюиту «Деревня» (1923, литография, гр-2281). В ранних работах художника отмечается некоторое увлечение техникой в ущерб ясности и простоте образов и свойственная ему скрупулёзность трактовки деталей. Более поздние его пейзажи становятся глубже и реалистичнее. Характерно, что помимо пейзажных мотивов, художник вводит в композиции бытовые сцены, фигуры людей («Набросок пейзажа с фигурами», 1920-е годы, карандаш, гр-6602).



Рисунок 5. Г.С. Верейский. «Южки. Лесной пожар», 1926, гуашь. Собрание ДРХМ

Находясь в летние месяцы 1925-26 годов в Юкках под Ленинградом, Верейский рисовал живописные холмы и море золотых колосьев, снопы и огороды («Пейзаж. Южки», 1926, литография, гр-2284; «Южки. Лесной пожар», 1926, гуашь, гр-2271, рис. 5).

Один из любимых пейзажных мотивов художника – пронизанные светом берёзовые рощи, которые он часто рисовал в 20-е, 30-е и последующие годы («Берёзовая роща», 1935, литография, гр-6597, рис. 6). Характерной чертой этих работ Верейского является пронизывающее их лирическое чувство. Художник сумел охватить

и передать тонкое, переходящее, бесконечно меняющееся состояние природы, наполнить его человеческим теплом. Вот как пишет о пейзажах Верейского народный художник СССР Д. Шмаринов: «...посмотрите, какие сложные пространственные задачи ставит перед собой художник, как он умеет «положить» плоскость земли или «прощупать» сложную пластику холмистого мотива, как умеет найти очень обобщённый, но всегда жизненно-трепетный силуэт дерева на фоне неба, как умеет намёком передать тончайшие детали».¹

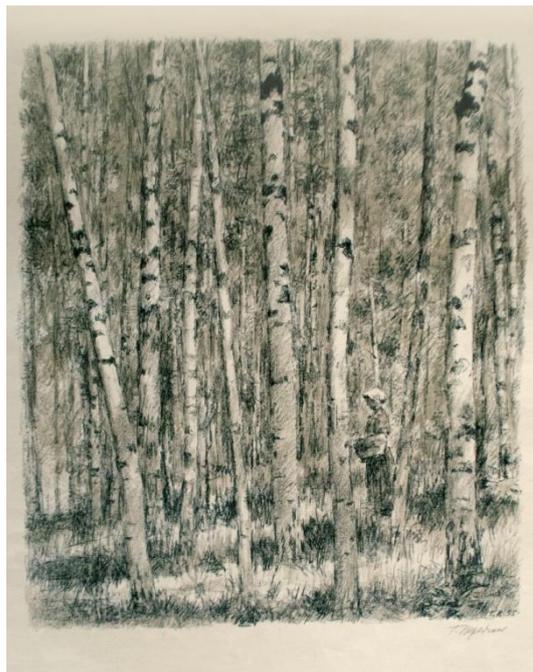


Рисунок 6. Верейский Г.С.
«Березовая роща». 1935.
Литография. Собрание ДРХМ

Важное место в художественном наследии Верейского занимают рисунки пером. Эту технику рисунка он очень любил и обращался к ней в разные годы. Можно говорить о неповторимом, индивидуальном графическом почерке художника, который позволил выдвинуть его в число самых ярких представителей этого вида рисунка в советской графике. В его пейзажах пером линия обладает исключительной живостью и трепетностью, неся большую смысловую нагрузку («Вид на реку», 1931, тушь, перо, гр-6584, рис. 7; «Пейзаж с деревьями», 1931, тушь, перо, гр-6585; «Лес. Река», 1931, тушь, перо, гр-6599; «Степь», 1934, тушь, перо, гр-6608; «Вид близ Железноводска», 1936, тушь, перо, гр-6600).



Рисунок 7. Г.С. Верейский. «Вид на реку».
1931. Тушь, перо. Собрание ДРХМ

Перовые рисунки Верейского строги и точны, хотя исполнены в очень своеобразной манере. Даже в

¹ Цит. по Д. Шмаринов. В кн.: Богоино Л.К. «Георгий Верейский. Акварели, рисунки». Альбом, Советский художник. Москва, 1973. - С.3.

контурных рисунках он старается избегать непрерывности линии, добиваясь гармоничного соотношения тоновых пятен, полученных путём многократно перекрещённых штрихов и белых просветов бумаги.

Особой лёгкости и прозрачности полны городские пейзажи Верейского, исполненные в разных техниках и в разное время. Его рисунки, акварели, литографии фиксировали специфический облик улиц старой Риги, характерные в своей строгости дома Петербурга-Петрограда. Он делал зарисовки старых харьковских улочек, писал виды Харькова, концентрируя внимание на передаче световоздушной среды («Харьков. Постройка дома», 1927, акварель, гр-2273). Если говорить о ленинградских пейзажах художника, то в них проявляется авторская интонация, складывается образ города, позволяющий говорить о Ленинграде Верейского. Свои ленинградские пейзажи этих лет художник обычно строит как панораму, раскрывающуюся с уровня верхних этажей старых городских домов. Верейский изображает жизнь города в непрерывном движении и изменчивости. По улицам движутся люди, едут извозчики, трамваи. Издали детали не видны, формы обобщены, лишь намечены точно положенными мазками кисти.

Таковы, например, виды из окна квартиры художника, выходящей окнами на Большой проспект Васильевского острова. Таких видов Верейским было создано великое множество, и каждый из них неповторим, как неповторимо само течение времени. Исполненные в разных техниках, они являют собой не просто варианты одного мотива, а, как бы, представляют частицу жизни самого художника, сроднившегося с этим уголком города. Он делал такие зарисовки почти ежедневно, и, тем не менее, листы, изображающие один и тот же отрезок Большого проспекта у пересечения с Восьмой и Девятой линиями Васильевского острова, никогда не кажутся монотонно похожими («Вид из окна», 1929, гр-2272, литография; «Вид из окна на Большой проспект», 1935, гр-2278, литография, рис. 8; «Вид из окна», 1955, гр-2275, литография).

Важное место в творчестве Верейского занимает офорт. В целом им было создано около 150 офортов, большее число которых приходится на 1936-1940 годы.



Рисунок 8. Г.С. Верейский. «Вид из окна на Большой проспект», 1935. Литография. Собрание ДРХМ

Искусство Верейского-офортиста формировали традиции и непосредственные уроки талантливых художников и педагогов В.В. Матэ и Е.С. Кругликовой. Верейский выступает как продолжатель линии камерного офорта, развивая в нем традиции пленэрного пейзажа и психологического портрета.

«Его офорты, лёгкие и воздушные по рисунку иглой, тонкие по травлению, как бы вобрали в себя лучшие традиции русского офорта, в частности наследия В.А. Серова», - писал о них один из знатоков гравюры П.Е. Корнилов.¹

Обычно художник работал иглой на металлической офортной доске прямо с натуры, что придавало его листам большую непосредственность. Часто он обращался только к сухой игле, любил сочетать офорт и сухую иглу. Листы Верейского, сделанные сухой иглой в 1936-1937 годах, свидетельствуют о том, что их исполнял уже опытный мастер.

Среди них выделяются многократные изображения родственницы художника Маши Герасимовой: то она показана в фас в шляпке («Женский портрет», 1937, сухая игла, гр-6606, рис. 9), то в профиль за чтением, за письмом, то изображена, расчёсывающей свои длинные, красивые волосы, то со спины, поправляющей причёску.

Многие пейзажные офорты Верейского, воздушные и прозрачные, посвящены русской природе. Среди них надо отметить виды близ Гатчины, один из которых «Гатчинский парк» (гр-2274) цельный по композиции и лиричный по настроению в музейной коллекции.

Портретные офорты второй половины 1930-40-х годов и более позднего времени являют собой новую ступень на пути создания Верейским психологического портрета. Модели, как правило, это люди, которых художник хорошо знал. Среди них мастера-печатники, чей труд и творческое отношение к делу он очень ценил. Серия портретов мастеров-печатников старого поколения, выполненная в разных техниках, относится к числу лучших произведений художника. Портрет печатника офортной мастерской Г.А. Шебаленка (1937), подкупает особой теплотой



Рисунок 9. Г.С. Верейский.
«Женский портрет», 1937.
Сухая игла. Собрание ДРХМ

¹ Цит. по Е.Корнилов. Офорт в России 17-20 вв. - В кн. «Георгий Семенович Верейский».- Л., Художник РСФСР, 1987. - С.75.

(гр-6605, офорт, сухая игла). Над вариантами этого портрета художник работал с 1936 по 1938 год. В портрете, исполненном в комбинации офортных манер, Верейский добивается очень тонкой светотеневой моделировки, благодаря чему умное, выразительное лицо мастера-печатника приобретает особенную живость.

Среди литографированных портретов этого времени в музейной коллекции портрет второй жены художника Р.М. Кульчицкой (гр-6610, 1939).

Великая Отечественная война, круто повернувшая жизнь всей страны, стала рубежом и в творчестве Верейского. В 1942 году Верейский, находясь в блокадном Ленинграде, писал: *«Все мое нутро говорит мне, что я должен остаться, что здесь моя дальнейшая дорога художника, и что она должна пройти через отражение сегодняшнего нашего момента, пройти именно здесь – у центра событий: какой-то долг художника... повелительно мне диктует остаться!»*.¹

Верейский принимает участие в создании плакатов «Боевого карандаша», литографированных портретов своих современников-героев Балтики, авиаторов, деятелей культуры, оставшихся в осаждённом, сражающемся Ленинграде.

В июле 1942 года Верейский переезжает на три года в Москву, где приступает к созданию серии литографированных портретов деятелей советской культуры, за которую в 1946 году будет удостоен Государственной премии СССР. Тогда же, в 1946 году, Верейский получает звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР. Он награждён орденом Трудового Красного Знамени, в 1949 году избирается в действительные члены Академии художеств СССР, а в 1962 году получает звание Народного художника РСФСР.

Работа над портретами деятелей советской культуры не прекращалась Верейским и в дальнейшем, став главным делом всех последующих лет его жизни. Среди работ 1940-х годов в музейной коллекции несколько мужских портретов.

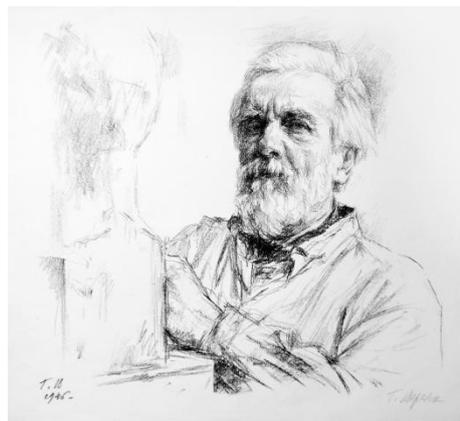


Рисунок 10. Г.С. Верейский. «В мастерской за работой скульптор В.В. Лишев», 1946. Литография. Собрание ДРХМ

¹. Цит. по Б. Сурис. «Г.С. Верейский в годы Великой Отечественной войны».- В кн.: Вопросы изобразительного искусства и архитектуры. М., 1976. - С.257.

В мастерской за работой представлен скульптор В.В. Лишев (гр-2283, рис. 10), один из вариантов портрета художника К.И. Рудакова (гр-6592), за дирижерским пультом в парадной обстановке концертного зала показан известный дирижёр Е.А. Мравинский (гр-2279, рис. 11). К числу больших творческих удач художника принадлежит портрет выдающегося скульптора И.Д. Шадра (гр-2287, рис. 12).

Все вместе взятые, эти портреты людей разных возрастов и профессий, людей неповторимых в своих индивидуальных проявлениях, составляют цельный образ человека советского времени, говорят о гуманистических идеалах самого художника.

В последнее десятилетие своей жизни Верейский продолжает уделять большое внимание пейзажу – литографиям и акварелям, нередко дополненных пером. В эти годы появляются поэтические загородные пейзажи Верейского («Пейзаж», 1955, литография, гр-6583; «На рыбалке», 1952, литография, гр-6594; «Болотцы в лесу», 1962, литография, гр-6595, и др.).



Рисунок 12. Г.С. Верейский.
«Портрет скульптора И.Д. Шадра».
1951. Литография. Собрание ДРХМ

озеро («Пейзаж. Лесное озеро», 1952, литография, гр-2277). В письме из поселка Отрадное на Карельском перешейке, где художник проводил ежегодно лето с 1948 по 1958 год, он писал: *«По вечерам на лесном озере начинается сказка. Высокий берег, покрытый лесом, отражается, как в зеркале, в озере. Вечерние лучи освещают его оранжевым или даже*

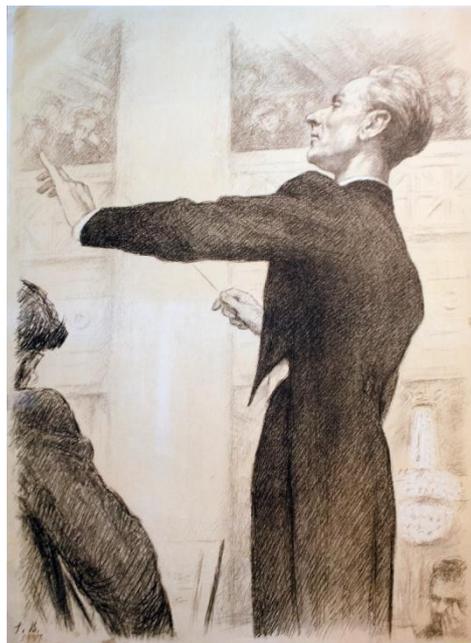


Рисунок 11. Г.С. Верейский.
«За дирижерским пультом
Е.А. Мравинский». 1947.
Литография. Собрание ДРХМ

К концу 1950-х годов относятся тонкие и лирические весенние и зимние пейзажи, созданные художником близ академического поселка в Комарово под Ленинградом («Весна. Пейзаж. Комарово», литография, гр-2291; «Зимний пейзаж, Комарово», литографии, гр-2288, 2289, 2290, рис. 13).

И еще один мотив звучит в поздних пейзажах Верейского – яркий и радостный.

Это несколько акварелей и литографий, изображающих лесное

красноватым светом... Эту сказку можно передать только в цвете... Так хотелось бы вобрать в себя все прекрасное в природе и в искусстве и что-то оставить после себя свое» [18, с. 127-128].

Художнику удалось осуществить свои стремления. Все, что вышло из его рук, несёт на себе печать высокой культуры, интеллигентности и безусловно тонкого вкуса.

Георгий Семенович Верейский принадлежал к числу художников, чьи работы определяли высокий уровень советского графического искусства. Обширно его творческое наследие: литографии, офорты, рисунки – от станковых до беглых зарисовок, работы маслом и темперой. Портрет и пейзаж явились основным вкладом Г.С. Верейского в советское искусство. Его пейзажи, проникнутые тонким лиризмом, учат видеть и любить красоту родной природы. Созданные Верейским портреты раскрывают духовное богатство советских людей, торжество духа и ума, труда и таланта, дают представление об эпохе на протяжении четырех десятилетий. Произведения художника экспонировались на многих выставках, его работы хранятся в крупнейших музеях России, в ряде музеев других стран, а также во многих частных собраниях.



Рисунок 13. Г.С. Верейский.
«Зимний пейзаж в
Комарово», конец 1950-х.
Литография. Собрание ДРХМ

ЛИТЕРАТУРА

1. Госкаталог РФ. Г.С. Верейский. Портреты. Вологодская областная картинная галерея [Электронный ресурс]. – URL: gos.katalog.ru/portal/#/collektions?id=17279722,18297758,20594595 (дата обращения 10.10.2020).

2. Госкаталог РФ. Г.С. Верейский. Портреты. Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева. [Электронный ресурс]. – URL : gos.katalog.ru/portal/#/collektions?id=22540121 (дата обращения 11.10.2020).

3. Портреты русских художников : Автолитографии Г.С. Верейского = Portraits d'artistes russes : Lithographies de G. Vereisky. – Ленинград: Комитет популяризации художественных изданий при Государственной Академии истории материальной культуры, 1927. [Электронный ресурс].- URL: <http://tehne.com/event/arhivsyachina/g-s-vereyskiy-portrety-russkih-> (дата обращения 12.11.2020).

4. Советская литография 1920-х годов в собрании Государственного музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина: Каталог выставки. М.: Советский художник, 1986.
5. Советская литография 1930-х годов в собрании Государственного музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина: Каталог выставки. М.: Советский художник, 1988.
6. Верейский Г.С. К 100-летию со дня рождения. Каталог выставки. М., 1986.
7. Настоящий двадцатый век. Портреты современников Анны Ахматовой. Живопись и графика из собрания Музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме: Каталог: в 2ч. Часть 1, 2013.
8. Ленинградская симфония Георгия Верейского. Рисунок. Литография. Офорт. Каталог выставки произведений Государственной Третьяковской галереи. М., 2013-2014.
9. Г.С. Верейский. Альбом. Автор вступительной статьи и составитель Л.Н.Воронихина. Л.: Художник РСФСР, 1987. – 156 с.
10. Георгий Верейский. Живопись графика из собрания Русского музея. Альманах. Выпуск 475. ФГБУК «Государственный Русский музей», 2016.
11. Вопросы изобразительного искусства и архитектуры. М., 1976.
12. Г. Верейский. Рисунки и литографии. 24 репродукции. Автор текста Б.Д. Сурис, Л., 1959.
13. Богино Л.К. Георгий Верейский. Акварели, рисунки. Альбом, М.: Советский художник, 1973.
14. Георгий Верейский. Офорты. Комплект открыток. Хмельницкий областной художественный музей, Мемориальный фонд Верейского. Хмельницкий, Украина.
15. Большая советская энциклопедия под ред. Б.А. Введенского. Т. 31, изд. 2. Государственное научное издательство «Большая советская энциклопедия», 1955. – С. 453.
16. Верейский Г.С. Большая российская энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: bigenc.ru (дата обращения 29.10. 2020).
17. Вопросы изобразительного искусства и архитектуры. М., 1976.
18. Георгий Семенович Верейский. Л.: Художник РСФСР, 1987.

*Михайленко Е.Б.
старший научный сотрудник*

ФАРФОРОВАЯ ПЛАСТИКА ВЛАДИСЛАВА ЩЕРБИНЫ В КОЛЛЕКЦИИ ДОНЕЦКОГО РЕСПУБЛИКАНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

*«Чудо – когда достаёшь фарфоровое произведение
из печи и оно лучше, чем ты ожидал.
Это выше всех богатств и званий, за которые я никогда не боролся»
В. Щербина*

Владислав Иванович Щербина – один из самых известных советских мастеров фарфоровой пластики малых форм. 26 февраля 2017 года на 91 году жизни перестало биться сердце этого великого мастера. До последнего дня жизни он плодотворно и неустанно работал, создавая все новые и новые произведения из фарфора.

В коллекции нашего музея, которая насчитывает около 700 произведений из фарфора западноевропейских и отечественных мастеров 19-21 веков, находится 16 работ Владислава Ивановича.

У мастера сложная и интересная творческая судьба. Он родился 27 октября 1926 года в городе Вознесенске Николаевской области, и первый свой рисунок сделал в четыре года, когда увидел на улице трамвай и карандашом нарисовал его на бумаге.

В шестнадцать лет, в 1943 году, во время Великой Отечественной войны он был угнан в Германию, в город Бремен, где работал в лагере грузчиком два года до окончания войны. В этом лагере с ним оказался французский архитектор, который по-отцовски опекал его. Увидев зарисовки Владислава на бумажных мешках, как-то сказал: «Тебя будет знать вся Европа». Слова архитектора оказались пророческими. Когда лагерь освободили, архитектор предложил ему ехать во Францию, но Владислав отказался и вернулся в родной Вознесенск, а уже на четвёртый день уехал в Одессу в станкостроительный техникум, где проучился несколько месяцев. Одесса – красивый город. Владислав ходил по его улицам и рисовал, рисовал. Однажды увидел на одном из зданий надпись – «Одесское государственное художественное училище». Зашёл, показал свои рисунки и был принят на учёбу. Это была судьба.

В училище занимался с 1945 по 1950 годы. Его учителем по специальности был известный советский скульптор А. Чубин. Уже во время учёбы на скульптурном отделении Щербина увлёкся скульптурой малых форм и по окончании училища решил заняться фарфором.

Тогда отечественная фарфоровая отрасль находилась на подъёме. Открывались новые заводы по производству керамики и фарфора. Производства активно модернизировались и развивались, требовались квалифицированные специалисты – модельеры.

Закончив учёбу, художник поступил на Городницкий фарфоровый завод, где проработал около полутора лет: с 1950 по 1951 год. Затем перешёл на Барановский фарфоровый завод, а с 1954 по 1988 год работал на Киевском экспериментальном керамико-художественном заводе, где создал свыше 1000 оригинальных скульптур и композиций, сервизов, ваз и сувенирной продукции. Прошёл путь от художника художественной лаборатории до главного художника завода. Эту должность В. Щербина занимал десять лет.

Его малая пластика долгое время служила эталоном стиля, пластического моделирования и выражения национального типажа в отечественной фарфоровой скульптуре. Произведения по его моделям тиражировались и другими фарфоровыми и фаянсовыми предприятиями.

Фарфоровая пластика, более чем какая-либо другая отрасль скульптуры малых форм, обладает богатейшим производственным опытом тиражирования. Её специфика – в свободе тематики и изобразительных средств. Этим она и привлекает художника. У Щербины композиционное, пластическое решение приходило во время работы, и часто в последний момент небольшой размер произведения допускал коренные и быстрые изменения.

Скульптуре малых форм доступны высокие эмоциональные и пластические задачи. Привлекательна она тем, что и в малом можно сказать о сложном и значительном. Широкий диапазон тем – исторических, сказочных, мифологических, бытовых. Широка возможность их трактовки – порой, ироничной, с юмором, с поэтической трогательностью и свободной фантазией.

В 1958 году В.И. Щербина становится членом Союза художников Украины за создание оригинальных выставочных произведений из фарфора. Сама сложившаяся ситуация на производстве толкала к работе, в основном, не над массовым ассортиментом, а над выставочными, уникальными образцами.

С конца 50-х годов прошлого столетия начался новый этап в развитии советской фарфоровой скульптуры. В ней стали доминировать декоративные тенденции, однако, не ослабло внимание художников к отражению образа человека с его внутренним миром. Напротив, художники пытаются воспроизвести в своих произведениях все более тонкие нюансы его чувств и переживаний. Владислав Иванович Щербина шёл в ногу со временем. С 1960 по 1990 год художник был постоянным членом Всесоюзного художественного совета Министерства лёгкой промышленности СССР, практически определяя, какие скульптурные

композиции и фарфоровые изделия будут растиражированы для массового пользования.

Его фарфоровая пластика неизменно пленяет пластическим мастерством, жизненностью наблюдений, острой выразительностью типажей, и, в тоже время, простотой. Владислав Щербина – художник широкого творческого диапазона. Его, прежде всего, интересовали сказочно-литературная тематика и анималистический жанр. В работах мастера ожили герои народной сказки «Кот и петух», и герои литературной сказки А. Толстого «Золотой ключик». С ними в его творчество вошло новое понимание фарфоровой пластики, декоративное начало. Из ранних, массово выпускавшихся фарфоровых статуэток на эти темы широко известна «Кот и петух» (1954). Это одна из первых композиций, которая поступила в наш музей в 1962 году из ГМУНДИ (Киева) вместе с другой работой мастера «Девушка с подсолнухом» (1960). Они были созданы художником на Барановском фарфоровом заводе им. Ленина. В жанровой композиции «Кот и петух» мастером прекрасно переданы человеческие характеры в образах животных. Это герои народной сказки: кот музыкант и его друг петушок. Используя яркую звучность цветовой гаммы, художник изобразил черного кота в казацком костюме – в красных шароварах с синим поясом, украшенным золотым орнаментом, в высокой серой шапке, с малой бандурой на плече. Рядом с ним – непослушный красавец-петушок с ярким золотисто-коричневым оперением, с большим красным гребнем на голове.

Мы видим, как в этой анималистической композиции яркий цвет органически сливается с объемом скульптуры, подчёркивая её пластическую форму. Кроме того цвет в фарфоровой скульптуре, особенно тематической, имеет иногда решающее значение, как в этом случае.

В ранней работе «Девушка с подсолнухом» (1960) автором раскрыт девичий характер – нежная мечтательность и юный задор.

Одним из допустимых официальной эстетикой образных воплощений женской красоты становятся фарфоровые балетные композиции. У Владислава Ивановича много произведений посвящённых балету. Композиция «Адажио» (1956) – изящная, прекрасно проработанная скульптура, изображает танцующую пару артистов в костюмах из балета «Ромео и Джульетта». Эта работа была выполнена автором совместно с его супругой, известным советским скульптором Оксаной Жникруп.

В балете «Адажио» - медленная часть танца в сопровождении музыки спокойного темпа, номер в исполнении одного, двух и более солистов. В скульптурной композиции «Адажио» очень точно и выразительно переданы позы и чувства танцоров, наклон корпуса и поворот головы балерины, изгибы рук, плавность линий человеческих

тел. В этом застывшем мгновении медленного классического танца, все, как будто, наполнено музыкой движения.

В этом же году скульптором была создана его знаменитая «Одарка» – героиня оперы С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем». Здесь автору удалось раскрыть характерный психологический образ яркого колоритного персонажа и подчеркнуть внешнюю декоративную сторону произведения. Щербина изображает Одарку в национальном украинском костюме, стоящей возле тына с глечиком. Его «Одарка» и парный к ней «Карась» стали уже хрестоматийными произведениями.

Владислав Щербина очень любил творчество Н. В. Гоголя и создал много скульптурных работ по его произведениям. В собрании нашего музея находятся композиция «Вакула с чертом» (60-е годы 20-го столетия) и сувенирная трубка для курения «Вакула и черт» (1974) по повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством».

Вещи массового выпуска давались Щербине легко, но скульптор прекрасно понимал, что его профессиональный уровень позволяет создавать произведения гораздо более сложные по пластике и росписи.

Малая форма – не просто небольшой размер, это особая, обладающая своей внутренней спецификой и закономерностями композиционно-пластическая структура. Тот или иной художественный образ, задуманный скульптором в малом размере, обретает всю меру художественной выразительности при воплощении его только в данном размере.

В малой форме огромную роль играет работа с материалом, от начала и до конца – лепка, формовка, объёмы, литье. Это настоящий творческий акт. Что-то убавить, что-то прибавить – от этого, в сущности, зависит окончательное образное звучание произведения, его интонация. Как бы мы не квалифицировали жанр скульптуры малых форм, мы, прежде всего, должны говорить о роли и ответственности художника перед современностью и перед самим собой.

На заводе В.И. Щербина имел собственную мастерскую и возможность обжига больших композиций. Таким образом, параллельно с выполнением заводского плана, Щербина творил «для души». Выпускать большие скульптурные группы массовым тиражом технологически не просто и экономически не выгодно. Поэтому выполнялись они собственноручно автором в ограниченном количестве и находили своего зрителя на республиканских, всесоюзных и международных выставках, закупались комиссией Художественного фонда для музеев.

Большинство его скульптурных композиций рассчитаны на непосредственное вовлечение зрителя в прочтение иллюстрируемого литературного произведения.

Владислав Иванович обладал прекрасной памятью и эрудицией. В 25 лет он перечитал всю мировую классику. И не случайно у скульптора

так много произведений на литературную, сказочную и былинную тематику.

В коллекцию нашего музея были подарены хорошо всем известные фарфоровые статуэтки – «Пьеро» (1983) и «Буратино» (1983) по сказке Алексея Толстого «Золотой ключик», а статуэтка «Мальвина и пудель», которая была закуплена, оказалась современной репликой с работы 1983 года.

Фарфоровые статуэтки Щербины 50-80-х годов – объекты охоты многочисленных коллекционеров. Здесь цены достигают от 300 долларов за тиражное произведение до несколько тысяч за лимитированное.

Появляется большое количество подделок произведений мастера. Они выпущены по старым заводским и авторским формам, и отличаются небрежной росписью, добавлением или удалением деталей. На предметах можно встретить нанесённую способом декалькомании марку разных периодов деятельности Киевского завода, порой неотличимую от оригинальной. Среди таких статуэток часто встречаются и произведения из «Золотого ключика». На работе «Мальвина и пудель» на доньшке стоит клеймо КЭКХЗ: буква «К» в «книжке», которая ставилась до 1970 г., а с 1970 – по 1980 годы появляется новое клеймо – просто буква «К», которая должна была бы стоять на нашем произведении. Следовательно, это современная реплика.

В 2013 году автору статьи повезло встретиться и пообщаться с Владиславом Ивановичем в его скульптурной мастерской, где на полках стоят сотни фигурок. Здесь и библейские персонажи, и трипольские мудрецы, и персонажи древнегреческих авторов Аристофана и Гомера, и литературные герои произведений Шекспира, Андерсена, Гоголя, Шевченко.

Владислав Иванович с гордостью показывал свои работы, каждую бережно снимал с полки и, когда начинал рассказывать, словно оживал. Когда находишься в его мастерской, то сразу видишь творческий процесс во всей его динамике – от поиска пластического решения до подробностей производства. Скользя взглядом по изящным линиям скульптур, невольно удивляешься, как в таких, подчас, суровых жизненных обстоятельствах сформировался его изящный пластический стиль.

В 2014 году после этой встречи Щербина подарил нашему музею 7 произведений из фарфора и бисквита. Это композиции «Ку-ку» (2007), «Моржонок» (2010, форма 1970-е гг.), «Одарка» (2010), «Карась» (2010), «Мой Шевченко» (1984), «Леда» (1988), «Трипольская керамистка» (2011).

Бисквит – неглазурованный фарфор, напоминающий благородные античные мраморы и придающий современной скульптуре ореол значительности и художественного достоинства. По словам автора, по-настоящему серьёзные вещи из керамической массы – не статуэтки развлекательного характера, а подлинные произведения искусства –

должны быть белыми, неглазурованными – в бисквите. «На белом не скроешь огрехов, здесь все – от идеи до проработки формы и обжига – должно быть идеальным. Этим славился Севр времен работы на нем Фальконе, когда уровень скульптуры из фарфора был поднят на небывалую высоту, и мало кому с тех пор удавалось его достигнуть». Вот планка, к которой стремился мастер. В какой-то мере он к ней приблизился, создав триптих «Мой Шевченко» (1984), по мотивам стихотворения Т.Г. Шевченко «Як би ви знали, паничі...».

Мягкие линии пропорций, благородство формы, сдержанная грация движений видны в его композиции. В трех, идеализированных образах «сестер», «голубок» автору хотелось воплотить женскую суть как начало всех начал, источник живого на земле.

Одна из скульптур этого триптиха – подаренная автором, в коллекции нашего музея. В ней прекрасно переданы пропорции женского тела, его выразительный силуэт и поза, наполненная грустью. Молодая женщина, склонив голову, грациозно стоит возле снопа пшеницы.

Примечательно, что 15 лет назад Владиславу Ивановичу предложили двухгодичный контракт на легендарной мануфактуре в Севре, но из-за преклонного возраста он был вынужден отказаться.

Работы Щербины последних лет демонстрируют его оригинальный, ни на кого не похожий стиль и мастерство исполнения. Скульптор работал с фарфоровой массой как с пластилином или глиной. Многие работы, выполненные в бисквите, такие как «Леда» (1988), «Трипольская керамистка» (2011) хранят на себе следы касания рук мастера.

«Я только сейчас начинаю понимать, как нужно работать с фарфором, по настоящему постигая его возможности. Я чувствую, что нахожусь только в начале пути. Лишь сейчас – последние два-три года – вышел в работе на тот уровень, о котором мечтал. Вышел, но еще не пришел...», - признавался автор.

Только за последние несколько лет Щербина почувствовал себя по-настоящему свободным в творческом плане. В этот момент он, как никогда прежде, ощущал необыкновенные декоративные и пластические возможности фарфора.

«Нынешний я ничего общего не имею с тем Щербиной, который был десять-двадцать лет тому назад. Только сейчас у меня появилась возможность реализовать себя, как художника», - говорил Владислав Иванович.

Действительно, никакой художественный совет не принял бы откровенно эротическую трактовку греческого мифа в работе «Леда». В советское время какие-либо эротические сюжеты в искусстве, в том числе и в фарфоре, практически не встречались. Разрешалось только «пристойное» изображение обнаженной женской натуры в жанре «ню».

В творчестве Щербины параллельно развивалась множество линий и каждая тема имела свою эстетическую направленность, новый принцип соответствия техники и образности. Недаром большинство античных сюжетов воплощены им в бисквите.

Бисквит позволял полностью выявить богатство пластики человеческого тела, использовать все тонкости моделировки при сохранении декоративной композиции, сообщить произведениям малой пластики монументальность. Эти качества ярко воплотились в композиции «Леда» (1988).

Прекрасные пропорции, живой выразительный силуэт фигуры жены спартанского царя и большой лебедь с длинной шеей, который нежно касается её щеки, превосходно переданы мастером.

Красочно, образно, с тонким юмором скульптор создавал в фарфоре интересные жанровые композиции. Персонажи Щербины, словно у режиссёра в театре, разыгрывают перед нами сцены, активно используя язык поз, взглядов, мимики и жестов.

Произведения «Ку-ку» (2007), «Моржонок» (2010) трактованы как игровые жанровые сценки и имеют несколько пространственных планов. Композиции решены так, что зритель имеет возможность наблюдать происходящее и быть свидетелем пикантных ситуаций, как в скульптуре «Ку-ку» (2007), где изображён юноша, закрывающий ладонями глаза улыбающейся девушке в украинском национальном костюме, стоящей возле тына с цветами. Здесь мастеру удалось показать подробности и конкретизировать место действия героев.

Характерными чертами почерка скульптора стало обилие лепных деталей, процарапывание рельефов в тесте и узоров по свежей росписи. Игривые по настроению, эмоциональные, немислимые без красивой и нежной в колористических сочетаниях росписи произведения Владислава Щербины «Ку-Ку» (2007), «Моржонок» (2010), «Одарка» (2010), «Карась» (2010) не оставляют зрителя равнодушным.

Роспись вылепленных вручную деталей в каждом новом экземпляре немного различается. «Мне неинтересно точно воспроизводить роспись, однообразие надоедает», - замечал автор. Поэтому его произведения, существуют обычно в двух-трех экземплярах, и в этом их уникальность. Каждая работа отмечена авторской подписью, нанесённой на сырой материал до обжига.

Для творчества Щербины характерно развитие образов в рамках одной темы, и многие композиции встречаются в разных вариантах, например, «Одарка» (2010) и «Карась» (2010).

«Одних «Одарок и Карасей», у меня не менее шести пар, и сейчас вновь хочу их сделать, уже совсем по-другому... Бывает так, что сегодня днём в мастерской я работаю над одним вариантом композиции, а придя

вечером домой, вижу ее уже в ином исполнении, и опять начинаю лепить заново», - рассказывал художник.

«Одарка» (2010) и «Карась» (2010) небольшие камерные статуэтки, сильно отличаются от монументальной «Одарки» (1956), которая была выполнена Щербиной 50 лет назад, по форме, цвету и декоративно-пластическому решению.

Как правило, весь цикл работ Щербина выполнял сам. Некоторые работы получались не сразу. «И хотя жаль использованного материала, но когда вижу что получилось «не то», разбиваю без сожаления. Искусство держится на «чуть-чуть». Чуть неправильно зрачки повернул – и все. Повторить невозможно. А искусство – штука индивидуальная», - рассказывал скульптор.

Когда Щербине задали вопрос, в чем он черпает вдохновение? Художник ответил: «Бог одарил меня талантом и безмерной силой духа. А творчество – это то, чем я всегда жил, живу и надеюсь еще пожить немножко».

«Мне не у кого было учиться. Всю жизнь соревнуюсь сам с собой. Если Бог даст еще года три прожить – я переверну представление об этом материале», - говорил художник. И он выполнил это обещание.

Работоспособности Владислава Ивановича можно только поражаться. В последние несколько лет мастер плодотворно работал, воплощая в фарфор новые идеи, образы и персонажей.

В 2011-2012 годах в Российском центре науки и культуры в Киеве состоялись две большие выставки. В 2015 году в выставочном зале «София Киевская» была открыта новая выставка его произведений из майолики, терракоты, шамота и фарфора, посвященная 65-летию творческой деятельности мастера.

В 2016 году, в честь его 90-летия состоялась грандиозная персональная выставка «Фарфоровая пластика Владислава Щербины» в Национальном музее украинского народного декоративного искусства.

В последние годы жизни Щербина работал раскрепощенно, постоянно усложняя творческие задачи и совершенствуя пластический язык скульптуры. Он часто возвращался к своим старым замыслам, постоянно находился в поиске идеального пластического решения того или иного образа, который может время от времени напоминать о себе на протяжении десятков лет.

«Настоящее счастье, ощущение полноты жизни приходит, когда вынимаешь работу из печи после обжига, и она получилась! А кто такой художник? Это ведь не профессия, - это состояние. Судьба художника – это постоянное состязание с самим собой». Как настоящий художник, Владислав Иванович знал цену своему времени. Для него был дорог каждый час и каждая минута, которую он мог бы посвятить постоянному движению художественной мысли.

За свою насыщенную творческую жизнь Владислав Иванович Щербина придумал и воплотил в материале более 2000 художественных образов.

В феврале 2017 года не стало фантазёра и выдумщика, человека, всецело поглощённого любимым делом, человека олицетворяющего собой эпоху советского фарфора. Общение с его произведениями – подарок, который, уходя, оставил нам Мастер.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беркман Л.С. Декорирование фарфора и фаянса. Москва. 1949. – 190 с.
2. Воронов Н.В. Искусство предметного мира. Ленинград: Художник РСФСР. 1975. – 51 с.
3. Горяева Н.А. Декоративно-прикладное искусство в жизни человека. М.: Просвещение. 2015. – 191 с.
4. Герасимова И. Парадокс о фарфоре. // Зеркало недели. 2010. № 4. С. 16.
5. Диденко С.И., Никифорова И.А. Украинский художественный фарфор советского периода. Харьков. 2008.
6. Искусство в быт. Ленинград: Художник РСФСР. 1963. – С. 10.
7. Корусь Е. Журнал «Антиквар». № 49. 2013.
8. Мастера украинской фарфоровой пластики. В. Щербина. Набор открыток. Издательство «Интертехнология». Киев. 2008.
9. Пелинский И.А., Сафонова М.А. Советский фарфор 1917-1991. Каталог. Москва. 2011. – 334 с.
10. Персалл, Рональд. Керамика и фарфор. Минск. 1997. – 127 с.
11. Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор. Киев. 1985. – 222 с.
12. Салтыков А.Б. Самое близкое искусство. Москва. «Просвещение». 1968. – 296 с.
13. Соснина О.А. К своему будущему в ритме танца. Советская фарфоровая пластика. // Человек. 1997. № 4. – С. 126-131.
14. Фарфор, фаянс 19-20 вв. в собрании Донецкого областного художественного музея. Каталог. Донецк. 2001. – 35 с.
15. Шмигельская Е. В. Скульптура малых форм в Российской Федерации. Ленинград. «Художник РСФСР». 1982 – 126 с.
16. Антик-форум [Электронный ресурс]. URL: <http://www.antique-salon.ru/forum/index.php?act=Print&client=printer&f=111&t=3982> (дата обращения 15.06.2017).
17. Фарфоровый мир Владислава Щербины. Информационно-аналитический портал In-art. URL: <http://be-inart.com/post/view/620> (дата обращения 15.06.2017).

Солдатова В.И.
заведующий научно-исследовательского отдела

ДИНАСТИЯ БЕНУА-ЛАНСЕРЕ-СЕРЕБРЯКОВЫХ. ДВА ВЕКА В ИСКУССТВЕ

Бенуа (фр. Benois) – русский дворянский род французского происхождения. Искусство было профессией для нескольких поколений этой семьи, архитектура и живопись – «фамильным делом». В истории отечественной художественной культуры «клан Бенуа» был явлением исключительным, не имеющим равных по разносторонности и значению вышедших из него мастеров. Это единственный случай в истории, когда в разных ветвях одной семьи на протяжении почти двух столетий в каждом поколении творили мастера, определявшие лицо русской культуры в самых различных областях – архитектуре, изобразительном искусстве, музыке, театре, художественной критике, истории искусства.

История династии Бенуа в России началась на рубеже 18-19 веков, когда молодой человек по имени Луи Жюль (в России – Леонтий Николаевич) Бенуа, получив воспитание во Франции, однако чувствуя непреодолимое отвращение перед революционным беснованием, покинул родину и в 1794 г. оказался в России. По дороге он выучился всевозможным художествам и ремёслам, но его истинным призванием было кулинарное искусство, позволившее ему сделать блестящую карьеру – от повара на царской кухне до метрдотеля – сначала у Павла I, а затем у вдовствующей императрицы Марии Фёдоровны.

В Петербурге он женился, в семье родилось семнадцать детей. Но только пятерых женившихся сыновей можно считать основателями рода. В их числе – Николай Леонтьевич Бенуа (1813-1898) – академик архитектуры, профессор, преподаватель Петербургского общества архитекторов, главный архитектор Петергофа (с 1850).

Николай Леонтьевич женился на Камилле Альбертовне Кавос, чьи предки принадлежали к зажиточной буржуазии Венеции. Её прадед Джованни Кавос был директором театра «Фениче», дед – Катарино – был необыкновенно одарён в музыке. Дядя Джованни тоже стал музыкантом, а отец Камиллы – Альберто, окончил математический факультет Падуанского университета и занял одно из самых выдающихся мест на архитектурном поприще в России, став Главным архитектором Императорских театров (был архитектором Мариинского театра, а также руководил восстановлением московского Большого театра (1853-1856)) после пожара.

В семье Николая Леонтьевича Бенуа и Камиллы Альбертовны Кавос родилось девять детей. Старшим из братьев был Альберт Николаевич Бенуа (1850-1936) – получив архитектурное образование в Императорской

Академии Художеств, стал прекрасным рисовальщиком и подлинным мастером акварельной живописи, в области которой за несколько лет достиг положения, не знавшего себе равных в России. В 1884 году за ряд акварельных работ был удостоен звания академика. В 1894-1905 – входил в состав Совета Императорской Академии Художеств, в 1894 стал её действительным членом. В 1885 году на архитектурном факультете Академии художеств Альберт Бенуа организовал класс акварельной живописи.

Одновременно с преподаванием в Академии он стал одним из организаторов и первым председателем Общества русских акварелистов (ОРА). Деятельность его в этом направлении способствовала не только развитию искусства акварели, но и утверждению ее как самостоятельного вида искусства. ОРА, в отличие от передвижников, не было политизировано, не имело идеологической направленности. На выставках акварелистов мирно уживались произведения враждующих сторон: и членов Товарищества передвижных художественных выставок, и «мирискусников». Хотя деятельность Общества была ориентирована в основном на покупательный спрос, планка художественного качества держалась на большой высоте.

Обаяние Альберта Бенуа и его разносторонние таланты (он был превосходным пианистом-импровизатором) привлекли к нему внимание царской четы – Александра III и Марии Фёдоровны, которые в 1883 познакомились с его акварельными работами. Акварели Бенуа так понравились Александру III и его супруге, что Альберт был приглашён принять участие любимом летнем мероприятии императорской фамилии – царской экскурсии по финляндским шхерам (архипелагам из мелких скалистых островов).

Во время поездки Альберт Бенуа вызвал восхищение своими незаурядными способностями пейзажиста: точной передачей природы и ее сиюминутных состояний, и тем еще, что он очень детально даже на акварелях небольшого размера воспроизводил конструкцию каждого из судов миниатюрной эскадры, которая сопровождала императорскую чету. С тех пор не обходилось ни одной царской поездки без того, чтобы Альберт не сопровождал императорскую чету, не проводил целые дни на плавучей резиденции «Царевне». Кроме того, Альберт неоднократно получал приглашения посещать императорскую семью то в Аничковом дворце, то в Гатчине, то в Петергофе.

Многие заказы Альберт Бенуа получил благодаря величайшей милости государя. В целом, вся творческая биография художника до 1917 года была прямо или косвенно связана с покровительством императорского двора. С 1880 по 1917 год достаточно многопланова была общественная деятельность Альберта Бенуа. Однако и в этих назначениях не обошлось без влияния императора, благодаря которому в 1895 году

Бенуа занял должность главного хранителя музея Александра III (Русского музея) (до 1901), а в 1896 – место заведующего Художественным отделом Всероссийской художественной и промышленной выставки в Нижнем Новгороде.

В жанровом, тематическом и стилистическом отношении творчество Альберта Бенуа очень разнообразно. Здесь есть пейзажи, принадлежащие к салонно-академическому направлению – с красивым сюжетом, в основном, с изображением природы южных стран. Есть и более реалистичные вещи – лирические пейзажи-настроения, созданные в русле саврасовских пейзажей.

Для его работ характерны тщательно выполненный карандашный рисунок, лежащий в основе композиции, внимание к деталям, плотный насыщенный колорит. В ряде своих работ мастер приблизился к находкам импрессионизма, и свидетельство тому – представленный в коллекции музея акварельный пейзаж «Верона» (1904, бумага на картоне, акварель; 227×325 мм; гр-4554) с асимметричной, фрагментарной композицией и великолепно переданными эффектами заходящего солнца. Перед нами панорамный городской пейзаж, большую часть которого занимает изображение реки Адидже с виднеющимся вдали старым каменным мостом и силуэтом островерхого собора.

После революции 1917 года, несмотря на возраст (65 лет) Бенуа принимал активное участие в культурной жизни Петрограда: заведовал Музеем прикладного искусства Комиссариата торговли и промышленности; участвовал в создании Музея природы северного побережья Невской губы, находившегося в усадьбе А.В. Стенбок-Фермора; в 1920 году принял участие в экспедиции Академии Наук на север Кольского полуострова с целью исследования залежей железной руды, откуда привёз целую папку этюдов.

В 1924 по вызову старшей дочери, оперной певицы Марии Черепниной (1876-1958), Альберт Николаевич выехал в Париж, где провёл остаток своей жизни. Начать всё заново в 72 года было непросто. Несмотря на возраст, художник продолжал активно трудиться: в 1926 был избран членом Парижской Академии художеств, в 1928-1930 провёл три персональные выставки. Участвовал в выставках русских художников в Париже (1929, 1932), Брюсселе (1928), и Белграде (1930), его работы экспонировались на передвижной выставке в Харбине (1920-е). Акварели Бенуа приобретали любители искусств, а также европейские музеи.

Благодаря Альберту Бенуа акварельная живопись обрела новую жизнь, по праву заняв место в одном ряду с масляной живописью по серьёзности решаемых живописных задач, по своей образной содержательности и даже по размерам, прежде считавшимися для неё недоступными. В произведениях художника акварель предстаёт перед зрителем как техника неисчерпаемых возможностей.

Младшим ребенком в семье Николая Леонтьевича Бенуа был Александр Николаевич (1870-1960) – впоследствии известный деятель русского искусства: художественный критик, график и живописец, один из вдохновителей и сотрудников «Русских сезонов» Сергея Дягилева в Париже и основатель художественного объединения «Мир искусства», театральные декоратор и активнейший участник восстановления и создания музеев и театров в первые годы советской власти.

Александр Николаевич Бенуа родился 3 мая 1870 в Петербурге (был младше Альберта на 20 лет). Начальное образование получил в гимназии Человеколюбивого общества, частной гимназии Карла Мая, где познакомился с будущими соратниками по «Миру искусства» Дмитрием Философовым, Вальтером Нувелем и Константином Сомовым.

Во время обучения его интересы были целиком поглощены искусством. Александр Бенуа с детства любил театр (даже рисовал сцены из различных спектаклей и декорации к ним), обладал абсолютным слухом, хорошо играл на рояле. Увлечение театром привело к решению стать театральным декоратором.

В 1887 Александр Бенуа поступил вольноприходящим учеником в классы Академии Художеств, но обучение его разочаровало и вскоре занятия в Академии были оставлены навсегда. В 1890-1894 обучался на юридическом факультете Петербургского университета. По окончании университета Бенуа стал хранителем собрания акварелей и рисунков княгини Марии Тенишевой.

Не окончив Академии, Бенуа решает учиться у природы, рисуя все, что видит, изучая свет и эффекты солнечного освещения неба. В центре его внимания – не законченные вещи, а беглый набросок, позволяющий развить глаз, фиксировать мгновение. К таковым его работам можно отнести написанную в 1902 году «Беседку в парке. Павловск» (1902; картон, гуашь, пастель; 380×423 мм; гр-1013).

С Павловском (пригородом Санкт-Петербурга) Бенуа познакомился в раннем детстве. С весны и до поздней осени семья Бенуа, как и большинство людей их круга, предпочитали жить не в Петербурге, а снимать дачу за городом. Как правило, местами аренды были Петергоф или Павловск, где художником был написан ряд работ, изображающих интерьеры павловского дворца и пейзажи окрестности.

В своих воспоминаниях о Павловске Бенуа писал так: «Павловск я не могу причислить к наиболее любимым в детстве местам. Позже я оценил всю его грустную поэзию... В детстве же вся эта поэзия, типичная для позднего XVIII в., наводила на меня уныние... В Павловске всюду живёт настроение чего-то насторожившегося и замороженного. Это мрачное настроение... царит в Павловске рядом с чем-то уютным и приветливым, и это соединение как-то по-особенному манит и пугает, куда бы ни направить свои шаги. ...Даже в детстве именно эта пугавшая

меня мрачность оказывала в то же время притягательное действие, а впоследствии и говорить нечего, именно эта кошмарная жуть, этот сказочный ужас особенно манили и пленили меня».

К концу 19 века Бенуа уже известен как критик отечественной живописи. В 1898 Бенуа становится одним из организаторов и идеологов художественного объединения «Мир искусства», принимает активное участие в работе по изданию одноимённого художественного журнала. Участники «Мира искусства» ненавидели рутину, «академизм» и «типичное передвижничество». Их лозунгом было «чистое и свободное искусство». Стремясь к одухотворению искусства интенсивным чувством, к обновлению его формальных качеств, к выработке гибкого и выразительного живописного языка, «мирискусники» не посягали на основы реалистического метода, провозглашая борьбу за высокую художественную культуру, свободную от нравочений и проповедей. Журнал ратовал за обогащение художественных средств, поднимал проблемы колорита, ритма и стиля. Художников объединяла тяга к ретроспективизму, поиски идеалов в искусстве эпохи Петра I, в барокко середины XVIII века, в ампире времён Павла I.

Бенуа много путешествует и в 1894 году впервые приезжает в Венецию. В коллекции музея – акварель «Венеция» (бумага на картоне, акварель, тушь; 340×147 мм; гр-4553). Венеция очаровала Бенуа и вскружила ему голову. Здесь его восхищало абсолютно всё. Не покидало ощущение, будто бы всё увиденное было ему уже хорошо знакомо и нужно было лишь всё это «вспомнить». И это не случайно: предки Бенуа с материнской стороны были выходцами из Венеции, отчасти, поэтому этот город ассоциировался у Александра Бенуа с чем-то родным и хорошо знакомым. Ещё в раннем детстве, часами разглядывая находившуюся в кабинете отца панораму Венеции или висевшие в зале картинки, представлявшие виды дедовского палаццо, маленький Саша Бенуа мечтал о том, как сам будет когда-нибудь плыть мимо этих уже знакомых дворцов, оживляя в памяти жизненные восприятия, симпатии, радости и художественное любопытство своего деда. Находясь в Венеции, попирая ногами плиты площадей и улиц, поднимаясь и спускаясь по бесчисленным мостам, плывя в гондоле, проникая в прохладную мглу церквей, он испытывал особое умиление, когда представлял себе, что по тем же улицам и мостам ступали его предки, в этих же самых соборах они молились.

Во время заграничных поездок Бенуа особенно подолгу живёт в Париже, ежедневно пишет этюды версальских садов и исторические фантазии из эпохи Людовика XIV. В своих воспоминаниях Бенуа пишет: «Версаль произвёл на меня в первый же день моего «личного знакомства» с ним ...потрясающее впечатление».

«Я не думал, что он до того грандиозен и в то же время исполнен какой-то чудесной меланхолии... Я упоён Версалем, это какая-то болезнь, влюблённость, преступная страсть... я совершенно переселился в прошлое... Особенно меня поразили черные конусы и кубы стриженных туй и зеркальность бассейнов, отражающих серые, нависшие тучи и тёмные, гладкие бронзовые божества, что покоятся на беломраморных окаймлениях этих зеркал».

В коллекции музея – акварель «Версаль» (1922 (?); бумага, акварель; 240×410 мм; гр-1012) – парковый пейзаж с водоёмом и скульптурой Северного бассейна водного партера Версальского дворца. Изображённая скульптура – Аллегория реки Гаронны. Старая река изображена в виде лежащей мужской фигуры, которая опирается на урну и левой рукой держится за руль, застрявший в основании постамента. У ног Гаронны – Амур с рогом изобилия. Акварель написана просто и непринуждённо. Интересно, что в большинстве версальских этюдов Бенуа нет живых людей. Старый парк у него, словно «одно из многочисленных кладбищ истории». Кажется, будто живописец одиноко скитается по давно обезлюдившим, заснувшим мёртвым сном аллеям, с грустью вслушиваясь в отзвуки минувшего. Здесь он смотрит на природу как бы сквозь лорнет исторических воспоминаний, мемуаров, произведений поэзии и музыки.

В 1922 Бенуа вновь возвращается к версальской теме и издаёт альбом карандашных рисунков и акварелей, воспроизведённых в технике литографии. «Версальская серия» Бенуа – возможность напомнить о том, как много поколений уже видел на своем веку Версальский парк, и тем самым сказать о бессмертии искусства и быстротечности человеческой жизни. В этих акварелях – сам Бенуа, философ и мечтатель, типичный художник «Мира искусства», в котором суетность и хаотичность мещанского быта рождают тягу к красоте, гармонии, величию.

В отличие от многих своих коллег и друзей после революции 1917 г. Александр Бенуа не уехал за границу, а остался в Петрограде. В ноябре 1917 Бенуа начинает постоянно работать в Эрмитаже (заведует картинной галереей). В марте 1919 входит в состав Директории, управляющей делами бывшего Мариинского театра. На сцене идут оформленные им «Павильон Армиды», «Петрушка», «Пиковая дама». С октября 1919 Бенуа работает художником и режиссёром в Большом драматическом театре в Петрограде. В революционной буре, охватившей Россию, «Версальская серия» не находит понимания.

В послереволюционные годы семья Бенуа испытывает большие материальные трудности. После долгих раздумий в 1924 Бенуа покидают Россию и поселяются Париже. На сцене «Гранд Опера» Александр Бенуа оформляет множество спектаклей, время от времени работает в кино, активно участвует в выставках, но его работы остаются незамеченными.

После войны выполняет заказы Ла Скала, где его сын возглавляет постановочную часть. В качестве художника-оформителя сотрудничает с театрами Лондона, Нью-Йорка, Вены. Умер Александр Николаевич Бенуа 9 февраля 1960 года и был похоронен в Париже при почти единодушном молчании прессы.

В числе талантливых представителей семьи – супруг Екатерины Николаевны Бенуа (сестры Альберта и Александра Бенуа) скульптор Евгений Александрович Лансере (1848-1886). Родился Евгений Лансере в 1848 году в уездном городке Моршанске Тамбовской губернии. Отец его был инженером путей сообщения, а дед, бывший офицер наполеоновской армии, в 1812 году, будучи раненым, попал в плен и остался в России навсегда, приняв русское подданство.

По окончании 2-й классической гимназии в Санкт-Петербурге Евгений Александрович Лансере поступил в Санкт-Петербургский университет, который окончил в 1869. Прослужив затем 3-4 года в должности переводчика в Департаменте таможенных сборов, вышел в отставку, чтобы всецело посвятить себя искусству.

Лепкой Евгений Лансере увлёкся ещё в детстве. Более серьёзно стал заниматься скульптурой, будучи гимназистом, но собственно скульптуре нигде не учился, вырабатывая собственное понимание сущности скульптуры и совершенствуя технику. Правда, он был близко знаком с известным тогда скульптором-анималистом Николаем Ивановичем Либерином и часто посещал его мастерскую, но в общем можно сказать, что Лансере был «самоучкой». Впрочем, в своих работах Лансере показал такое глубокое знание природы и формы, какое, быть может, не смогла бы дать ему ни одна школа. Экспонировать свои работы на выставках Императорской Академии Художеств Лансере начал еще, будучи студентом. Его скульптуры особенно отличались правдивостью трактовки образов, ясностью замысла и оптимистической любовью к жизни.

Посещение Парижа (в 1867 и 1876 гг.) и европейских музеев позволило Лансере познакомиться с классическими образцами скульптуры и прикладного искусства предшествующих эпох, тщательно изучить приёмы отливки художественной бронзы.

Кроме поездок за границу, желая глубоко изучить природные особенности России и местные типы населения, Евгений Лансере совершал частые путешествия по родной стране. Предпринимая ежегодные поездки по степным губерниям России, а также по её азиатским окраинам, он собрал богатейший материал о быте русских, украинцев, казахов, киргизов, башкир и народов Кавказа, изучил повадки их бойких и выносливых коней. Введение этнографической тематики в скульптуру было смелым новшеством, открывшим большие возможности перед декоративным и прикладным искусством.

Скульптура «Грузин, гарцующий на карабахском коне» (бронза, литье, чеканка; ск-158) – одна из немногих работ, созданных Лансере после посещения Грузии. Это первый из представителей народов Закавказья, запечатлённых мастером. Изготовленная в 1870 году модель относится к ранним произведениям автора. Идентичная скульптура в 1870 экспонировалась на выставке Академии Художеств и Всероссийской мануфактурной выставке в Санкт-Петербурге, где получила положительную оценку критиков. Художественные достоинства скульптуры говорят о замечательном зрелом мастерстве молодого автора. В работе привлекают точные этнографические подробности в передаче костюма, выразительная моделировка лица с твёрдым волевым подбородком, тщательная фактурная проработка тканей и меха одежды, прядей гривы, узорчатых деталей сбруи. Оригинальная, информативная и реалистически выразительная композиция построена на сложном динамическом равновесии двух фигур: устремлённого вперёд коня и откинувшегося назад всадника. Герои Лансере – стройный юноша, легко и свободно расположившийся в седле, и гордо гарцующий породистый жеребец в дорогой щегольской сбруе очень схожи между собой: они молоды, сильны и красивы.

Евгений Лансере профессионально занимался разведением лошадей и был изумительным наездником. Как писал в своих воспоминаниях Александр Бенуа, «Он [Лансере] буквально срастался с лошадьёю, и от этого соединения человека с лошадьёю получалось впечатление кентавра... Он и знал лошадь так, как никто. В малейших подробностях он знал как тело ее, ее костяк и ее мускулатуру, так и все ее повадки, самую душу лошади. Зато и лошадь в его присутствии становилась точно более осмысленной и какой-то наэлектризованной. Страстью к лошади объясняется и постоянное возвращение Лансере к конским сюжетам».

Своей необычной по свежести тематикой и реалистической трактовкой формы работы Лансере выделялись на фоне сухих академических произведений на заданные темы и привлекли внимание не только прогрессивной критики, но и современных фабрикантов, которые усмотрели в производстве этих скульптур новый источник дохода. Один из крупнейших петербургских фабрикантов-бронзовщиков того времени Феликс Шопен заключил с Лансере контракт на поставку моделей для своей бронзолитейной фабрики. Имя скульптора быстро приобретало известность не только в столице, но и в других городах России и за рубежом, где новую тематику кабинетной скульптуры встретили с большим интересом.

За свою тридцативосьмилетнюю жизнь Лансере создал более четырёхсот моделей для бронзовой скульптуры (около 150 из них известны сегодня). Диапазон тем декоративной скульптуры Лансере очень велик. В его обширном наследии есть военные сюжеты, азиатская, африканская

и кавказская темы, сцены крестьянского быта, исторические и сказочные образы, охотничьи эпизоды. В числе последних – скульптура «На охоту» (бронза, литье; ск-173), изображающая трубящего в рог доезжачего и уставших охотничьих собак (доезжачий – старший псарь, занимающийся обучением борзых и гончих собак и распоряжающийся ими на охоте). Статуэтка была отлита на фабрике Адольфа Морана по модели 1870 года.

Скульптура, выполненная по этой же модели, но отлитая на фабрике Шопена, экспонировалась на Всероссийской мануфактурной выставке 1870 года в Санкт-Петербурге.

Спрос на камерную скульптуру способствовал развитию чугунного художественного литья на Каслинском заводе (Урал). Выпуск более дешёвой чугунной скульптуры, воспроизводившей почти все модели, отливавшиеся на фабрике Шопена, расширил рынок сбыта реалистической скульптуры, способствовал её проникновению в более скромные интерьеры покупателя из средних слоёв общества.

В 1880-х годах в Екатеринбурге был открыт магазин для продажи каслинских изделий. На выставке 1887 года в Екатеринбурге среди изделий частных заводов общее внимание привлекли «безукоризненные и замечательно дешёвые литые чугунные вещи, изготавливаемые Каслинским заводом по моделям Либериша, Лансере, барона Клодта и других художников-скульпторов. Эти же самые вещи, будучи сделаны их бронзы, продаются везде за сотни рублей, а здесь они стоят копейки и рубли». Разумеется, чугунные отливки не могут идти в сравнение по тонкости воспроизведения подлинной модели с бронзовыми, но жизненная правда, присущая скульптуре реалистов, убедительно звучит в чугунных скульптурах Касли.

Пример тому – кабинетная скульптура «Прощание казака с казачкой» (чугун, литье; ск-458). Модель была выполнена Евгением Лансере в 1878, сразу приобретена Шопеном для отливки в бронзе и впоследствии пользовалась необыкновенным успехом в России. Известно около десятка её вариантов, созданных для различных бронзолитейных предприятий. Композиция была создана под впечатлением событий русско-турецкой войны 1877-1878 после посещения Донского казачьего войска и восторженно принята на Всероссийской художественной выставке 1882 года в Москве. Перед зрителем разворачивается трогательная сцена расставания супругов, прильнувших друг к другу в прощальном поцелуе. Автору блестяще удаётся показать всю гамму сложных чувств, когда сильный и готовый к битве воин предстаёт перед зрителем чутким и нежным по отношению к любимой женщине.

В своих работах Лансере всегда остаётся истинным художником: ни одного ремесленного, трафаретного, шаблонного штриха, бьющего на эффект; напротив, все его скульптуры сделаны с любовью,

искренностью и великолепным знанием природы. Каждая вещь полна изящества и красоты. Будучи сыном своего времени, искренне подчиняясь господствовавшим в то время требованиям реализма, в мельчайшей внешней отделке Лансере не засушивал и, при всей необычайной близости к правде, всегда сохранял цельность и общий силуэт формы, «слитность» и красоту общего. Художник обладал тонким чувством меры, наблюдательностью, артистическим воображением, владел превосходной техникой – иными словами, был настоящим мастером. Его по праву считают основателем русской кабинетной пластики, благодаря которой русская скульптурная школа стала известна всему миру.

В феврале 1886 года в залах Общества поощрения художеств в Петербурге была устроена первая скульптурная выставка, посвященная работам Лансере и его друга, талантливого скульптора Артемия Лаврентьевича Обера. Но самому Лансере не пришлось увидеть собранные воедино труды своей жизни: прогрессирующая чахотка лёгких уже отнимала последние силы. Несмотря на все усилия близких, спасти Лансере не удалось. Болезнь рано оборвала жизнь талантливого художника. Он умер 23 марта 1886 в своем имении Нескучное близ Харькова.

Несмотря на признание и плодovitость в работе, семья скульптора жила небогато. После смерти Лансере практически без средств к существованию остались его жена и шестеро детей, младшей из которых – Зинаиде – не исполнилось и двух лет.

Зинаида Евгеньевна Серебрякова родилась 28 ноября (10 декабря) 1884 года в имении Нескучное. Её мать – Екатерина Николаевна Лансере – вскоре после смерти мужа переехала из Нескучного в Петербургский дом своего отца, где вместе с семьями жили Александр Николаевич и Альберт Николаевич Бенуа. Сколько-нибудь систематического художественного образования Зинаида Серебрякова не получила. Она посещала частную художественную школу княгини Марии Тенишевой, мастерскую художника Осипа Браза, Академи де ля Гранд Шомьер (в Париже), но была разочарована отсутствием системы преподавания. Отсутствие длительных академических занятий и внимания педагогов было компенсировано умением художницы самостоятельно учиться у великих мастеров прошлого (в Эрмитаже, Лувре, позднее – в музеях Италии), а главное – бесконечной и упорной работой с натурой. Талант, трудолюбие, целеустремлённость и немыслимость для художницы самого существования без творчества (на что, без сомнения, повлияло окружение, в котором она росла) сделали Серебрякову по мере взросления удивительным художником-творцом и высоким профессионалом.

В 1905 Зинаида Евгеньевна вышла замуж за своего кузена Бориса Анатольевича Серебрякова. В 1906 в семье родился первенец, который в честь деда Лансере был назван Евгением, в 1907 – сын Александр.

В 1912 и 1913 в семье родилось ещё двое детей – дочери Татьяна и Екатерина. В эти годы именно в Нескучном (имения Лансере и Серебряковых находились здесь по соседству) молодая художница проводит больше всего времени. Наряду с работой над жанровыми картинами в это время Серебрякова уделяет большое внимание написанию пейзажей. 1910-ми годами датируется её работа «Зеленые яблоки на ветках» (холст, масло; 55×78,5 см; ж-1217).

Летом 1911 года там же, в Нескучном, Серебряковой был написан портрет её невестки Елены Казимировны Лансере (холст, масло; 90×62 см; ж-1181). Молодая женщина стоит в светлой комнате «большого дома» в Нескучном; в открытую дверь, на фоне которой изображена портретируемая, видна вторая просторная комната с частью мебелировки. Естественность позы подчёркнута движением рук. Тщательно выписано лицо с тонкими чертами и спокойным взглядом больших глаз. Тёмное платье молодой женщины чётким силуэтом выделяется на фоне светлой стены и дальнего окна, что придаёт портрету особую остроту. Это произведение было высоко оценено по прошествии многих лет художницей Анной Остроумовой-Лебедевой: «Портрет превосходен, очень хороша поза. ...В портрете много грации, художественного творческого откровения. ...И почти никакого сходства. Вообще ее портреты часто бывают непохожи. Все изображаемые ею женщины напоминают саму художницу. И нужно ли сходство?».

Надо сказать, что заявления о несходстве модели с изображением не раз встречаются в суждениях о женских портретах Серебряковой, особенно применительно к раннему периоду ее творчества. Действительно, во многих работах проблема сиюминутного сходства отступала перед необходимостью более глубокого выражения душевной сущности натуры.

По воспоминаниям Татьяны Борисовны (дочери художницы), во время портретных сеансов Зинаида Евгеньевна любила слушать портретируемых – это помогало ей глубже проникать в сущность модели.

Февральская революция была воспринята обитателями Нескучного вполне оптимистически, но вскоре имение было разграблено и сожжено. В огне погибли завершённые работы, этюды, эскизы и рисунки. Незадолго до случившегося Зинаида Евгеньевна с матерью и четырьмя детьми окончательно переселились в Харьков. В 1919 от сыпного тифа скончался Борис Серебряков. Чтобы прокормить семью Зинаида Евгеньевна устроилась на работу в Археологический музей при Харьковском университете (где делала зарисовки экспонатов). В конце 1920 Серебрякову в качестве профессора приглашали на работу в Академию художеств, но принять предложение она так и не решилась, будучи, как всегда, неуверенной в своих способностях, в данном случае – преподавательских.

Зинаида Евгеньевна пытается заработать на жизнь семьи творчеством: работой над портретами, создаёт «Балетную сюиту» из полутора десятков портретов балерин и ряда «тематических» композиций, пишет ню. «Обнаженные» Серебряковой непосредственны, откровенны в своей естественной красоте и вместе с тем полны особой грации и изысканности. Началом 1920-х датируется «Обнажённая» (холст, масло; 76,5×101 см; ж-1218) из коллекции ДРХМ. Со слов Евгения Борисовича Серебрякова, моделью для картины послужила двоюродная сестра Зинаиды – художница Анна Александровна Черкесова-Бенуа (1895-1984), дочь художника Александра Николаевича Бенуа. В 1919 году Анна Бенуа вышла замуж за художника Юрия Черкесова. В 1925 году переехала с мужем и сыном в Париж. Во Франции супруги совместно занимались иллюстрированием книг. Всю свою жизнь Анна хранила архив писем, деловых документов и рисунков своего отца. Редкие сохранившиеся картины Анны Черкесовой-Бенуа осели в частных коллекциях и широкому кругу зрителей практически не известны.

В декабре 1923 года в США была отправлена выставка живописи, скульптуры и графики ста русских художников. Предполагалась продажа выставленных работ. Произведения Серебряковой пользовались успехом и расходились во множестве репродукций, но живописных полотен было продано только два.

Чтобы как-то поддержать семью, Зинаида Евгеньевна решает на время поехать во Францию: устроить в Париже выставку, продать свои работы и получить заказы на портреты. Расставание с Россией из временного превратилось в постоянное, в невольную эмиграцию. Парижский период в жизни Серебряковой продлился более сорока лет (с 1924 года) и был, по сути, трагическим для неё как человека и художника. Париж не оправдал ожиданий. Франция так и осталась для Серебряковой «чужим краем». Господство в Европе новаторских левых течений, глубоко чуждых ее художественному мироощущению, оказалось полной неожиданностью для Серебряковой. Кубизм, сюрреализм, экспрессионизм, не говоря уже о любых вариациях абстракционизма, воспринимались ею как «мазня» и «пакость». Этой «новизны» Серебрякова, решительно не принимала. Она была воспитана на проповедуемой «Миром искусства» фигуративной, реалистической живописи, тогда совершенно не принимаемой ни публикой, ни критиками.

Сразу по приезде в Париж навалились бытовые трудности. Заказов было мало. Задача помогать оставшейся в России семье, высылая заработанные написанием портретов деньги, оказалась очень трудной. Серебрякова одинока. Лишь осенью 1925 в Париж удалось вызвать младшего сына, восемнадцатилетнего Шуру. Весной 1928 в Париж приехала пятнадцатилетняя дочь Катя. С Евгением и Татьяной,

оставшимися в СССР, Зинаиде Евгеньевне удалось увидеться спустя почти 40 лет.

Самый конец двадцатых и начало тридцатых годов можно считать одним из относительно благополучных, несмотря на все житейские трудности, временных отрезков жизни Серебряковой за границей. В мае 1928 года в Брюсселе была устроена большая международная выставка, приуроченная к открытию нового Дворца искусств. Успех выпал и на долю Серебряковой, экспонировавшей сразу тринадцать работ, некоторые из которых были проданы. Самое же существенное состояло в том, что ее живопись произвела сильное впечатление на бельгийского любителя искусств, промышленника барона Жана де Броуэра, заказавшего ей портреты своей жены и дочерей. После окончания этих портретов, по-видимому, очень понравившихся заказчику, он предложил ей отправиться на месяц в Африку – в находившееся тогда под протекторатом Франции Марокко, где у него близ города Марракеш были плантации. Броуэр брал на себя все расходы на поездку с условием, что по возвращении художницы он выберет по своему усмотрению несколько работ, созданных там Серебряковой. В 1932 году Броуэр повторил предложение, и оно снова было принято. Результаты этих поездок были представлены Серебряковой на двух выставках: в 1929 и 1932 гг.

Марокко произвело на художницу сильнейшее впечатление не только живописностью, но и совершенно невиданным бытом. Ее привлекала гордая поступь и осанка арабов, стройность их фигур, декоративность одеяний. Марокканский цикл Серебряковой состоит приблизительно из двух сотен работ: портретов, уличных и жанровых сцен, пейзажей. Соприкосновение с этим сказочным миром заставило ее забыть все неприятности, она бродила по улицам Марракеша и Феса и рисовала, рисовала. В этот период она работала молниеносно (Коран запрещает людям позировать, и ей с трудом удавалось за небольшую плату «ловить» модель). По наброскам, сделанным на улицах Марракеша и Феса, по возвращении в Париж Серебрякова пишет несколько работ маслом. В их числе – совершенно «импрессионистическая» по схваченности момента работа «Марракеш. Фигуры дверях» (холст, масло; 92×73 см; ж-1180), изображающая двух беседующих через порог женщин. Диалог двух культур – африканской и мусульманской. Темнокожая женщина одета в традиционную одежду ярких цветов. Ее поза непринужденна, свободна, раскована. Ее собеседница в белой чадре, лицо ее закрывает белый никаб, который она мягким жестом придерживает на груди.

В послевоенный период в живописи Серебряковой все чаще стали появляться натюрморты. 1948 годом датируется представленный в собрании музея «Натюрморт с яблоками и круглым хлебом» (холст, масло; 54×68 см; ж-1231). Предпочтение натюрмортов прочим жанрам,

несомненно, было связано с ограничением мобильности художницы вследствие ухудшения её здоровья и невозможности найти модель для позирования. Из писем Серебряковой 1957 года: «Рисовать «профессиональных» натурщиц было мне не по средствам, и я начала довольствоваться писанием натюрмортов, находя в этой «тихой жизни» тоже живописную радость...». В натюрморте она не ищет каких-то оригинальных предметов для изображения – ее удовлетворяют «рядовые натурщики». Все, что можно найти дома или на ближайшем уличном рынке, вдохновляет Серебрякову на создание прекрасных произведений. Эти ее «натурщики» никуда не торопятся, и она может спокойно и свободно работать над каждой новой постановкой.

В 1960 в Париж после 36 летней разлуки к Зинаиде Евгеньевне приехала дочь Татьяна (она виделась с матерью в Париже еще дважды – в 1964 и 1967 годах). В 1966 году Серебрякова впервые после отъезда во Францию увиделась со старшим сыном Евгением (вторая встреча произошла в 1967).

Начиная с середины пятидесятых годов – времени хрущёвской оттепели – в Париж все чаще приезжают, обычно в командировки, московские живописцы. В результате переговоров с официальными представителями советского искусства в мае 1965 года в Москве в Выставочном зале Союза художников СССР была открыта выставка работ Серебряковой. На ней экспонировалось более 250 произведений, созданных в России (из музеев и частных собраний СССР) и за границей (в том числе представленные в музейном собрании «Марракеш. Фигуры дверях» и «Натюрморт с яблоками и круглым хлебом»). Затем выставка была перевезена в Киев, где она экспонировалась в Киевском Государственном музее русского искусства. В 1966 году ее принимал в Ленинграде Русский музей. Русский музей, Третьяковская галерея и провинциальные музеи Советского Союза приобрели с этой выставки ряд произведений. События 1965-1966 годов, увы, стали последней радостью в жизни Зинаиды Евгеньевны Серебряковой. 19 сентября 1967 года художницы не стало.

Все четверо детей Серебряковой своей профессией избрали искусство. Евгений стал архитектором, увлекался написанием акварельных пейзажей. Александр, живя в Париже, работал декоратором интерьеров, исполнял декоративные панно и монументальные росписи, иллюстрировал книги и журналы; работал художником театра и кино. Вместе с Александром макеты интерьеров исполняла Екатерина, также известная как автор преимущественно акварельных пейзажей Франции, Англии, Швейцарии, интерьеров, натюрмортов. Татьяна, как и её дед – Александр Николаевич Бенуа – стала театральным художником. Её дети, внуки и правнуки продолжают работать в области живописи, архитектуры, иконописи.

Старший брат Зинаиды Серебряковой – Евгений Евгеньевич Лансере в выборе профессии не изменил семейной традиции и посвятил свою жизнь искусству. Евгений Лансере относится к числу тех художников, чьи творческие интересы широки, а сферы деятельности многообразны. С равным увлечением и успехом он работал в области книжного оформления, иллюстрации, графике, театральной декорации, монументальной и станковой живописи.

Евгений Лансере родился 4 сентября 1875 года в городе Павловск. Художественные способности у мальчика проявились рано. В 1892 году, оставив гимназию, семнадцатилетний Евгений поступил в школу «Общества поощрения художеств», где провёл четыре года. В эти же годы Лансере стал участником кружка, из которого впоследствии возник «Мир искусства». После окончания школы Лансере отправился учиться в Париж: с 1895 по 1897 года занимался во французских художественных школах – так называемых академиях Коларосси и Жюльена. Эти занятия дали начинающему художнику прочную профессиональную подготовку, но не оказали сколько-нибудь существенного воздействия на его эстетические взгляды, сложившиеся еще во время обучения в школе. Новейшее искусство Франции тоже не привлекло к себе внимания молодого Лансере. Как и его дядя, Александр Николаевич, под влиянием которого формировался художественный вкус юноши, Лансере был влюблён в историю и культуру прошлых времен. Он воспекает деяния Петра, его величественный град, красоту невских вод, по бурным волнам которых плывут корабли. Но, в отличие от Александра Бенуа, Лансере не сентиментальный наблюдатель истории, а, скорее, ироничный её бытописатель.

В 1916 Лансере покидает Петроград и переселяется в Усть-Крестище (Псковская губерния, сейчас – Курская область), где живёт в родовом имении жены – Ольги Арцыбушевой. Здесь он много работает над пейзажами. В их числе – живописная работа из коллекции музея «Лето. Усть-Крестище» (холст, масло; 64×83 см; ж-1185). В одном из писем художника в этот период читаем: «Сию в деревне, работаю и наслаждаюсь природой». Это настроение автора вполне передаёт уютный, напоённый солнцем летний пейзаж, где сквозь заросли деревьев проглядывает тёмная полоска реки Крестище.

В конце 1917 бытовые трудности заставляют художника переселиться вместе с семьёй на Кавказ. Три года (1917-1920) он провёл в Дагестане, затем долго жил в Тбилиси – работал рисовальщиком в Музее этнографии, в Кавказском археологическом институте (выезжая в этнографические экспедиции), был профессором Тбилисской Академии Художеств.

Первая по настоящему крупная осуществлённая монументальная работа Лансере после оформления зала в Академии художеств

в Петрограде (1915) – росписи Дворца рабочего Дорожной профсоюзной организации (Дорпрофсожа) Южной железной дороги в Харькове (позднее назван Дворцом культуры железнодорожников имени И. Сталина; ныне называется Центральным дом науки и техники Харьковской дирекции железнодорожных перевозок Южной железной дороги), построенного академиком архитектуры А.И. Дмитриевым в 1927-1932 гг. в стиле конструктивизм. После долгих колебаний заказчиков в выборе сюжета в 1931 году были утверждены темы панно: «Крым», где туристы, достигшие горного перевала, прощаются со своими проводниками, и «Кавказ», где регулярные войска Красной армии встречаются в горах с местными партизанами (в коллекции ДРХМ – эскиз панно; холст, масло; 70×64 см; ж-1186). Эскиз росписи «Крым» хранится в Русском музее (1931; холст, масло, смешанная техника; 102×146 см). Осенью 1932 года художник завершил работу над панно (вначале «Крым», затем всего за 28 дней «Кавказ»), ставшими одними из самых ранних монументально-декоративных работ в стиле соцреализма. Однако идея И. Сталина и М. Горького о создании единого творческого метода советских писателей и художников, о методе социалистического реализма, была чужда Лансере своей идеологической подоплёкой.

Среди работ Е.Е. Лансере в коллекции музея ещё один эскиз – центральной части не завершённого триптиха для Института Маркса–Энгельса–Ленина в Москве «Ф. Энгельс, участник Пфальц-Баденского восстания 1849 года» (холст, темпера; 185×160 см; ж-1188).

С переездом в Москву (1933) начинается новый этап деятельности художника, связанный отчасти с театром, но более всего с монументальной живописью (он выполняет плафоны ресторана Казанского вокзала, гостиницы «Москва», зала Большого театра). Главный мотив росписей – праздничное ликование народов молодой строящейся страны. В 1937 написана работа из собрания музея «Волга у стен Кремля» (картон, масло; ж-1499). Жанровая композиция посвящена открытию в Москве в 1937 году судоходного канала «Москва-Волга».

В годы Великой Отечественной войны художник живёт в Москве, в станковых работах этого периода развивает традиции реализма. В 1942 по заказу Худфонда начал работу над своей последней станковой серией «Трофеи русского оружия», состоящей из пяти исторических картин: «После битвы на Чудском озере» («После Ледового побоища»), «Бойцы у трофейных орудий» («1941 год под Москвой»), «Вечер после Бородино» («Ночь после Бородинского боя»), «На Куликовом поле», «Петр после Полтавы» («Полтавская победа»). За эту серию Лансере получил Государственную премию СССР 2-й степени. Умер Евгений Евгеньевич Лансере вскоре после окончания Великой Отечественной войны – в 1946 году.

Дети, внуки и правнуки Евгения Лансере продолжили семейную традицию, работая в области архитектуры, живописи, истории искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 5 книгах. Кн. 1-3. М.: Наука, 1980. – 711 с.
2. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 5 книгах. Кн. 4-5. М.: Наука, 1980. – 743 с.
3. Зинаида Серебрякова. Письма. Современники о художнице. — М., 1987.
4. Павлинов П.С. Е.Е. Лансере на Кавказе: опыт реконструкции жизни и творчества: дис. канд. искусствоведения: ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания». – М., 2018. – 305 с.
5. Русакова А.А. Зинаида Серебрякова. — М.: Молодая гвардия, 2008. – 227 с.
6. Савинова Е.А. Творчество Альберта Николаевича Бенуа в контексте русской акварельной живописи второй половины XIX – начала XX века: автореф. дис. канд. искусствоведения: 04.05.2017 / Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. – СПб., 2017. – 23 с.

Третьякова М.В.
заместитель директора по научной работе

КОЛЛЕКЦИЯ ЖИВОПИСИ В ДОНЕЦКОМ РЕСПУБЛИКАНСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ

Каждый музей имеет сложную и неповторимую, тесно связанную с жизнью страны и своего города, историю. Художественный музей в городе Сталино был основан в 1939 году как Музей изобразительного искусства, но в 1941 уже прекратил своё существование в связи с гитлеровской оккупацией Донбасса. Только в 1958 году в Сталинском краеведческом музее был открыт отдел изобразительного искусства и, наконец, в 1960 музей был возрождён как Сталинская картинная галерея; с 1965 по 2014 – Донецкий областной художественный музей; с 2015 – Донецкий республиканский художественный музей.

От довоенного собрания, насчитывавшего к моменту оккупации более 400 произведений русского и украинского изобразительного искусства, сохранилось 11 произведений, которые спас донецкий художник Евгений Евгеньевич Грейлих. В собрание нового музея 9 из них вернулись только в 1975 году из Киевского музея русского искусства, куда были отданы на хранение. Эти произведения стали своеобразным связующим звеном между старым и новым собраниями музея.

Послевоенное собрание формировалось за счёт поступлений из республиканских и всесоюзных художественных выставок, фондов ведущих государственных музеев России и Украины, приобретений работ из частных коллекций и отдельных даров. С годами в фондах сложились несколько полноценных коллекций, определивших характер постоянной музейной экспозиции, которая включает античное декоративно-прикладное искусство, западноевропейскую живопись и скульптуру конца 16-19 ст., русскую и украинскую иконопись 17 – начала 20 ст., российскую живопись и скульптуру 18 – начала 20 ст., декоративно-прикладное искусство, отечественное искусство 20 ст. Значительное место в собрании занимает коллекция оригинальной и печатной графики, насчитывающая около 9 000 листов. Сегодня более 17 тысяч произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства составляют собрание музея.

Настоящий альбом знакомит читателя с музейной коллекцией живописи, представленной наиболее значительными работами выдающихся мастеров зарубежного и отечественного искусства, охватывающих период с 17 века по сегодняшний день.

Коллекция зарубежного искусства формировалась в музее, начиная с момента его открытия в 1960 году, но сложилась в своём настоящем виде

в конце 70-х – начале 90-х гг. 20 века. В этот период она особенно интенсивно пополнялась, изучалась и обрела новый художественный уровень. Среди живописных школ в ней представлены произведения мастеров Италии, Голландии, Германии, Франции, Дании, Бельгии, Англии, Испании конца 16 – начала 20 столетий. Преобладающими в коллекции являются произведения голландской, итальянской, немецкой и французской национальных школ. Это полотна как крупных мастеров, так и менее значительных авторов, дающие яркое представление о стилях живописи своей эпохи.

Наиболее ранним в коллекции является полотно «Земля» из знаменитой серии «Четыре стихии», написанной во второй половине 16 века в мастерской знаменитого венецианского живописца Якопо Бассано. Он ввёл в итальянскую живопись разнообразные мотивы повседневной жизни и народного быта, ставшие, своего рода, предысторией натюрморта и бытового жанра, оформившихся в Европе в 17 столетии.

По времени создания ей близки работы фламандских мастеров конца 16 – начала 17 вв. Картина «Прогулка» неизвестного нидерландского художника, объединяет в себе бытовой и пейзажный жанры. В ней перед нами, подобно театрализованному действию, раскрывается гармоничное бытие природы и человека. «Горный пейзаж с путниками» крупнейшего фламандского художника начала 17 века Йоса де Момпера, творчество которого значительно обогатило пейзажную живопись своего времени, выделяется своим мастерством. В картине чувствуются идущие от нидерландской живописи 17 века чёткие границы, разделяющие передний и задний планы, но элементы воздушной перспективы, используемые художником, делают её более убедительной по ощущению глубины и пространственной целостности композиции.

Большой интерес вызывают полотна голландских художников. В 17 веке Голландия становится первой в Европе буржуазной республикой и одним из передовых центров европейской культуры. Стремление к познанию мира отличает голландскую живопись этого времени от других европейских школ, с этим связана и широта её диапазона. В Голландии достигли значительного развития бытовой жанр, пейзаж, натюрморт и портрет. Голландцы стремились изобразить в картинах то, что они ценили – своеобразие природы своей страны, жизнь и быт её людей. Именно в Голландии бытовая картина и натюрморт предстали в классических завершённых формах. К числу лучших полотен могут быть отнесены «Горный пейзаж с путниками» Йоса де Момпера, «Рыбный натюрморт» Питера Питерса ван Норта, «Пейзаж с руинами» Йоханнеса Глаубера, «Ящерицы, змеи, бабочки» Отто Марсеуса ван Схрика, «Пирушка в харчевне» Яна Минсе Моленара, «Кермесса» Йоста Корнелиса Дрохслота. Ян Минзе Моленар – художник, вышедший

из мастерской известного живописца Франса Хальса, посвятил своё творчество жанровой живописи. Герои «Пирушки в харчевне» - голландские бюргеры, чувствующие себя раскованно и уверенно в весёлой компании. На картине «Кермесса» Йост Корнелис Дрохслот изображает крестьянский праздник на лоне природы. Жанровые сценки на первом плане трактованы с грубоватым юмором и, вместе с тем, добрым отношением к героям. «Натюрморт с рыбой» Питера Питерса ван Норта – типичный пример этого популярного жанра периода расцвета голландского искусства 17 столетия. Его композиция отличается живописной свободой в пластической разработке темы «рыбного» натюрморта. Диагональное построение композиции, динамичный ритм изображённых на картине рыб и рыбацких снастей, насыщают натюрморт движением, поддержанным живым подвижным мазком. В интересе к повседневной жизни, в подчёркивании красоты вещей отразилось оптимистическое мировосприятие голландцев, ощущение ценности всех земных начал бытия.

В жанре натюрморта в 17-начале 18 ст. работал и неаполитанский художник Гаспаро Лопес, творчество которого представлено эффектным «Натюрмортом с цветами». Два пышных букета весенних цветов, выделяющихся яркими вспышками красок на тёмном фоне, изображены в изящных декоративных металлических вазах.

Среди работ пейзажного жанра выделяется величественный «Пейзажем с руинами» Йоханнеса Глаубера, относящийся к типу классического или мифологического пейзажа, сложившегося в 17 веке в Италии и Франции в творчестве художников-классицистов, увлечённых древней историей и памятниками античной архитектуры.

В 17 столетии французская школа становится ведущей среди европейских художественных школ. Рождается новое стилевое направление – классицизм. Идеалам классики следует французский художник Шарль Альфонс Дюфренуа в картине «Отдых Венеры». Гармония, присущая произведению, достигается благодаря глубокому знанию автором античного искусства и уравновешенной, пластически выразительной композиции. Известный миф о Венере звучит в интерпретации художника, как вечный гимн красоте.

18 век обозначен ярким развитием портретной живописи во многих европейских странах. Венецианская школа представлена полотном Якопо Амигони, который принадлежит к группе художников, много и плодотворно работавших за пределами Италии. На формирование его творчества повлияли английская и французская традиции парадного барочного портрета. «Портрет мужчины в красном» - блестящий пример парадного портрета, в котором художник объединяет сдержанность и выразительность, присущие английскому портрету, артистизм и изысканность французской художественной школы с сочностью

и декоративностью венецианского колорита. Парадный «Женский портрет» немецкого художника Христиана Фридриха Лишевского написан в стиле рококо. Юная красавица изображена здесь с атрибутами богини охоты Дианы. За несколько идеализированным образом художник даёт нам возможность увидеть конкретные черты модели, почувствовать её весёлый характер и жизнерадостность. Лирическая интонация портрета поддержана фоном: парковым пейзажем, создающим поэтическую атмосферу.

Яркий пример классицистического пейзажа конца 18 столетия - «Вид в окрестностях Тиволи» Симона Дени, нидерландского живописца, значительную часть своей жизни работавшего в Италии. В картине художник сохраняет традиционные для итальянского пейзажа элементы идиллической пасторали, увлечение античными руинами (вилла императора Адриана и храм богини Весты) и стремление к изображению конкретного природного мотива – величественного водопада вблизи Рима.

19 столетие – качественно новый период в истории изобразительного искусства. Он отмечен сложными отношениями между творческими индивидуальностями авторов и новыми эстетическими программами. Немецкое искусство 19 столетия представлено произведениями разных жанров. Картина «Внутренний вид готического собора. Мариенбург» написана Иоганном Карлом Шульцем. Знаток старой архитектуры, в своих произведениях он изображал интерьеры и внешний вид известных европейских соборов. Подобные храмовые интерьеры, точные и выразительные, создавали особенное настроение приподнятости над повседневной жизнью человека, уводили его в мир созерцания и переживания религиозных идеалов. Известным пейзажистом-романтиком был Карл Роттман – один из основателей «патетико-героического» направления в историческом пейзаже первой половины 19 столетия. В полотне «Авлида», написанном им после путешествия в Грецию, изображена легендарная местность: из гавани Авлиды начался великий поход греков на Трою.

К салонно-академическому направлению принадлежит картина «Итальянская танцовщица» немецкого художника Августа Риделя, выполненная с техническим мастерством и декоративным блеском. Искусство Риделя отвечало увлечённости современников античными образами, итальянскими фольклорными мотивами и национальным типажом.

Среди работ пейзажного жанра большой интерес представляют картины художников дрезденской и дюссельдорфской школ. Новое отношение к родной природе, перекликающейся с миром чувств и переживаний человека, приводит к распространению во второй половине 19 века «пейзажа настроения». С этой разновидностью эмоциональной, тонко нюансированной живописи, знакомит «Зимний пейзаж с путником» Людвиг Мюнте.

Коллекция иконописи, которая сегодня насчитывает более 100 произведений, сложилась в музее, в основном, в 60-80-е годы 20 века. Источники её поступления – научные экспедиции Государственной Третьяковской галереи, Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублёва в Москве, фонды ряда музеев России и Украины, дары и приобретения у частных лиц. Имеющиеся в коллекции памятники представляют иконописные традиции Русского Севера, Центральной России, Ветки, Западной и Центральной Украины 17-начала 20 столетий. К наиболее давним относится «Христос Учитель. Деисус трёхфигурный в рост» - центральный образ иконостаса, выполненный известным галицким иконописцем Ильей Бродлаковичем-Вишенским в стиле украинского барокко. Высокий художественный уровень имеют российские иконы 18 века «Иоанн Предтеча Ангел пустыни», «Царь Соломон и св. пророк Илия», «Воскресение Христово с предстоящими св. Марком, епископом Арефусийским, и св. великомученицей Екатериной». «Чудо св. Георгия о змие» - авторская подписная икона устюжанина Михайла Крыловского. В изображении пейзажа и деталей рыцарского облачения, в изысканном образе святого чувствуется влияние западноевропейской художественной традиции этого времени. Слободжанская икона «Распятие Христа с казнями апостолов» - редкая по сюжету, стилю и технике исполнения (деревянный полихромный рельеф с темперной живописью), посвящена Кресту – главному символу христианства. В её стиле – черты наивного пересказа, эмоциональность барокко и строгость классицизма создают единое гармоническое целое.

Гордостью музейного собрания является коллекция русской и украинской живописи 18 – 20 столетий, в которой находятся произведения таких классиков отечественного искусства, как Орест Кипренский, Иван Айвазовский, Иван Шишкин, Василий Суриков, Валентин Серов, Зинаида Серебрякова, Константин Коровин, Иван Дряпаченко, Александр Куприн, Роберт Фальк, Петр Кончаловский, Сергей Малютин, Лев Крамаренко.

18 век представлен коллекцией репрезентативных портретов, выполненных профессиональными портретистами и неизвестными мастерами. Развитию портретного искусства в России в это время способствовала деятельность иностранных художников. Известный австрийский живописец Иоганн-Баптист Лампи Старший оставил значительный след в российской культуре, как автор около 40 портретов членов царской семьи и российской знати. В «Портрете В.С. Попова» создан яркий образ успешного государственного деятеля екатерининской эпохи в расцвете жизненных сил и карьеры. Эта работа, как и «Чарка мёду» Константина Маковского, «Оргия» Вильгельма Котарбинского, «Окно» Алексея Корина – одна из немногих произведений, сохранившихся из довоенного собрания. Большой интерес вызывает «Портрет мальчика

у клавесина», исполненный неизвестным русским художником в духе идей эпохи Просвещения. В характеристике модели важную роль играет изображение атрибутов искусства и науки, формирующих её личность.

В первой половине 19 века лучшие российские портретисты акцентируют внимание не на внешней репрезентативности, а на внутреннем мире модели. Один из значительных примеров – «Портрет неизвестного с Константиновским орденом св. Георгия» кисти Ореста Кипренского. Романтический образ современника, человека высокой культуры и независимого характера создан тщательно подобранными художественными приёмами, привлекающими внимание зрителя к личности изображённого.

Доминирующим жанром в коллекции живописи 19 – начала 20 столетий является пейзаж. Он представлен полотнами таких известных художников, как Иван Айвазовский, Алексей Боголюбов, Лев Лагорио, Василий Поленов, Станислав Жуковский, Николай Дубовской. Романтическим идеалом для академической живописи середины 19 века остаётся Италия: её природа, архитектура, народные типы. «Лазоревый грот» - образ итальянской природы в раннем творчестве Ивана Айвазовского. Исключительная красота морского грота на острове Капри в необычном голубом сиянии стала любимым сюжетом, к которому художник возвращался неоднократно. Картина из собрания музея, написанная в Неаполе, сразу обратила внимание итальянцев на российского пейзажиста. «Морской пейзаж. Коктебель» создан прославленным маринистом в годы зрелости его блестящего таланта. Шедевр пейзажной живописи – картина Ивана Шишкина «Березовый лес», где образ природы отмечен редкой для творчества художника лирической интонацией, как бы подсказанной самим мотивом тихого погожего осеннего дня, согретого солнцем и близким присутствием человека. Уникальным в собрании является полотно Александра Гребнева «Интерьер картинной галереи В.А. Кокорева», где изображена экспозиция одной из первых публичных галерей России с великолепной коллекцией известного предпринимателя и мецената Василия Кокорева. Полотно отличает особенное мастерство автора в передаче интерьера парадного зала галереи, где доминируют произведения прославленного Карла Брюллова. «Первое число» Николая Кошелева – типичный пример живописи критического реализма 1860-х гг. Тщательно подобранные выразительные детали придают изображению этой драматичной семейной сцены глубокое социальное содержание.

Напряжённая общественно-политическая жизнь в России начала 20 в. нашла свое отражение в искусстве, когда рождались новые художественные направления и творческие объединения. Одной из острых художественных проблем становится национальное своеобразие русского искусства. Московские живописцы, объединённые в «Союз русских

художников», создали свой стиль, органично соединивший реализм передвижников с достижениями пленэрной живописи. Образы природы обретают у них неповторимую эмоциональную окраску. В музейном собрании московская школа представлена пейзажами Константина Юона, Алексея Исупова, Василия Поленова, Константина Коровина.

Иначе решались художественные проблемы времени членами петербургского объединения «Мир искусства». Их творческая ориентация была связана с идеалами искусства 18 века, модерном и символизмом. В коллекции объединение представлено работами таких выдающихся мастеров, как Валентин Серов, Александр Бенуа, Борис Кустодиев, Зинаида Серебрякова, Савелий Сорин. Среди имеющихся в собрании музея работ Зинаиды Серебряковой – признанные шедевры: «Портрет Е.К. Лансере» и бытовая сцена «Марракеш. Фигуры в дверях». Ярким представителем «Мира искусства» был и Ян Ционглинский, видевший пути развития современного ему искусства в преодолении старых основ академизма, новой трактовке формы и цвета в живописи. В «Женском портрете» он создал утончённый артистичный образ современницы, близкий стилю русского модерна.

В начале 20 века многочисленные творческие объединения вели напряжённые поиски нового образно-пластического языка и стиля, созвучных эпохе. Ярким явлением в художественной жизни России 1910-х гг. стало объединение «Бубновый валет», мастера которого смело объединяли в своем творчестве художественные принципы и приёмы новейшей европейской живописи, русского народного искусства и городского фольклора. В музейном собрании мастера объединения представлены цельным тематическим комплексом, который включает полотна, написанные преимущественно в 1910-1930-е гг. Живопись старейшего «бубнововалетца» Петра Кончаловского представлена полотном «Флигель в саду». В нем выразительно проявились характерные для творческой манеры художника экспрессия и колористическая декоративность. Любимым среди мастеров «Бубнового валета» был жанр натюрморта. Динамичная композиция «Натюрморта с игрушками на рояле» Александра Куприна, написанная в широкой живописной манере, поддержана мощными аккордами цвета. Натюрморт «Две тёмные розы и тарелка с клубникой» - один из наиболее известных в творческом наследии Ильи Машкова 1930-х гг. Кисть художника безупречно лепит форму двух темно-красных роз в стакане и отборных ягод клубники на фоне мягких ритмичных складок светлой драпировки. О разностороннем художественном даровании Роберта Фалька даёт представление целый ряд живописных произведений 1900-1930-х гг. Наиболее значительными являются «Автопортрет на синем фоне» и «Вечерний пейзаж. Новый Иерусалим», выполненные молодым художником в 1910-х гг. – в период интенсивных поисков новой живописной системы.

Живопись 20-30-х гг. представлена как авторами, которые, несмотря на новые политические реалии советской эпохи, сохранили свой творческий стиль и преданность тематике и жанрам, в которых они работали ранее, так и живописцами новой советской школы, входившими в Ассоциацию художников революционной России – художественное объединение, опиравшееся на реалистические традиции искусства прошлого века. К нему принадлежал и выдающийся живописец Сергей Малютин – автор картины «На охоту. На волчью облаву. Портрет М.С. Малютина, сына художника».

В годы интенсивного социалистического строительства стремительно развился жанр городского и промышленного пейзажа, представленный в коллекции картинами «Днепрострой» Константина Богаевского, «Волга у стен Кремля» Евгения Лансере, «Москва. Советская площадь» Бориса Рыбченкова. Большую ценность для музейной коллекции представляют пейзажи, изображающие Сталино в 30-е гг. Они созданы во время творческих поездок в Донбасс молодыми московскими живописцами Константином Дороховым, Самуилом Адливанкиным, Иваном Чашниковым.

Среди портретных произведений мастеров старшего поколения выделяются «Портрет поэтессы Маргариты Алигер» Наума Соколика, «Портрет танкиста Липилина» Павла Корина, «Девушка в голубом. Портрет Тани Гвоздевой» Льва Крамаренко.

Ведущее место в эпоху социалистического реализма заняла тематическая картина. Значительное произведение этого жанра – масштабное полотно Александра Лактионова «Вновь я посетил...», созданное художником к 150-летию со дня рождения великого русского поэта А.С. Пушкина. Картина «На новую квартиру», написанная художником со свойственной ему точностью в передаче внешнего облика своих героев и новых реалий окружающего их советского быта.

Интересно, отдельными произведениями и монографическими комплексами, представлена в коллекции живопись художников поколения 60-70-х годов. В своих исканиях, отвечающих чувству современности, они широко использовали традиции русского реалистического искусства. Среди них произведения Владимира Стожарова, Елены Романовой, Ивана Сандырева, написанные на русском Севере, где они обращались к глубинным истокам деревенской жизни с её патриархальным укладом. Искусство известного живописца Юрия Пименова, всегда являвшееся примером высокой художественной культуры, переживает новый расцвет в 1960-е гг. Яркий тому пример – полотно «Транзит», наполненное мягкой лирикой и поэзией будней. Чувством природы и живописным мастерством отличаются произведения Евгении Малеиной «Плоды» и «Девочка с прыгалкой».

Живопись «сурового стиля», главными чертами которой были строгое, непарадное восприятие современности, лаконизм колористического и композиционного решений, представлена работами известных московских живописцев Виктора Иванова, Петра Оссовского, Бориса Окорочкова, Андрея Тутунова, братьев Смолиных.

Ленинградская школа живописи представлена комплексом полотен её ведущих мастеров: Евсея Моисеенко, Александра Романычева, Виталия Тюленева, Андрея Мыльникова.

Национальные школы живописи этого периода представлены, преимущественно, произведениями художников Закавказья, Украины, Белоруссии. Это полотна Ары Бекаряна, Лавинии Бажбеук-Меликян, Радиша Тордии, Оганеса Зардаряна, Адальберта Эрдели, Николая Глущенко, Татьяны Яблонской.

Богатством художественных индивидуальностей и многообразием творческих манер отличается коллекция современных донецких живописцев, формирующаяся в музее с 1960-х гг. по сегодняшний день. Тема родного города с его своеобразным промышленным ландшафтом, напряжённым ритмом заводских и шахтёрских будней – одна из ведущих в творчестве Юрия Зорко, Алексея Полякова, Григория Тышкевича, Владимира Хоренко, Юрия Коменданта, Валентины и Владимира Теличко. Экспрессивен и поэтичен пластический язык полотен Владимира Бауэра, Александра Глумакова, Филиппа Таралевича, Геннадия Олемпиюка, Сергея Новикова.

Являясь центром художественной жизни республики, музей бережно сохраняет, изучает и популяризирует своё собрание, которое ежегодно пополняется новыми интересными экспонатами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Макарова Т.И. Западноевропейская живопись XVII-XIX веков в собрании Донецкого областного художественного музея. Каталог - Донецк: ООО «Центр», 2002. – 64 с.

2. Панова Т.М. Каталог собрания «Русская и украинская живопись XVIII - нач. XX века» - Донецк: Фирма «Кардинал», 2003 – 176 с.

3. Панова Т.М. Сто икон из собрания Донецкого областного художественного музея. Каталог. – Донецк: «Донбасс», 2010. – 152 с.

4. Третьякова М.В. Російський та український живопис 1920-1930 років у зібранні Донецького обласного художнього музею. Каталог. ДОХМ. – Донецьк: ВД «Кальміус», 2007. – 76 с.

5. Художники Донеччини. – Донецьк: Тов. «Видавничо-поліграфічне підприємство «Промінь», 2008. – 412 с.

Черникова А.С.
старший научный сотрудник

**ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО МАКСА СЛЕФОГТА.
СЕРИЯ ЛИТОГРАФИЙ К ПОЭМЕ ГОМЕРА «ИЛИАДА»
ИЗ СОБРАНИЯ ДОНЕЦКОГО РЕСПУБЛИКАНСКОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ**

Говоря о термине «импрессионизм» мы сразу вспоминаем творчество французских художников Эдуарда Мане, Клода Моне, Огюста Ренуара, Альфреда Сислея. На парижской выставке 1874 г. Клод Моне представил свою выполненную смелыми мазками картину «Впечатление. Восходящее солнце», изображающую старый порт в Гавре. Наименование её («*Impression, soleil levant*») дало название новому течению в изобразительном искусстве – импрессионизму. В то время как критики выражали своё возмущение этим новым направлением, для одних художников термин «импрессионизм» стал ругательством, для других – программой действий.

Это направление в живописи было, безусловно, развито и в Германии, где в 1890-х гг. произошёл важный переворот. По словам искусствоведа Игоря Грабаря, «в эпоху, когда ещё эталоном хорошего вкуса в живописи считались гигантские полотна Бёклина и Штука, репродукции с которых висели в каждом втором «порядочном» буржуазном доме, в искусство приходит новая плеяда художников» [2, с. 36]. Они выходят на пленэры, стремясь запечатлеть на своих холстах мимолётные впечатления от увиденного, передать свой индивидуальный взгляд на мир динамичными мазками, насыщенными и обогащёнными солнцем красками.

Центром немецкого искусства второй половины XIX в. стал Мюнхен. В 1892 г. здесь был создан Сецессион – союз независимых художников, отвергавших доктрину академизма. Он включал 78 участников, а отделение импрессионистов было самым многочисленным. Вскоре импрессионисты отделились, покинув Сецессион и создав новую группу в Берлине, который постепенно становился новым культурным центром. Здесь при поддержке частных галерей и городских музеев в 1898 г. был основан Берлинский Сецессион. В объединение было принято более 60 художников, среди которых количественно преобладали именно импрессионисты.

«Нам нужна публика. Мы хотим не только продавать, мы хотим быть понятыми широкими массами, мы хотим дать им возможность видеть хорошее искусство, любить его и учиться понимать. В этом мы видим свою культурную миссию!», – так определял цели Берлинского Сецессиона немецкий художник-пейзажист Вальтер Лейстик (1865-

1908) [8]. Речь шла о приоритете именно современного, модернистского искусства. Как и выставки французских импрессионистов, выставки Сецессиона вызывали огромный резонанс в обществе. Среди художников, приглашённых вступить в ряды Берлинского Сецессиона, был и молодой талантливый живописец Макс Слефогт (1868-1932). Наряду с Максом Либерманом (1847-1935) и Ловисом Коринтом (1858-1925) он считается одним из наиболее известных и талантливых представителей немецкого импрессионизма.

Франц Теодор Макс Слефогт (Franz Theodor Max Slevogt) родился 8 октября 1868 г. в Ландсхуте (южная часть Германии) в семье военного. Профессиональное художественное образование он получил в Мюнхенской академии художеств (1885-1889 гг.) у одного из лучших профессоров – Вильгельма Дица. Помимо искусства Слефогт увлекался музыкой – будучи талантливым певцом и пианистом, в академии он познакомился с известным музыкальным критиком Теодором Герингом, поддерживающим это увлечение юного художника. К образам любимых моцартовских опер «Дон Жуан» и «Волшебная флейта» живописец неоднократно будет обращаться в своём творчестве.

Закончив обучение в Германии, в 1889 г. Слефогт отправился в Париж – общепризнанный центр новых течений в искусстве. Там он занимался в Академии Жюлиана, изучал коллекцию Лувра, копировал полотна Яна ван Эйка и познакомился с живописью Эдуарда Мане. К импрессионизму художник относился не как к художественному направлению, а как к методу творчества, способу видения мира. «Я думаю, – говорил он, – что всегда были, есть и будут немецкие импрессионисты, то есть художники, стремящиеся выразить свой национальный дух в свободном взгляде на природу, которым импрессионизм окончательно раскрыл глаза на мир...» [3, с. 258].

В 1896 г. Слефогт создал ряд карикатурных произведений для мюнхенских периодических изданий «Simplicissimus» и «Jugend», которые освещали творчество художников и дизайнеров, работающих в стиле модерн [6, с. 273]. В следующем году в Вене состоялась его первая персональная выставка.

В 1898 г. Слефогт совершил поездку по Голландии и посетил выставку Рембрандта в Амстердаме – искусство этого великого голландца стало для него откровением. В этом же году под впечатлением картин Рембрандта Слефогт создал своё крупнейшее произведение – триптих «Блудный сын», который был представлен на выставке Берлинского Сецессиона и имел большой успех. Его картины конца 1890-х гг. заинтересовали передовую критику и публику, в них чувствовалось серьёзное знание классического искусства и живой наблюдательный ум, преобладал рембрандтовский колорит и драматические контрасты света и тени [5, с. 187]. Однако его живописную работу «Даная», написанную

в 1899 г. в новой художественной стилистике вопреки классическим канонам и выставленную на Мюнхенском Сецессионе, критика посчитала оскорбительной для публики. Это не остановило немецкого арт-дилера Пола Кассирера от покупки работ Слефогта и организации его персональной выставки.

В 90-е гг. XIX в. Слефогт становится известен в частности благодаря своему живописному таланту. В 1900 г. вместе с женой он переезжает во Франкфурт, и здесь неожиданно проявляется его новое увлечение: художник рисует серию из 30 картин с изображением зверей из городского зоопарка. Написанные динамичным мазком в эскизной манере, эти картины кажутся мгновенными, острохарактерными зарисовками с натуры. Слефогт открывает в себе талант художника-графика и иллюстратора [7, с. 90]. Он создаёт иллюстрации к сказке «Али-баба и сорок разбойников» (1900), напечатанной в издательстве Бруно Кассирера. «В рисунках и акварелях впервые проявился темперамент Слефогта-рассказчика. Бурные сцены драк, похищений, убийств, набросанные стремительными ломаными штрихами, впечатление эскизности и незавершённости листов – всем этим Слефогт, отказываясь от законченности стиля, создаёт новый тип книжной иллюстрации. Этот этап является его первой попыткой работы в импрессионистической манере» [3, с. 259].

В следующем году художник присоединяется к Берлинскому Сецессиону. Если работы его раннего периода были созданы под влиянием старых мастеров и отличались тёмным, «музейным» колоритом, то в начале 1900-х гг. его палитра меняется. Под впечатлением от произведений французских импрессионистов, а также своих старших современников – Вильгельма Лейбля и Генриха Вильгельма Трюбнера, колорит его картин стал более светлым и ярким, а живопись – пастозной. Он пишет, прежде всего, портреты, на которых человек изображен в действии, в единстве с окружающим его пространством – природой или интерьером. Примером служат его «Автопортрет с женой» (1904), «Портрет Филиппа фон Фишера с книгой» (1903), «Дама в серой шубке» (1905).

В Берлине художник знакомится с исполнителем партии моцартовского Дон Жуана, певцом Франческо д'Андраде. Восхищаясь его талантом, Слефогт создаёт портреты «Белый д'Андраде» (1902), «Чёрный д'Андраде» (1903), а также знаменитый «Портрет Франческо д'Андраде в образе Дон Жуана» (1903) [4, с. 84]. В этот период он пишет и утончённый портрет в стиле ар-нуво «Танец Мариетты Ригардо» (1904). На нём изображена в танцевальной позе изящная темноволосая женщина в открытом синем платье, позади которой расположились музыканты.

Импрессионистический период творчества художника продолжался до 1906 г. Затем художественная атмосфера Берлина изменилась –

художественный критик Мейер-Грефе популяризировал искусство Делакруа, а в галерее Пауля Кассирера проходили выставки французских романтиков и реалистов. У Слефогта появились новые кумиры – Оноре Домье и Эжен Делакруа. Тёмный колорит, экспрессивное построение формы, романтическое мироощущение отличает картины «Самсон ломает столпы в храме» (1906), «Дон Кихот» (1908), «Ослеплённый Самсон» (1912).

В это время художник много работал и как иллюстратор книг. Его графика, лёгкая и стремительная, по стилю исполнения сильно отличается от живописных работ. Он сделал литографии к книгам «Синдбад-мореход», «Жизнь Бенвенуто Челлини», «Илиаде» Гомера [7, с. 103].

В дальнейшем Слефогт не отказывается от своих принципов: он не становится ни кубистом, ни экспрессионистом, хотя испытывает воздействие некоторых их приёмов. Его поздняя живопись более темпераментная и яркая по колориту, порой Слефогт нарочито оставляет вещь незаконченной, чтобы сохранить непосредственность первого впечатления.

Накануне Первой мировой войны художники стремились найти вдохновение в экзотических странах. В 1913-1914 гг. Слефогт побывал в Северной Африке и Египте, где создал ряд акварелей и живописных пейзажей, в которых передал образы залитого ярким солнцем Востока [6, с. 38].

В начале войны он был назначен официальным военным художником на Западном фронте. После войны пробовал себя в роли сценографа – с увлечением сочетая живопись и музыку, он создал декорации к опере Вольфганга Амадея Моцарта «Дон Жуан» в Государственной опере Дрездена.

Слефогт был единственным импрессионистом в Германии, принимавшим заказы на создание огромных фресок. Его светлые по колориту декоративные композиции состояли из цветочных гирлянд и сказочных сюжетов. Первый опыт работы в этом направлении относится к 1912 г., когда он расписал фресками виллу своего друга Иоганна Гутмана. В них он дал волю своей творческой фантазии: лёгкие гротески переплетаются с мотивами моцартовских опер.

На должность профессора Академии художеств в Берлине Слефогт был назначен в 1917 г. В это время он снова увлёкся книжной графикой и создал иллюстрации к «Немецким сказкам» Братьев Гримм. В 1926 г. художник подготовил 17 гравюр к опере «Волшебная флейта», где персонажи – Волшебник Зороастр, Папагено, Тамино и Царица ночи, живут и действуют в архитектуре из нотных знаков, представляющих собой цитаты из музыки Моцарта.

В 1929 г. Прусская академия художеств организовала большую выставку картин Слефогта, посвящённую его 60-летию, а уже через год, в 1930 г., показ работ мастера был запрещён нацистской Германией.

В последние два года жизни (1931-1932 гг.) большую часть своего времени он посвятил созданию религиозной росписи «Голгофа» для Церкви Мира в Людвигсхафене [6, с.38]. Художник умер в 1932 г. в Нейкастеле, в доме, декорированном его фресками – фантазиями на сюжеты любимых опер «Зигфрид» Рихарда Вагнера и «Волшебная флейта» Вольфганга Моцарта.

Макс Слефогт работал в широком художественном диапазоне – как живописец, график, театральный декоратор. В его творчестве воплотилось своеобразное сочетание художественных течений, которые были сформированы в искусстве Германии в кон. XIX - нач. XX вв. В работах мастера прослеживается влияние классического искусства, немецкого реализма, импрессионистической живописи и экспрессионизма.

Тема войны с её человеческими трагедиями и жертвами, героическими подвигами и триумфальными победами, интерпретируемая художниками всех времён, является выдающейся и в творчестве Макса Слефогта. В 1907 г. в Мюнхенском издательстве А. Ланге были опубликованы его пятнадцать литографий к бессмертной поэме Гомера «Илиада», помещённые в одну папку. В Донецкий художественный музей папка с литографиями поступила из Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина на основании приказа Министерства культуры СССР №653 от 05.11.1980 г.

Каждое десятилетие обогащало характеристики героев поэмы новыми интерпретациями. Создание литографий к «Илиаде» стало важным этапом в творчестве Слефогта: он обратился к экспрессионизму, отражая в гравюрах экспрессию чувств и эмоций, гипертрофированность образов, напряжённость батальных сцен. В своих работах художник стремился найти новый подход к трактовке эпизодов поэмы. Герои Троянской войны предстали не в образах идеальных персонажей, что было бы не соответствующим замыслу художника, а подчас пугающими, почти дикими в своей одержимости. Основное внимание художника сфокусировано на двух великих героях, ставших врагами – Ахилле и Гекторе, и каждый лист сопровождается строками из «Илиады».

Ахилл – сын греческого царя Пелея и богини Фетиды. Когда он был младенцем, мать натирала его тело амброзией и держала в огне, чтобы сделать сына неуязвимым. Отец отдал его на воспитание к мудрому кентавру Хирону и Ахилл вырос могучим героем. Зная о его судьбе – гибели во время Троянской войны, Фетида спрятала его на острове Скиросе, где он жил среди царских дочерей, одетый в женские одежды. Но прорицатель Калхас сообщил царю Спарты Менелаю, собирающему войско для похода против Трои, местонахождение Ахилла. С великой

радостью согласился герой участвовать в походе. Осада Трои, считавшейся неприступной, длилась десять лет.

Первый лист из серии – «**Елена на Скейских воротах**» (рис. 1; гр-4346, размер каждого листа из серии – 367×505 мм). Это единственная гравюра из серии, выполненная в спокойной, импрессионистической манере. На нижнем поле расположен текст с цитатой из «Илиады», описывающий происходящее:

«Старцы, лишь только узрели идущую к башне Елену,
Тихие между собой говорили крылатые речи:

«Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы

Брань за такую жену и беды столь долгие терпят:

Истинно, вечным богиням она красотой подобна!» [1, с. 64-65].



Рисунок 1. Лист №1. «Елена на Скейских воротах»

Елена Прекрасная – красивейшая из женщин, дочь Зевса и Леды. Когда её муж, Менелай, отсутствовал в Спарте, Елену похитил троянский царевич Парис. Это и послужило одной из причин для начала Троянской войны. Художник очарован красотой Елены и изображает её грациозно стоящей спиной к зрителю. Женщина непринуждённо, с любопытством рассматривает воинов, не беспокоясь, что она стала причиной войны. Мягкие контуры фигуры и декоративность здесь всё ещё играют важную роль для художника, но многочисленная армия воинов вдалеке вводит зрителя в обстановку неотвратимой войны.

Будь то бурная сцена драки или же коварного убийства, иллюстрации к «Илиаде» полны жизни и динамики. Быстрыми и резкими штрихами Слефогт, кажется, рисует своих героев с натуры, боясь, что они убегут, и он не успеет закончить эскиз. На втором листе «**Ахейские корабли близ Трои**» (гр-4347) изображен берег у моря с кораблями – люди и животные, мёртвые и живые, враги и герои смешиваются в одну безликую массу, символ злобы и мести. Быстрыми штрихами художник намечает длинные копья, резкие движения лошадей и стремительную схватку призрачных фигур воинов.

«В ужас упали возницы, узрев огонь неугасный
Окрест главы благородной подобного богу Пелида
Страшно пылавши; его возжигала Паллада богиня.
Трижды с раската ужасно вскричал Ахиллес быстроногий:
Трижды смешались войска троян и союзников славных» [1, с. 313].

Невероятной силой и нетрадиционностью изображения сюжета отличается третий лист «**Ахилл, угрожающий Трое**» (гр-4348). На первом плане кипит жестокий бой ахейцев с троянцами. Гигантская фигура Ахилла, незримая для самих воинов, захваченных боем, возвышается над полем брани. Яростный вопль искажает лицо героя, а его оголённое тело подчёркивает воинственную, мифическую силу. Этот образ словно олицетворяет дикую жестокость войны. Лист сопровождается текстом:

«Дело богов, и, познав, что его все замыслы в брани
Зевс громоносный ничтожит, даруя троянам победу,
Он отступил; и троянцы немедленно бросили шумный
Огонь на корабль: с быстротой разлилося свирепое пламя.
Так запылала корма корабля» [1, с. 270]

Бесконечной скорбью и трагизмом наполнен лист №4 «**Ахилл у трупа Патрокла**» (гр-4349; рис. 2). Друзья Ахилл и Патрокл были неразлучны с самого детства: оба воспитывались Хироном, оба участвовали в охоте и войнах. Во время Троянской войны Патрокл был убит: первый удар ему нанес бог Аполлон, выступавший на стороне троянцев, копьём в спину героя ударил Евфорб, но последний, смертельный удар копьём в пах, был нанесён ему Гектором. После смерти воины «целую ночь провели над Патроплом, стня и рыдая.



Рисунок 2. Лист 4. «Ахилл у трупа Патрокла»

Царь Ахиллес среди сонма их плач свой рыдательный начал; Грозные руки на грудь положив бездыханного друга...» [1, с. 315].

На втором плане Слефогт изображает смертное ложе с безжизненным телом Патрокла, позади него стоят рыдающие воины. Своей искренней, отчаянной скорбью привлекает, в первую очередь, фигура Ахилла на первом плане. Обнаженный, спрятав лицо и сжав кулаки, он лежит на полу около ложа своего верного друга. Художник невероятно тонко передаёт боль героя, потерявшего товарища. В этой скорби с Ахилла спадает маска грозного и бесстрашного героя, обнажая обличье простого, безоружного перед смертью человека, терзаемого потерей.

И снова в бой. На Листе №5 под названием «**Сражение**» (гр-4350) дана панорама битвы троянцев с ахейцами (рис.3).

«К брани, душой несогласные, боги с небес понеслися.
Гера к ахейским судам, и за нею Паллада Афина,

Царь Посидон многомогущий, объемлющий землю, и Гермес,
Щедрый податель полезного, мыслей исполненный светлых» [1,
с. 334].

Однако здесь, как в других листах, мы не видим того божественного вмешательства, присутствия воли богов, описанного в цитате из «Илиады». Хаос человеческой войны изображен на гравюре: падающие на землю кони, разбитая колесница, колесничие с взметнувшимися вожжами, воины в стремительных позах, трупы людей, плывущие по воде.



Рисунок 3. Лист 5. «Сражение»

Художник разворачивает действие в море не случайно – он уподобляет мощную стихию волн самой войне, которая, как и эта необузданная природная сила, с лёгкостью забирает в свой плен людей, не разделяя их на плохих и хороших. На втором плане серое небо пронзает белый дым – это горят суда ахейцев.

Удивительно, но свою увлечённость оперой и хореографией Слефогту удаётся показать и в данной батальной серии гравюр. На листе №6 «Гектор, избегающий Ахилла» (гр-4351) в неестественной, почти балетной позе в прыжке изображен сам Ахилл в шлеме и со щитом. У него в руках длинное копье, которым он стремительно пытается пронзить врага, но тщетно – так как «Ахиллесс же, пламенный, с криком ужасным,

Убить нетерпением горящий, ринулся с пикой:

Но Феб Аполлон Приамида избавил

Быстро, как бог: осенил он героя мраком глубоким»[1, с. 344].

Вдаль уносится колесница с Гектором, оставляющая после себя густые клубы тёмной пыли.

В гравюре «Неистовствующий Ахилл в Скамандре¹» (гр-4352; рис. 4) на белом фоне контрастно выделяются черные фигуры героев. Это не просто контраст цвета, это трагический контраст жизни и смерти. Справа – энергичная фигура Ахилла в доспехах с мечом и щитом, сражающегося с группой троянцев, половина из которых уже пала замертво. Слева – две фигуры раненых воинов. Один, стоя, пытается закрыть руками сквозную рану в груди, второй сидит, скорчившись от боли. Мы не можем точно определить, ахейцы это или троянцы, видна лишь их человеческая, надломленная страданием, суть, в которой

¹ Скамандр (или Малый Мендерес) – река на северо-западе Турции, протекает по территории провинции Чанакале вблизи Трои. Согласно «Илиаде», в нижнем течении реки велись битвы Троянской войны.

не осталось ничего воинственного. Отважные воины превратились в искалеченных, умирающих людей, желающих лишь скорейшей смерти.

«Начал вокруг их рубить:
поднялись ужасные стоны

Вкруг поражаемых; кровию
их забагровели волны.

Словно дельфина огромного
мелкие рыбы всполошась

И бежа от него в безопасные
глуби залива,

Кроются робкие: всех он
глотает, какою ни схватит, –

Так от Пелида трояне в
ужасном потоке Скамандра

Крылись под кручей
берегов» [1, с. 346].

Огромная фигура обнаженного Ахилла, стиснувшего в зубах меч, изображена в гравюре «**Ахилл и пленники**» (гр-4353) натуралистически точно, а дикий, яростный взгляд говорит о животной ненависти к врагу. Здесь полностью стирается представление об Ахилле, как о классическом герое. Автор даёт понять зрителю, что красота и гармония не могут ужиться с жестокостью. Он нарочито искажает облик Ахилла, его телесная мощь выглядит безобразной, как и жестокость, с которой он сжимает шеи покорившихся пленников, волоча их за собой.

«Так от Пелида трояне в ужасном потоке Скамандра
Крылись под кручей берегов. Но герой, утомивши убийством
Руки, живых среди потока двенадцать юношей выбрал,
Чтоб за смерть отомстить благородного друга Патрокла;
Вывел из волн,
обезумленных страхом, как юных
еленей» [1, с. 346].

Ахилл не видит перед собой иной цели, кроме мести за друга, и это точно передаёт Макс Слефогт в выразительной гравюре «**Ахилл, переходящий через поток**» (гр-4354; рис. 5).

В ней, несмотря на стремительный, набросочный стиль исполнения, очень убедительно изображен облик и броня героя, шагающего против течения рядом



Рисунок 4. Лист 7. «Неистовствующий Ахилл в Скамандре»



Рисунок 5. Лист 9. «Ахилл, переходящий через поток»

с плывущими мимо трупами. Поднятое к небу лицо обезображено гримасой гнева.

«Он полетел, беспредельно глаголом богов ободренный,
В поле; а поле водою разлившеюсь всё поднималось.
Плавало мертвых. Высоко скакал он, бежа от стремленья
Прямо гонящихся волн разъяренных; не могу его больше
Бурный поток удержать, облеченного в крепость Афиной» [1, с. 353].

Нечеловеческий страх воинов перед Ахиллом передан в листе №10 «Бегство троянцев в город» (гр-4355). В левой части композиции – толпа троянцев, врывающихся в городские ворота Трои. Воины не смотрят вокруг, а лишь мчатся в небольшой открытый проём; многим из них, упавшим, предстоит быть затоптанными испуганной толпой. От кого они бегут? Чего так испугались? В центре листа спиной к зрителю стоит их защитник – Гектор, который бесстрашно, смотрит вперед, навстречу идущему Ахиллу, которого так боятся троянцы.

«Так размышляя, стоял; а к нему Ахиллес приближался,
Грозен, как бог Эниалий, сверкающий шлемом по сече;
Ясень отцов пелионский на правом плече колебал он
Страшный; вокруг его медь ослепительным светом сияла,
Будто огонь расплавленный, будто всходящее солнце». [1, с. 364]

Всё ближе Ахилл. Храбрость Гектора исчезает перед силой ярости его врага. Эта сцена запечатлена в листе №11 «Бегство Гектора» (гр-4356; рис. 6).

«Словно сокол на горах, из
пернатых быстрейшая птица,
Вдруг с быстротой
несказанной за робкой несется
голубкой;

В стороны вьется она, а
сокол по-над нею; и часто

Разом он крикнет и
кинется, жадный добычу
похитить, -

Так он за Гектором,
пламенный, гнался, а трепетный
Гектор

Вдоль под стеной убегал и быстро оборачивал ноги». [1, с. 364]

Страх овладел Гектором, и он пустился бежать вокруг Трои. Его фигура изображена художником снова в неестественной, театральной позе – правая нога, словно в прыжке, вытянута вперед, левая – отведена назад и также не касается земли, туловище наклонено вперед. На втором плане на него несётся гневный Ахилл, настигающий врага.



Рисунок 6. Лист 11. «Бегство Гектора»

Исход бегства виден уже в следующей гравюре – листе №12 «Смерть Гектора» (гр-4357). Сцену гибели Гектора, упавшего на землю, мы видим на первом плане. Его фигура обнажена, рука неестественно вывернута локтём вперёд. Рядом с ним, справа, – грозная фигура Ахилла в доспехах. Слефогт намеренно срезает небольшой фрагмент верхней части его фигуры – он настолько велик, что ему не хватает горизонтального пространства листа – величие героя выходит за его границы. Отведя щит назад, Ахилл пронзает копьём шею Гектора, с которого в этот момент падает шлем – символ военной доблести. «Добыли светлой мы славы! Повержен божественный Гектор! Гектор, которого Трои сыны величали, как бога!» [1, с. 371]. На лице Гектора читается смирение перед судьбой, тогда как Ахилл сдержан в эмоциях и лишь горд тем, что отомстил за смерть друга. Сильный и отважный воин, он возвышается над телом поверженного Гектора.

Жестокость войны и слепая ненависть к врагу переданы в «Триумфе Ахилла» (гр-4358); её точно описывают слова из «Илиады»:

«Рек – и на Гектора он недостойное дело замыслил:
 Сам на обеих ногах проколол ему жилы сухие
 Сзади от пят и до голени, продевши ремни к колеснице
 Тело его привязал, а главу волочиться оставил;
 Стал в колесницу и, пышный доспех напоказ подымая,
 Коней бичом поразил; полетели послушные кони.
 Прах от влекомого вьется столпом; по земле, растрепавшись,
 Чёрные кудри крутятся; глава Приаида по праху
 Бьётся, прекрасная прежде; а ныне врагам Олимпиец
 Дал опозорить ее на родимой земле илионской!» [1, с. 371]

Оголённое, худое тело Гектора лежит на земле; оно привязано к колеснице с запряжёнными в неё чёрными конями. В центре Ахилл в доспехах держит в руках длинное копье, на которое, по обычаю, нанизаны шлем и доспехи повергнутого. Один из колесничих подаёт Ахиллу поводья, через мгновение колесница рванется вперёд и тело Гектора превратится в прах.

Экспрессионистической выразительностью исполнения отличается лист «Явление Патрокла Ахиллу» (гр-4359; рис. 7).

«Там над Пелидом сон,
 сердечных тревог укротитель,
 Сладкий разлился: герой

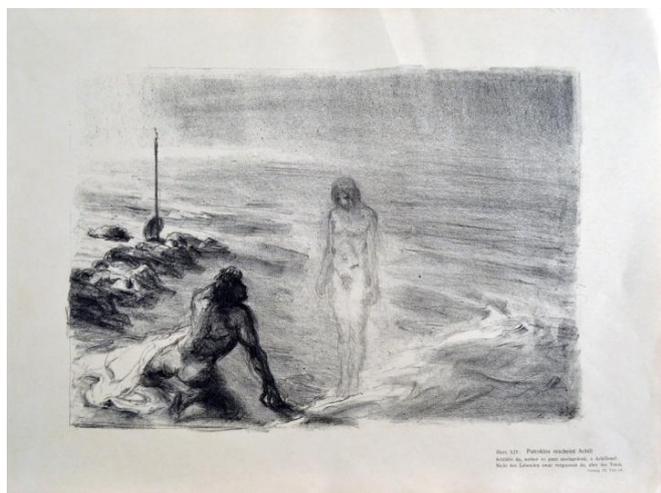


Рисунок 7. Лист 14. «Явление Патрокла Ахиллу»

истомил благородные члены,

Гектора быстро гоня пред высокой стеной Илиона.
Там Ахиллесе явилась душа несчастливца Патрокла,
Призрак, величием с ним и очами прекрасными сходный;
Та ж и одежда, и голос тот самый, сердце знакомый.

Стала душа над главою и такие слова говорила:

«Спишь, Ахиллес! Неужели меня ты забвению предал?» [1, с. 375].

Патрокл просит Ахилла поскорее упокоить его прах и завещает, чтобы их кости в будущем были рядом, в одной гробнице. Полулежащий спиной к зрителю Ахилл, подняв голову, смотрит на явившийся ему призрак верного друга Патрокла с зияющей смертельной раной. Вокруг них – море. Море трупов убитых воинов, уложенных в ряд. И море, как природная стихия, бушующая и хаотичная.

Ахилл выполняет просьбу друга. На последнем листе «**Погребение Патрокла**» (гр-4360; рис. 8) изображена подготовка сожжения тела Патрокла вместе с двенадцатью пленными троянскими юношами.

«Радуйся, храбрый Патрокл,
и в Аидовом радуйся доме!

Всё для тебя совершаю я, что
совершить обрекался:

Пленных двенадцать
юношей, Трои сынов
знаменитых,

Всех с тобою огонь истребит; но Приамова сына,
Гектора, нет! Не огню на пожранье – псам я оставлю!»

Так угрожал он; но к мертвому Гектору псы не касались» [1, с. 374].

Сверху в середине сруба – тело Патрокла, положенное так для того, чтобы после сожжения суметь отделать его кости от других. Рядом с левой стороны стоит Ахилл с мечом в руке, скорбно опустив голову. Слефогт выразительно передаёт его переживания, изображая его обнажённую фигуру ломаными, острыми штрихами. Всю ночь, пока горело пламя, Ахилл и воины орошали вином землю вокруг костра.

Удивительно точно выбраны Максом Слефогтом пятнадцать действий-сцен из вечной «Илиады». Увлечённо и темпераментно следуя тексту поэмы, художник захвачен её сюжетом и действием. Тонко подмечены и переданы характеры героев: мощь Ахилла, преданность Патрокла и трусость Гектора. Гравюры мастера отличаются драматизмом, обострённой эмоциональностью, подчас грубой чувственностью и яркой энергией. Своим мастерством рисовальщика Слефогт передаёт



Рисунок 8. Лист 15. «Погребение Патрокла»

субъективное видение, заключающееся в дегероизации этой великой войны богов и героев, в которой отсутствуют побеждённые и победившие. Нарочито деформированные образы героев поэмы, объятые дикими, неудержимыми страстями, пугают, а подчас и шокируют.

«Илиада» проиллюстрирована настоящим сыном своего времени. В ней Слефогт словно предчувствует начало Первой мировой войны 1914-1918 гг., которая началась через 7 лет после создания серии литографий к «Илиаде». Эта война потрясла весь мир и самого художника, прочувствовавшего всю её жестокость и ужас, работая на Западном фронте. Опыт, пережитый во время войны, отразился в его последующих работах. От импрессионистической манеры Слефогт переходит к импульсивному, наполненному энергией экспрессионизму, в котором и нашёл отражение принцип его субъективной, порой безжалостной интерпретации драматических событий своего времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гомер Илиада. Одиссея [Текст] – Москва: Художественная литература, 1967. – 766 с.
2. Грабарь И.Э. Искусство в плену [Текст] – Ленинград: Художник РСФСР, 1964. – 144 с.
3. Художественный календарь «100 памятных дат» [Текст] / ред.Сарабьянов А.Д. – Москва: Советский художник, 1982. – 320 с.
4. Die Kunst: Monatshelf fur freie und angewandte Kunst [Текст] – Munchen: F. Bruckmann, 1899. – 484 p.
5. Sheffler K. Deutsche Maler und Zeichner im neunzehnten Jahrhundert [Текст] – Leipzig: Insel-Verlag, 1923. – 209 p.
6. Schiff G. German Masters of the Nineteenth Century: Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany [Текст] – New York: Harry N.Abrams Inc., 1981. – 282 p.
7. Waldmann E. Max Slevogts graphische Kunst [Текст] – Dresden: E.Arnold, 1921 – 230 p.
8. «Импрессионизм в Германии»: [Электронный ресурс].- URL: <http://rupo.ru>

ЦВЕТ И СВЕТ. ГЛАВНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ХУДОЖНИКА

Все, что находится вокруг нас, к чему мы прикасаемся, что мы ощущаем на вкус и запах, имеет цвет. Цвет – основной инструмент в арсенале живописца. Он позволяет наиболее полно отобразить окружающий мир, является важнейшим средством создания художественного образа в живописи. Узнав, какие приёмы цветопередачи использует художник, что он хочет сказать тем или иным цветом, можно понять и увидеть многое, открыть новые смыслы живописного произведения. Сила воздействия цвета на чувства человека, способность различных цветов по-разному влиять на его настроение играют в картине важнейшую роль. Здесь цвет является элементом композиции произведения. Не только распределение цвета и света в картине, но и подбор цвета помогает ярче выразить содержание произведения, создать в нем определённое настроение.

Возможности цвета безграничны. Цветом можно передать объем, иллюзию, движение, пространство, придать картине настроение, выразить чувства героев или самого автора. Почему цвета так важны? Когда цвет применён правильно, то зрителю сразу становится понятно, что или кто являются главным в картине. Цвета могут рассказать историю или даже изменить настроение картины и поэтому очень важно уметь их понимать.

Музейное занятие или музейный квест «Цвет и свет» помогает детям узнать и понять важность цвета и света. Дети младшего и среднего школьного возраста знакомятся с основными законами взаимодействия цвета и света в природе и живописи, учатся выражать свои чувства и мысли при помощи образов искусства, получают навыки совместного обсуждения произведений искусства, которые помогают увидеть и понять гармоничность и выразительность живописных произведений на примере работ из собрания Донецкого республиканского художественного музея.

Занятие ориентировано на развитие у детей визуальной культуры, художественной эрудиции, эмоциональной отзывчивости, творческой активности и коммуникабельности.

При знакомстве детям предлагается выбрать бейдж понравившегося цвета и вписать свое имя, затем рассказать о своем любимом цвете и получить кляксу из цветной бумаги такого же цвета. С цветными кляксами дети проходят по залам музея, стараясь найти подобный цвет на картинах выставок. Цель такой прогулки «по цветам и картинам» – понять, что цвета, которые используют художники при создании своих работ, гораздо сложнее и интереснее.

Детям предлагается узнать «цветные секреты» художников.

Теория. Все цвета можно разделить на тёплые и холодные. Конечно, невозможно измерить температуру цвета термометром. Представление о теплом и холодном цвете присутствует только в нашем сознании, тем не менее, воздействие температуры цвета на зрителя вполне реально. Эти условные обозначения появились из-за того, что каждый цвет может являться составляющей какого-либо понятия. Допустим, море, снег, лёд, ночное звёздное небо по физическим качествам холодные, тогда и голубовато-зелёные, синие, фиолетовые цвета считаются холодными. Тёплые же цвета всегда ассоциируются с энергией, страстью, солнцем. Красный, оранжевый и жёлтый относятся к тёплой палитре цветов, в природе они мимолётны: закат солнца, цветы или осенняя листва

Творческое задание: найти тёплые и холодные цвета в произведениях живописи из собрания Донецкого республиканского художественного музея (Иван Шишкин «Березовый лес», Иван Айвазовский «Лазоревый грот», Василий Поленов «Крым. Судак. Бухта и гора Сокол», Юрий Пименов «Транзит» (рис. 1)).

Теория. Три свойства цвета, представляющие общий язык теории цвета: оттенок, насыщенность и яркость.

Оттенок, тон – наименование того или иного цвета (например, красный, синий). Насыщенность цвета зависит от степени его освещённости, интенсивности и чистоты цвета.

Яркость – это светлый или тёмный тон краски, степень присутствия в каком-либо цвете черного или белого. Если взглянуть на световую растяжку, то сначала мы увидим красный цвет, почти чёрный, но по мере прибавления к нему белого, он светлеет и постепенно переходит к розовому, а затем и вовсе переходит в белый. Простое смешивание цвета с белой и черной краской меняет его насыщенность и яркость, а также обладает силой создать изображение из одного цвета. При анализе цвета исследователи выяснили, что основных цветов всего три. Это – красный, жёлтый, синий. Действительно, если взять в руки краски, то не удастся создать один из этих цветов путём смешивания двух других. Однако другие цвета превосходно получаются при смешивании основных. К примеру, чтобы получить оранжевый цвет необходимо смешать красный и жёлтый, а для получения зелёного – смешать жёлтый и синий

Творческое задание: получить цвет путём соединения двух или трех цветов акварельной краски с помощью специальной шпательки по цветовой арифметике



Рисунок 1. Участники квеста выполняют предложенные задания

Например, синий + белый + красный = малиновый; красный + белый = розовый; красный + синий = фиолетовый.

Творческое задание: изменяем насыщенность цвета, добавляя в цвета гуаши сначала белую, а потом чёрную краску (рис. 2).



Рисунок 2. На творческом задании

Теория. Своими знаниями о цвете и его восприятии мы обязаны физикам и психологам, художникам, поэтам, философам. Физическую теорию цветности впервые создаёт английский физик Исаак Ньютон. Большой вклад в изучение цвета внёс немецкий поэт Иоганн Гете. Ему принадлежит создание цветового круга и теории цветовой гармонии, которую он считал важнейшим фактором высокого эстетического значения. Позже цветовой круг был доработан и улучшен швейцарским художником, теоретиком нового искусства и педагогом Иоханнесом Иттеном (рис. 3).

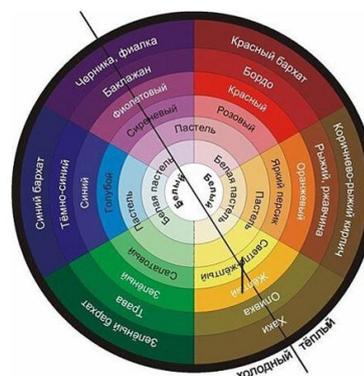


Рисунок 3. Цветовой круг

Цветовой круг разработан в соответствии с законами теории цвета, поэтому является указателем правильного сочетания цветов. Он показывает, как основные цвета смешиваются, создавая другие отчётливые оттенки. Традиционно цветовой круг состоит из основных цветов (красный, желтый, синий), вторичных цветов (зеленый, оранжевый и фиолетовый), которые получаются при смешивании основных цветов, вспомогательных цветов – оттенки, которые получаются при смешении основных цветов с вторичным цветом. Это такие цвета, как сине-зеленый, красно-фиолетовый, жёлто-оранжевый. Если посмотреть на цветовой круг, то между основными цветами есть переходные, и тот цвет, который ближе всего располагается к главному цвету, будет являться оттенком. Возьмём красный цвет. Двигаясь против часовой стрелки к желтому, мы увидим промежуточный цвет – оранжевый. Между оранжевым и красным будут тоже цвета, в которых будет больше, либо оранжевого, либо красного. И тот цвет, который будет ближе к оранжевому, будет оттенком оранжевого. Цветовой круг помогает нам лучше понять, как цвета связаны друг с другом и какие комбинации создают гармоничное сочетание.

Цветовая гармония (рис. 4) бывает:

- аналоговая – цвета, которые стоят на круге рядом и последовательно;
- монохромная (один цвет, который меняет насыщенность и яркость);
- классическая триада (сочетание цветов, равноудалённых дуг от друга в круговой схеме). Считается, что триадная гармония идеально подходит для иллюстрации детских книг, создания мультфильмов;
- комплементарная – цвета, расположенные друг напротив друга, где более слабый цвет должен доминировать;
- тетрадная (двойная комплементарность);
- контрастная триада (два контрастных цвета напротив одного цвета).

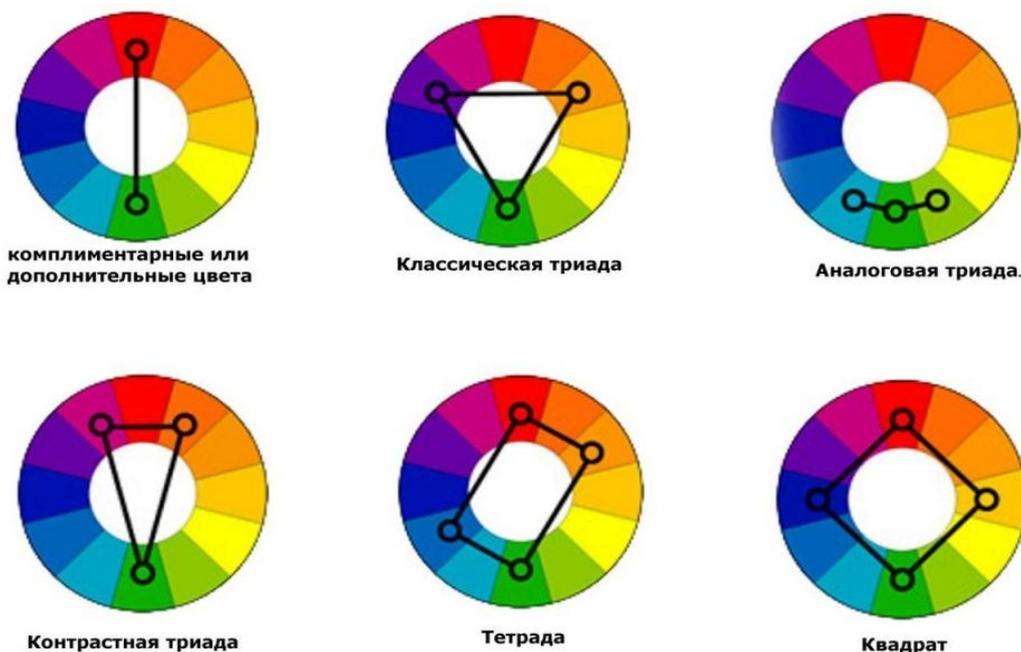


Рисунок 4. Виды цветовой гармонии

Цветообозначения имеют огромную палитру названий, зачастую нам неизвестных и малоиспользуемых. Некоторые названия цветов произошли от предметов, обладающих характерной окраской.

Например, зеленый. В древнерусском языке было слово «зель» – «побеги озими». Ему же близки слова злак, зелень. Коричневый – значит цвета корицы – красновато-бурой пряности – порошка из коры или даже кусочков тропического дерева («корица» – «маленькая корочка» (откора)). Красный. Алый цвет, по-видимому, так нравился нашим предкам, что они заменили старославянское наименование чермный на новое – красный, то есть «самый хороший», «прелестный», «красивый». Корень «крас» – входит в слова, обозначающие все, радовавшее глаз: красна девица, красный молодец, красно солнышко. Следует еще сказать и о том, что красный цвет в Древней Руси называли и червлёный, и червонный, очень созвучно, но несколько по-разному в говорах. Красную краску делали из особого вида червей (червецов), отсюда и название.

Некоторые цвета получили свое название от важных исторических событий. Например, сольферино – один из оттенков красного цвета – ярко-красный, ярко-розовый либо с лиловым оттенком. Название появилось после битвы при Сольферино в 1859 году во время австро-итало-французской войны. Или маренго – один из оттенков серого или синего цвета. Название появилось после битвы при Маренго 14 июня 1800 году, в которой войска Наполеона Бонапарта нанесли сокрушительное поражение австрийской армии, маренго стали называть серый или чёрный цвет с вкраплениями белого или серого. Такой цвет ассоциировался с серым сукном шинели Бонапарта и ненадолго вошёл в моду. Названия цвета могли получать и в честь известных личностей в истории: например, цвет Маркизы Помпадур – оттенок розового. Маркиза Помпадур принимала активное участие в работе над созданием северского фарфора. Редкий розовый цвет, полученный в результате многочисленных экспериментов, был назван в её честь. Известны устаревшие названия цветов и оттенков, вышедших из употребления: например, Ализариновый – цвет красных ализариновых чернил; Арлекин, арлекиновый – разноцветный, пёстрый; Бедрa испуганной нимфы – оттенок розового; Блэ-д-амур – голубовато-серый; Гагатовый – цвета гагата (каменного угля), блестяще-чёрный; Испуганной мыши – нежно-серый цвет; Лилейный – нежно-белый, Померанцевый – апельсиновый с розовым.

Творческое задание: с помощью таблиц цветообозначения найти цвета и оттенки в нескольких картинах музейной выставки (рис. 5). Для поиска группа разбивается на подгруппы по 3-5 человек, внимательно рассматривает предложенные работы и ищет совпадения в цветах на картинах художников с цветами в таблице. По окончании каждая подгруппа рассказывает о своих результатах, называя цветообозначения.



Рисунок 5. На творческом задании: поиск цветов и оттенков в работах музейной коллекции

Теория. Как мы видим цвет? Черный и белый – это цвет или отсутствие цвета? Являются ли чёрный и белый цветами? Это одни из самых спорных вопросов. Если вы спросите художника, то он ответит, что чёрный – это цвет, а белый – это отсутствие цвета. С научной точки зрения, чёрный является отсутствием всех цветов, а белый – смешением всех цветов. Когда нет света, все становится черным. Солнечный свет – это белый свет, который состоит из всех цветов спектра. Примером этому служит радуга. Мы не можем увидеть цвета солнечного света,

за исключением атмосферных условий, при которых преломляются лучи света, создавая радугу.

Восприятие цвета удивительно: технически, цвета не существует. Цвет создаётся нашим мозгом, когда он пытается понять сигналы света, получаемые из внешнего мира. Другими словами, цвет – это то, что существует у нас в голове. Без этого, наш мир – это монохромное место, наполненное электромагнитными излучениями разной интенсивности и длин волн. Цвет виден, когда предмет освещён. Цвет не виден в темноте, хотя предмет сохраняет и в темноте свой цвет, и притом тот же самый цвет: свет только делает цвет предмета видимым. Один и тот же цвет, будучи цветом различных объектов, воспринимается и оценивается по-разному. В природе мы обычно наблюдаем цвета при том или ином освещении естественным или искусственным светом. На рассвете и в сумерках, когда солнечные лучи пронизывают воздух, все цвета пейзажа выглядят «легкими», «прозрачными», «стеклянными», становятся сочными и выразительными. Фотографы называют это время суток золотым или волшебным часом. Так как цвета изменяются под влиянием света и в силу цветового окружения, они всегда оказываются подчинёнными тому освещению и окружению, в котором наблюдаются. Без света нет цвета.

Творческое задание:

- предложим надеть специальные черные бумажные очки, чтобы ощутить отсутствие цвета, попробуем наощупь понять цвет предложенных карандашей, других предметов;

- попробуем направить свет фонарика на картину сверху, сбоку снизу, осветить работу по центру, выключить свет или зайти в тёмный зал и рассмотреть картину. После окончания экспериментов со светом, включить свет и рассмотреть работы еще раз. Предлагаем поделиться своими впечатлениями. Изменяется ли картина, если изменяется свет?

Теория. Цвет – источник важной информации. Что природа говорит нам с помощью цвета? По цвету пищи мы можем предположить её съедобность, по окраске неба – предсказать погоду на ближайшее время, по оттенкам кожи – узнать здоровье человека. Растения привлекают яркими красками внимание опылителей. Ядовитые существа своей раскраской сигнализируют об опасности.

Цвета непосредственно влияют на наше эмоциональное состояние. Недаром ещё с древности существует такой метод лечения, как цветотерапия. Психиатр Владимир Бехтерев считал, что умело подобранная гамма цветов способна благотворно влиять на нервную систему лучше, чем лекарства. Розовый цвет считается смягчающим цветом, он успокаивает нервы, уменьшает враждебность, а также снижает агрессию и тревожность.

Синий – самый любимый цвет в мире. Второй цвет, который люди больше всего предпочитают – пурпурный. Опрос, приведённый

в 17 странах, показал, что около 40 процентов людей на Земле считают своим любимым цветом синий. Пурпурный цвет выбрали 14 процентов людей в мире. Самый нелюбимый цвет в большинстве стран – белый.

Страх цвета называется хромофобия или хроматофобия – это редкий, стойкий и иррациональный страх определённых цветов. У некоторых людей с этим расстройством возникает сильная реакция на определённые оттенки, а другие вообще стараются избегать каких-то цветов. Они испытывают такие симптомы, как тошнота, головокружение, затруднённое дыхание, чувство паники, повышенная частота ударов сердца и кровяное давление, тревога, головная боль и дрожь. Лечится фобия цвета различными методами психотерапии

Существуют и методы психодиагностики, основанные на восприятии цвета. Одним из них является известный многим тест Люшера. Его методика позволяет определить психическое состояние, стрессоустойчивость, уровень активности и способности к коммуникациям. С помощью выбора цветовой гаммы в одежде мы можем производить на окружающих нужное нам впечатление. Окрашивая в определённые цвета свои жилища, мы способны создавать в них ощущения тепла, уюта и гармонии. И, конечно, художники пользуются возможностями цвета, чтобы показать нам задуманное в своих работах.

Творческие задания:

- подбери цвета к словам нежный, строгий, задумчивый, добрый, весёлый, грустный, к своему имени;

- игра в цветовые ассоциации (природные: дерево, туман, море; естественные: время суток, время года; искусственные: детство, карнавал, утро выходного дня, напряжённый разговор);

- составь палитру цветов к картине.



Рисунок 6. Наглядные материалы, необходимые для проведения квеста

А теперь с помощью цвета и света попробуем прочитать истории на картинах.



Рисунок 7. Геогджаев В.М. Летний день. 1958-1959. Холст, масло. 110×320 см.

Перед вами три работы из собрания нашего музея.

На полотне В.М. Георджаева «Летний день» (рис. 7) изображена набережная Баку в жаркий солнечный летний день. Группа детского сада идет на прогулку. Художник использует палитру тёплых цветов. Наполняющий все пространство работы яркий солнечный свет заставляет особо выразительно звучать убедительную гамму оттенков жёлтого и оранжевого цвета. Их оттенки не только в песочниках (купальниках) детей, но и в одежде, зонтике отдыхающих, мальчика на велосипеде, даже на белом цвете платья воспитателя, форме морского офицера, парусов лодок, на лицах, в морских волнах, на парашюте и лавочке – буквально на всем живописном пространстве картины.



Рисунок 8. Сергеева Н.А. Отъезд в школу. Север. 1970. Холст, масло. 170×99,5 см

Работа Нины Сергеевой «Отъезд в школу. Север» (рис. 8) тоже рассказывает свою историю с помощью цвета. На переднем плане полотна изображены две уплывающие лодки с детьми. На берегу остались провожающие: родные и близкие люди. В 60-х годах прошлого века художница совершает ряд творческих командировок в Сибирь и Заполярье. Результатом этих поездок стала целая серия работ, рассказывающая о природе этого края, о его людях, их труде, жизни. Для работы характерна серебристо-серая, голубоватая (в нескольких шагах от монохромной) цветовая гамма. Почти все цвета (за исключением красных пятен пионерских галстуков) – холодные, сдержанные. Именно цветом художница передаёт не только время года, гладь реки, но и рассказывает

нам о настроении маленьких детей, покидающих свой дом и своих родных на время учёбы.

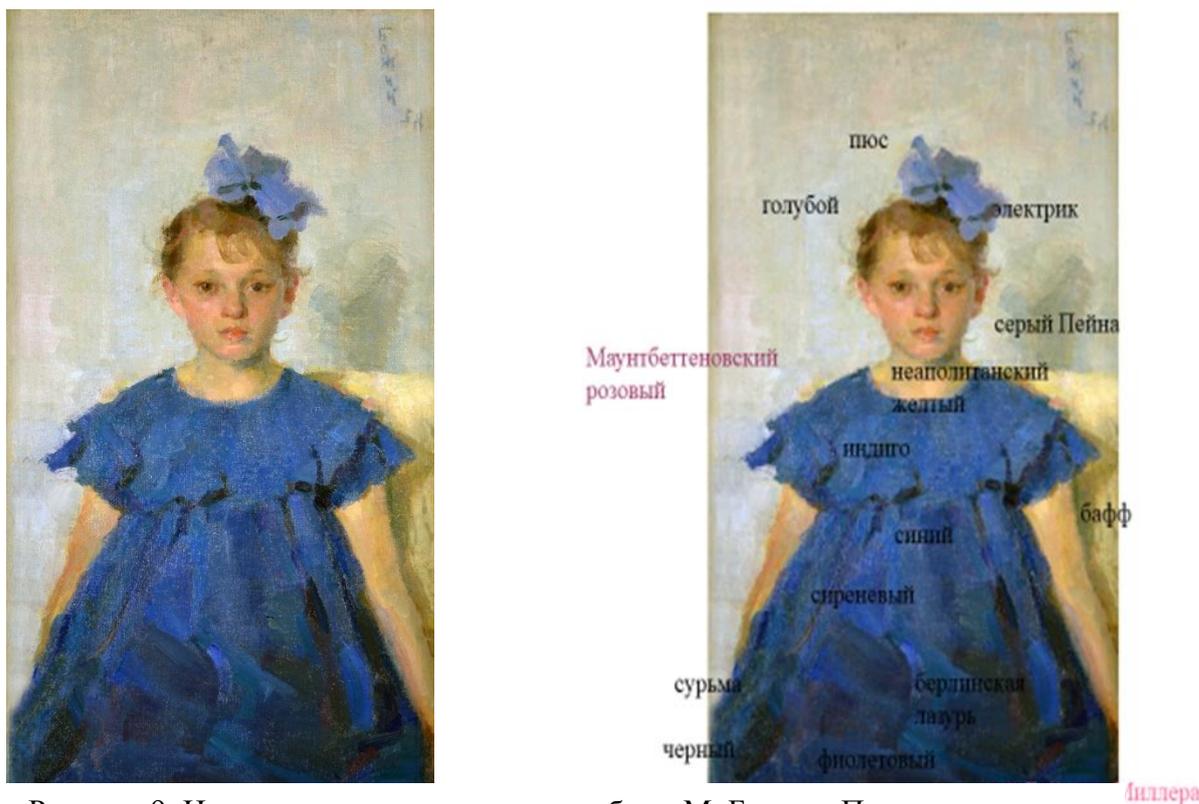


Рисунок 9. Цвета и оттенки на примере работы М. Божия «Портрет девочки». 1958. Холст, масло, 88,5×44 см

На портрете художника Михаила Божия (рис. 9) изображена светловолосая девочка. Ее по-детски милое и трогательное лицо серьезно и сосредоточено. Одета она в пышное платье с рюшами на груди и плечах.

При первом взгляде на картину мы выделяем два цвета – светлый фон и синее платье девочки. Но если внимательно исследовать картину, мы увидим сложную палитру нескольких оттенков синего цвета, с помощью которой художник усиливает эффект умиротворённости и безмятежности, спокойствия и чистоты. Оттенки носят сложный нюансный характер, так как они представляют собой составные цвета, то есть цвета, полученные путём смешения.

Цвет – основное средство изобразительного искусства, так как именно с его помощью создаётся живописное изображение. Цвет присущ всем предметам окружающего нас мира. Он является не только его характеристикой и признаком, но и источником сильного эстетического и эмоционального впечатления, основанного на ассоциациях и предпочтениях.

Мир многоцветен, и там, где есть свет, наше ощущение природы, пространства, предметной формы напрямую связано с восприятием цвета, ибо цвет – это наши эмоции, настроение, представление о красоте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1965. – 216 с.
2. Джеймс Гарни; Цвет и свет [пер. с англ. И.Ю. Наумовой]. – М.: Эксмо, 2019. – 224 с.
3. Иттен И. Искусство цвета. – М.: Д. Аронов, 2001.
4. Кассия Сен-Флер Тайная жизнь цвета; [пер. с англ. А.В. Соловьева]. – М.: Эксмо, 2019. – 320 с.
5. Ли Г.Н. Рисунок. Основы учебного академического рисунка: Учебник. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 480 с.
6. Мишель Пастуро. Черный. История цвета; [пер. с франц. Н.Кулиш], - М.: ООО «Новое литературное обозрение», 2017.
7. Теория цвета. Цвет в живописи [Электронный ресурс]. URL: <http://drawmaster.ru/146-teoriya-cveta-cvet-v-zhivopisi.html> (дата обращения: 15.03.2020).
8. Язык изобразительного искусства. Учебный курс /Столяров Б.А.- СПб., 2004. – 184 с.

Ильяшенко С.Л.
заведующий научно-просветительского отдела

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИГРОВЫХ И ИНФОРМАЦИОННО- КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ЭКСКУРСИЙ И КВЕСТОВ

Сегодня, музей остаётся хранителем культурного наследия, но переживает серьёзные изменения, превращаясь в систему, все более открытую обществу.

Музей не относится к той категории мест, посещение которых обязательно для человека, следовательно, задача музея – привлечение посетителей. Это требует выработки специфических форм и методов работы с людьми, побуждающих их посещать музеи, осматривать экспозиции и выставки, участвовать в музейных мероприятиях. Выработка этих форм – главная задача такого направления музейной работы, как культурно-образовательная и рекреационная деятельность. Работу с посетителями современный музей осуществляет по следующим направлениям: информирование, развитие творчества, общение, досуг, обучение. Сами направления изменчивы, подвижны и тесно связаны между собой. Например, досуг в музее связан с общением или развитием творчества, а информирование зачастую невозможно без общения. Основной формой работы с посетителями остаётся экскурсия, но она меняется за счёт внедрения инновационных методов: игрового, использования интерактивных элементов, занимательных заданий.

Экскурсия (от латинского «excursio» – «поездка») – форма музейной работы, основанная на коллективном осмотре объектов музейного показа по заранее определённой теме и специальному маршруту под руководством специалиста-экскурсовода. Участники экскурсии называются экскурсантами.

На данном этапе развития музеев важным условием эффективной работы экскурсионной сферы выступает инновационная деятельность. Инновации стимулируют открытие новых возможностей развития данного вида работы.

Практически каждым музеем ведётся собственный поиск новых форм экскурсионного обслуживания. При их разработке необходимо учитывать существующие и доступные музею ресурсы и технологии, уровень подготовки экскурсантов, их интересы, изучать их запросы и потребности, обеспечивая обратную связь «музей – посетитель», а также дифференцированно подходить к организации, содержанию, методике подготовки и проведения экскурсий для различных возрастных и социальных групп.

Повышение привлекательности музейных объектов, постоянная деятельность по увеличению музейной аудитории являются сейчас объективными требованиями, выполнение которых может обеспечить эффективное функционирование музеев. В связи с этим востребованность музея сегодня прямо зависит от количества и удовлетворённости его посетителей.

Таким образом, актуальность данной работы связана с изучением теоретических и практических аспектов применения инновационных подходов в экскурсионной работе, что выступает важным средством привлечения посетителей в музей.

Вопросы применения инноваций в экскурсионной деятельности, основные проблемы, условия и результаты данного явления освещаются в работах отечественных и зарубежных исследователей: Ю.Э. Комлев [1], Н.А. Никишин [2], А.В. Романчук [3], О.С. Сапанжа [4], Л.М. Шляхтина [5], Э.А. Шулёпова [6], Т.Ю. Юренева [7], в работах которых рассматриваются основные проблемы музейного дела; факторы, обеспечивающие привлекательность музеев; инновационные программы экскурсионного обслуживания и т.п. Однако степень изученности инновационных аспектов экскурсионной деятельности сравнительно невелика и требует всестороннего рассмотрения и анализа данной проблемы.

Важно отметить, что успешность современного музея определяется его способностью эффективно взаимодействовать с собственной аудиторией, быть привлекательным для посетителей.

На сегодняшний день чаще всего реализуются следующие виды инноваций в экскурсионном обслуживании:

- использование современных информационных и мультимедийных технологий;
- создание новых и диверсификация имеющихся музейных маршрутов;
- организация новых форм взаимодействия с посетителями;
- расширение информационного присутствия музея в городе, (интернет-сайт, регулярные публикации в СМИ, и т.д.)

Эффективность экскурсионной работы во многом зависит от дифференцированного подхода к организации, содержанию и методике подготовки и проведения экскурсий, а использование инновационных форм усиливает привлекательность музеев, создаёт благоприятные условия для знакомства посетителей с музейными ценностями.

Одной из инновационных форм работы с посетителями разного возраста является квест.

Квест (от англ. «quest» – «поиск») – это интерактивная игра с сюжетной линией, которая заключается в решении различных головоломок и логических заданий.

Для создания музейного квеста нужно выбрать образовательную цель квеста и решить несколько первоначальных задач:

1. Разработать сюжет игры-приключения;
2. Определить возрастную категорию и допустимое количество участников в группе;
3. Разработать интерактивные задания, согласно возрастным особенностям экскурсантов;
4. Определить маршрут квеста, опираясь на экспозицию музея;
5. Используя мультимедийное оборудование, создать интерактивную карту квеста, либо разработать макет бумажной карты для каждого участника;
6. Провести апробацию квеста для выявления недочётов и их устранения.

Для создания интерактивного квеста с применением информационно-компьютерных технологий можно использовать такие компьютерные программы как Power Point; Fotoshop. Для усиления визуального эффекта удобно использовать движущуюся анимацию (цифровые изображения GIF: Graphics Interchange Format, так называемые «гифки»)

Более подробно рассмотрим создание интерактивного мультимедийного квеста на примере Новогоднего музейного приключения-игры «В поисках потерянных животных» (рис. 1). Квест рассчитан на аудиторию младшего школьного возраста, призван ознакомить посетителей в игровой форме с выставкой «Этот удивительный мир животных», а также после прохождения заданий закрепить полученный материал и расширить географические знания.



Рисунок 1. Фрагмент квеста

Главным героем и помощником является мифическое животное единорог. В форме сказки-приключения экскурсанты должны помочь главному герою найти своих друзей, потерявшихся в экспозиции музея животных.

Название: «В поисках потерянных животных» (рис. 2).

Цели:

1. Привлечение внимания к выставке «Этот удивительный мир животных», через популярную форму игры.
2. Ознакомление посетителей с экспонатами, представленными на выставке «Этот удивительный мир животных».

3. Презентация новой информации с использованием информационно-компьютерных технологий.



Рисунок 2. Знакомство с главным героем

Задачи:

1. Развивать логическое мышление у юных посетителей.
2. Формировать навыки работы в команде.
3. Воспитывать бережное и уважительное отношение к живой природе.

Оборудование: экспонаты, представленные на выставке, проектор, экран, ноутбук.

Рассмотрим пример задания (рис. 3):



Рисунок 3. Пример заданий квеста

В данном задании используется поисковый метод, направленный на получение новых знаний и развитие критического мышления участников. Участниками процесса являются экскурсанты и экскурсовод, однако, роль экскурсовода не является ведущей, а скорее вспомогательной и контролирующей.

В предложенном квесте используется движущая анимация, что позволяет составлять задания на счёт, задания на внимание для поддержания стойкого интереса к игре (рис. 4).



Рисунок 4. Пример заданий квеста

После прохождения всех заданий, экскурсанты находят картину с единорогом в экспозиции и начинается процесс рефлексии в форме игры (рис. 5).



Рисунок 5. Пример рефлексии

Для дополнительного усвоения полученной информации и расширения географических познаний, экскурсантам предлагается знакомство с особенностями празднования Нового Года в странах, которые являются родиной животных-героев квеста (рис. 6,7).



Рисунок 6. Переход к новому виду работы



Рисунок 7. Пример подачи новой информации

Квест рассчитан на 35 минут, включает работу в трех залах экспозиции музея для группы не более 10 человек.

Для детей дошкольного и младшего школьного возраста также целесообразно использовать игровой метод работы с предложением интерактивных заданий. Для работы по выставке «Западноевропейская живопись эпохи Возрождения» был разработан квест-игра «Путешествие

3	«Пейзаж с руинами» (Д. Дзайс)	- знакомство с архитектурой Италии	Колонна Арка Вазон
4	«Земля» (Я. Босано)	- знакомство с природой и разнообразием плодородной земли Италии.	Ребус Плодородие Деметра
5	«Дети, несущие весло» (П. Руа)	- знакомство с особенностями символами Венеции	Морская республика Гондола Гондольер Канал
6	«Танцовщица» (А. Ридель)	- знакомство с особенностями символами Рима	Колизей Танцовщица Орнамент

Экскурсия рассчитана на 35 минут и учитывает возрастные особенности экскурсантов.

Подводя итоги, следует отметить, что перспективы развития музея в современном мире тесно связаны с превращением музеев в социальный институт, создающий и предоставляющий нужную информацию и массовую доступность к интеллектуальному, историко-культурному и природному наследию; с развитием разнообразных форм культурно-образовательной деятельности музеев, ориентирующихся на индивидуальные предпочтения, творческие склонности, интересы, уровень подготовки и другие особенности различных категорий посетителей. В соответствии с требованиями времени в музейной сфере активно развивается инновационное движение, а экскурсантам предлагаются новые формы экскурсий, среди которых можно выделить квест. Предложение подобных инновационных программ экскурсионного обслуживания является одним из распространённых видов применения инноваций для привлечения посетителей в музеи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Комлев Ю.Э. Методология исследования управления музейными коммуникациями // Теория и практика общественного развития, 5/2011. – С. 113-118.
2. Никишин Н.А. Музей и новые технологии. На пути к музею XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 1999. – С. 216.
3. Романчук А.В. Музейный туризм: учебно-методическое пособие / А. В. Романчук. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2010. – С. 46.
4. Сапанжа О.С. Турист в современном музее: философия просвещения, технология развлечения / О.С. Сапанжа // Вопросы музеологии, 2/2010. – С. 103-106.

5. Шляхтина Л.М. Основы музейного дела: теория и практика. Учебное пособие / Л.М. Шляхтина. М.: Высшая школа, 2009. – С. 183.
6. Шулепова Э.А. Основы музееведения: учебное пособие / Отв. ред. Э.А. Шулепова. М.: Едиториал УРСС, 2005. – С. 504.
7. Юренева Т.Ю. Музееведение: учебник для высшей школы / Т.Ю. Юренева. – 4-е изд. М.: Академический проспект, 2007. – С. 560.
8. Конкурс «Меняющийся музей в меняющемся мире» [Электронный ресурс]. URL: <http://museum.fondpotanin.ru/publ/10333/> (дата обращения 15.08.2020).
9. Лапин Н. И. Теория и практика инноватики: учеб. пособие / Н.И. Лапин. М.: Логос, 2008. – С. 234.
10. Новиков В. С. Инновации в туризме. М.: ИЦ «Академия», 2007. – С. 98.

РАЗРАБОТКА ПРОГРАММ ЦИКЛА МУЗЕЙНЫХ ЗАНЯТИЙ ПО ЖИВОПИСИ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ ИСКУССТВУ

Декоративно-прикладное искусство существовало уже на ранней стадии развития человеческого общества и на протяжении многих веков являлось важнейшей, а для ряда племён и народностей основной областью художественного творчества. Древнейшим произведениям декоративно-прикладного искусства свойственны исключительная содержательность образов, внимание к эстетике материала, к рациональному построению формы подчёркнутой декором. В традиционном народном творчестве эта тенденция удержалась вплоть до наших дней.

Человек издавна стремился украсить свое жилище и все, с чем ему приходилось сталкиваться в быту. При изготовлении любой вещи народный мастер думал не только о ее практическом назначении, но и о красоте. Из самых простых материалов – дерева, металла, камня, глины – создавал он истинные произведения искусства, передававшие поэтическое представление мастера об окружающем мире.

В народном искусстве всегда находила свое отражение родная природа. Знакомые каждому с детства травы и цветы, изображения птиц и зверей, неба и солнца, земли и воды, преображённые фантазией художника, превращались в изделия в яркий, выразительный орнамент. С течением времени всё большее значение приобретает интерес к богатству материала и изысканности декора. Выделяются изделия, служащие целям представительности (предметы для культовых ритуалов, церемоний, убранства домов знати), в которых ради повышения эмоционального звучания мастера жертвуют бытовой целесообразностью построения формы.

С древних времён важное значение получила живопись, составляющая особую отрасль искусства, в истории которого её развитие следовало за движением станковой живописи, живописи картин. К ней относят иногда такие же произведения, какие доставляет эта последняя, если только они исполнены на стенах и плафонах здания преимущественно с орнаментальной целью (стенная и плафонная живопись, фрески); но главным образом элемент её составляют орнаменты в строгом смысле слова, то есть красивые комбинации геометрических линий и фигур, а также форм растительного и животного царства, фантазированных или неизменных (например, роспись стен в домах Помпеи, мавританские арабески Альгамбры, гротески Рафаэлевых лож в Ватикане и т. п.). Мотивы декоративной живописи изменялись в зависимости

от исторического хода культуры и искусства у разных народов, от вкуса и архитектурного стиля, господствовавших в данное время. У французов вошло в XIX веке в употребление название декоративное искусство (фр. l'art decoratif) для разных отраслей ремесленных производств, нуждающихся в помощи искусства, каковы изготовление изящной мебели, ковров, кружев, стеклянных и гончарных изделий, ювелирных вещей, бронзы, обоев и других предметов.

Художественная традиция – это устойчивая система создания образов, эстетических представлений, исторически сложившихся в определённой среде. Основное в традициях народного декоративного искусства – материал, техника его обработки, характер изготовления предметов, а также принципы и приёмы воплощения образа. Решающую роль играют художественные особенности сюжетных изображений, формы изделий, орнамент, выраженные живописными, пластическими или графическими средствами. В зависимости от характера взаимосвязей эти факторы формируют специфические черты отдельных видов искусства.

Цель музейных занятий: развитие и исследование материально-художественного творчества детей.

Задачи деятельности:

- подготовка детской аудитории к встрече с экспозицией художественного музея;
- приобщение детей к изобразительному искусству и декоративно-прикладному искусству;
- формирование и развитие творческих начал личности через общение в музейной среде и материально-художественную деятельность;
- разработка и реализация выставочных проектов студии;
- коллекционирование детского изобразительного творчества;
- комплексное изучение детского художественного творчества (педагогика искусства, психология).

Программа «Творчество» направлена на развитие творческих способностей детей. Один из эффективных путей самоопределения личности – занятия искусством. Практика показывает, что личностные преобразования, изменения под воздействием «общения» с искусством могут не являться для ребенка жизненно необходимыми сегодня. Однако они наделяют нынешнего школьника ценным опытом – механизмами преодоления реальных кризисов в более отдалённом будущем, помогают ребёнку осмысливать, переживать, преодолевать будущие проблемные ситуации. Следовательно, личностный смысл, рождающийся у ребенка при общении с искусством, является при этом одним из содержательных элементов культуры самоопределения в целом.

Декоративно-прикладное искусство обогащает творческие стремления детей преобразовывать мир, развивает в детях нестандартность

мышления, свободу, индивидуальность, умение всматриваться и наблюдать.

В работе с каждым ребёнком необходимо с самого начала опираться на практику, накопленную ранее. Пример: уровень живописного понимания, владение цветом, светом во многом определяет качество обучения детей. В этом – актуальность проблемы. Имея представление о декоративно-прикладном искусстве, человек будет способен на создание комфортной среды для обитания, деятельности и творчества.

По нашему мнению, самостоятельность к художнику, как творцу, приходит при понимании следующих факторов: 1. Всякое знание и понимание живописи говорит о том, что дано человеку в чувственном восприятии; 2. То, что дано нам в чувственном восприятии, мы можем знать с абсолютной достоверностью и делиться этим с окружающим миром через свои произведения; 3. Все функции знания и понимания сводятся к изображению предмета или же композиции предметов.

Одним из действенных средств развития детей признаны живопись и декоративно-прикладное искусство, являющиеся частью народной культуры. В условиях духовного возрождения общества, роста его национального самосознания интерес к народной культуре как корневой системе, питающей современное воспитание подрастающих поколений и способствующий его духовному оздоровлению, представляется вполне закономерным. Народное искусство – это уникальный мир духовных ценностей, где воплощена духовная энергия народа, хранящая и развивающая нравственный потенциал этноса.

Передача навыков ремесла из поколения в поколение, творческий процесс изготовления изделий под руководством учителя способствуют закреплению положительных эмоций, стремлению к познанию и овладению спецификой ремесленного мастерства, формированию первоначальных представлений о народно-декоративном искусстве. Понятие наследия, традиции в обучении художественному ремеслу всегда имело большое значение. Наиболее ценным считался тот продукт труда, который аккумулировал в себе не только индивидуальное творчество, но и наследованный опыт предшествующих поколений, усвоенный в процессе практических действий.

Народное искусство – это цельный и стройный мир особого отношения человека к окружающей жизни, к своему труду и быту. Оно отражает мировоззрение, историческую обстановку и социальные условия жизни человека, его мышление, чувства, характер, умение наблюдать и отображать реальность и красоту в природе и общественной жизни. Искусство, как один из видов проявления творчества человека, может быть по отношению к объекту не только изобразительным (пейзаж, натюрморт и т.п.), но и преобразующим – художественно изменяющим окружающую материальную среду (например, сделать из дерева мебель, из тканого

холста одежду), т.е. создать вещи так, чтобы они радовали своей красотой, поэтому искусство идет по двум путям: образного воспроизведения действительности и декоративного ее преобразования.

Народное декоративно-прикладное искусство – неотъемлемая часть культуры. Эмоциональность, поэтическая образность этого искусства близки, понятны и дороги людям. Как всякое большое искусство, оно воспитывает чуткое отношение к прекрасному, способствует формированию гармонично развитой личности. Основанное на глубоких художественных традициях, народное искусство входит в жизнь и культуру нашего народа, благотворно влияет на формирование человека: будущего. Художественные произведения, созданные народными мастерами, всегда отражают любовь к родному краю, умение видеть и понимать окружающий мир.

Одна из поразительных особенностей декоративно-прикладного искусства заключается в том, что при чрезвычайной простоте и отработанности приёмов исполнения, завершённости и лаконичности отдельных элементов орнамента, отобранных и выверенных поколениями мастеров, каждая разновидность декоративного искусства представляет собой целостную художественную систему, неразрывно связанную с национальной культурой, местными традициями, отсюда то своеобразие, которым отличается искусство каждого традиционного художественного промысла.

Эстетические чувства, художественная культура учащихся будут развиваться непосредственно в процессе изготовления ими полезных вещей. Поэтому задача педагога на музейных занятиях – тщательно отбирать предметы, над которыми будут работать ребята. Декоративно-прикладное искусство и живопись было всегда по преимуществу бытовым, и изучать его приёмы, традиции, его своеобразную художественную структуру надо, работая над полезными, нужными в быту предметами.

Декоративно-прикладное искусство обычно определяют как сферу человеческой деятельности, направленную на получение, обоснование и систематизацию истинного знания о красоте мира, которую каждому необходимо усвоить с ранних лет обучения. Оно является искусством изготовления предметов быта, имеющих не только утилитарное значение, но и обладающих определёнными художественными качествами. Дополнительное определение специфики произведений декоративно-прикладного искусства и состоит в том, что их художественные качества являются не приложением к утилитарному назначению вещи, а служат средством его выявления.

Глубокий эмоциональный отклик вызывает в душе маленького ребенка встреча с красотой народных изделий, таких ярких, красочных, радостных; способствует воспитанию доброты, трудолюбия, терпения,

любви к родной земле, уважения к мастерам, чьим усердием талантом создаются такие прекрасные вещи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ковалевский А. Н. Методы обучения декоративной живописи на занятиях со школьниками младших классов в художественной студии / А.Н. Ковалевский. – Текст: непосредственный // Проблемы и перспективы развития образования: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Пермь, апрель 2011 г.). – Т. 1. – Пермь: Меркурий, 2011. – С. 141-143. URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/17/51/> (дата обращения: 28.11.2020).

2. Проблемы и перспективы развития образования: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Пермь, апрель 2011 г.). – Т. 1. – Пермь: Меркурий, 2011. – С. 141-143. [Электронный ресурс]. URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/17/51/> (дата обращения: 28.11.2020).

3. Дополнительное образование детей / Под ред. Лебедева О.Е. – М.: ВЛАДОС, 2000.

4. Дружинин В.Н. Психология общих способностей. – С Пб.: Питер, 2000.

5. Князева Е.Н. Случайность, которая творит мир // Философия и жизнь. - 1999. - №7.

6. Аксёнов Ю.Г., Левидова М.М. Цвет и линия. М., 1986. Алексеев С.С. О колорите. – М., Искусство, 1962.

7. Беда Г.В. Тоновые и цветовые отношения в живописи. М., 1964. Мадьцева Ф.С. Мастера русского пейзажа. М.: Издательский дом «Искусство», 2002.

8. Юнг К. Подход к бессознательному [Электронный ресурс]. URL: http://abc.vvsu.ru/Books/up_kolorit_kak_osn_zshivop/ (дата обращения: 28.11.2020).

9. Актуальные задачи педагогики: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Чита, февраль 2013 г.). – Т. 1. – Чита: Издательство Молодой ученый, 2013. – С. 27-29. [Электронный ресурс]. URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3455/> (дата обращения: 28.11.2020).

Развенкова Н.М.
старший научный сотрудник

МАСТЕР-КЛАСС КАК ЭЛЕМЕНТ МУЗЕЙНОЙ ПЕДАГОГИКИ

В настоящее время музеи все больше внимания уделяют поиску перспективных и эффективных подходов к стимулированию познавательной активности личности, накоплению ею опыта в творческой деятельности.

В реализации этого сложного процесса искусство играет важную роль, позволяя человеку глубже познать себя, свой внутренний мир, поддерживает саморазвитие и самообразование как формы самосовершенствования. Поиск эффективных путей и форм развития и формирования личности в области искусства особенно важен в связи с решением задач подготовки музейных педагогов.

В настоящее время одно из приоритетных направлений процесса эстетического воспитания школьников в музее – мастер-класс как форма обучения, имеющая значительный потенциал для создания условий максимально приближенных к творчеству и искусству.

Мастер-класс – это интерактивная форма обучения и обмена опытом, сочетающая практические занятия и обсуждение конкретной проблемы. Мастер-класс (от английского *masterclass*: мастер – лучший в любой сфере, класс – это занятие, урок) действительно является учебным занятием под руководством специалиста в определённой дисциплине для тех, кто хочет улучшить свои практические результаты в этом предмете. С приходом в русский язык, слово «мастер-класс» приобрело самое широкое значение. Так теперь именуют любое занятие под руководством опытного человека, независимо от того, в какой области знаний он находится.

Методику обучения софистов в Древней Греции можно считать далёкой предшественницей мастер-класса. Демонстрация софистом изощрённости своих способностей, направленная на учеников в присутствии публики, сочеталась с детальным изучением выступлений самих учеников. Отдельные элементы метода можно найти и в практике художников эпохи Возрождения, а также у музыкантов эпохи барокко.

Ференц Лист, проводивший мастер-класс в Веймаре в 1869 году, обычно признается основоположником мастер-класса в его современном виде. На его занятиях с музыкантами уже присутствовали основные атрибуты этого метода. Под руководством мастера в присутствии публики местные музыканты демонстрировали свое мастерство, отрабатывали

мелкие детали исполнения, оригинальные звуковые эффекты, фразировку и ритм. Свои мастер-классы пианист прекратил незадолго до смерти.

Как форма «связей с общественностью» мастер-класс создавался вне музея и являлся частью рекламных кампаний производителей, особенно технических товаров для дома. Впоследствии, в связи с успешностью воздействия на зрителя, эту форму запросили другие общественные структуры, которые были заинтересованы в продвижении своей деятельности.

В настоящее время музейные занятия помогают передать культурное наследие наших предков современным поколениям. Настал момент, когда стало ясно, что одних школьных уроков явно недостаточно для формирования нравственных качеств учеников. Пришли дети с другим ощущением и пониманием мира.

Необходимость обновления методов и форм образовательного процесса привела к активному внедрению в школах инструментов музейной педагогики. Именно музей может решить многие проблемы в воспитании и образовании детей. Музейная педагогика становится неотъемлемой частью педагогических знаний.

Огромные возможности открываются в технологиях музейной педагогики. Важнейшей их составляющей являются формы работы. Традиционная экскурсионная форма работы в музее в настоящее время заменяется и совмещается с нетрадиционными. Проводятся интерактивные занятия, используются современные технологии. Технология коллективных творческих дел в виде мастер-классов особенно эффективна в музейной педагогике.

Мастер-класс отличается от других форм передачи опыта тем, что в процессе его реализации происходит непосредственное обсуждение предложенной проблемы и поиск ее творческого решения, как со стороны участников мастер-класса, так и со стороны музейного педагога. Данная форма методической работы является эффективным средством передачи опыта. Ее главная особенность заключается в демонстрации оригинальных приёмов усвоения определённого содержания при активной роли всех участников занятия.

Главное в технологии мастер-класса – не коммуникация и управление информацией, а посредничество в методах действия. Обеспечение продуктивных способов работы – одна из важнейших задач музейного педагога. Положительным результатом мастер-класса можно считать результат, выраженный в усвоении участниками новых творческих способов решения проблемы, в формировании мотивации к самообучению, совершенствованию и развитию. Это технологически относительно сложный процесс с определёнными требованиями к его организации и реализации.

Со временем музейная педагогика выработала требования к организации и проведению мастер-классов. Они должны демонстрировать конкретные методологические приёмы для усвоения учебной программы и состоять из задач, которые направляют деятельность участников на приобретение определённых навыков. Но в рамках каждого задания участники должны быть абсолютно свободными. Они должны выбрать путь исследования, найти средства для достижения цели, определить темп работы. Мастер-класс всегда должен начинаться с обновления знаний каждого участника по предложенной теме, что позволит им расширить свои представления на основе знаний других участников.

При подготовке и проведении мастер-класса важно не только следовать приведённому выше алгоритму, но и правильно определиться с собственной позицией музейного преподавателя. Позиция музейного педагога – это, прежде всего, позиция консультанта и советника, который помогает в организации учебной работы и осмысливает наличие прогресса в освоении способов деятельности.

Музейный педагог, ведущий мастер-класс, никогда не пытается просто передать знания. Он пытается вовлечь участников в процесс, сделать их активными, пробудить в них то, что скрыто от них самих, понять и устранить то, что мешает им развиваться. Все задачи музейного педагога и его действия направлены на объединение фантазии участников, создание такой атмосферы, в которой они проявляют себя как творцы. Музейный педагог создаёт атмосферу открытости, доброжелательности, сотворчества в общении. Он сотрудничает со всеми, а в поисках знаний и способов работы не уступает участнику мастер-класса.

Авторские технологии, представленные в мастер-классе, очень сложно записать на бумаге, но они передаются примером и имитацией через речь, голос, мимику, умение наблюдать за поведением участников. Здесь очень важны искусство общения, способность к педагогическому вниманию и импровизации, привлечение личного опыта, а также умение справляться с незапланированными ситуациями, вычислять «гениев» и поддерживать «отстающих».

Ценность мастер-классов заключается в возможности передать свои знания другим. Иногда мы безмерно радуемся, что ученикам все удаётся, они счастливы, их глаза горят, они хотят новых экспериментов дома.

Передавая знания и навыки, мы учимся сами и поднимаемся на новый уровень. Когда мы преподаём, мы не только учимся на собственных ошибках, но и исправляем ошибки учеников, приобретая дополнительные навыки. Ученики на мастер-классах часто не понимают, как действовать, поэтому музейный педагог рассказывает, что и как раскладывать, как расставлять элементы, какие материалы ведут себя

лучше, а какие хуже, что можно заменить, а что менять ни в коем случае не стоит.

Учитель и ученик создают творческую работу вместе, т.е. участвуют в совместном ее создании. Очень часто после мастер-класса у педагога может возникнуть идея нового изделия или желание нового сочетания цветов или компоновки деталей. Одним из преимуществ такого сотворчества является то, что можно «проводить эксперименты» вместе с участниками, а это значит, что можно попробовать использовать новую цветовую комбинацию, новую технику, новый инструмент прямо на мастер-классе, заменить один материал другим. Это раздвигает границы дозволенного, и по мере того, как мы формируемся в группе, наше вдохновение растет. Музейные мероприятия практически всегда связаны с временными или постоянными выставками, и если они основаны на их материале, то участие в таких мастер-классах – это не только приятный отдых, но и возможность расширить кругозор.

Сотрудники музея должны быть очень изобретательными в разработке мастер-классов. Нужно предложить участникам либо необычное прочтение известной техники или что-то совершенно новое. Такая возможность у них есть благодаря свободному доступу к авторским художественным «технологиям». Автора работ текущей выставки можно пригласить поучаствовать в мастер-классе. Тогда появляется возможность пообщаться с «настоящим живым художником», который также раскроет некоторые свои профессиональные секреты.

Вот и получается, что мастер-класс – это больше творчество, чем рукоделие. В современном мире музей – это не столько транслятор знаний, сколько место отдыха и развлечений. Музей должен апеллировать не только к уму, но и к чувствам, воображению и внутреннему миру посетителя. Это влияет на изменение форм работы музеев, особенно культурно-просветительской деятельности, стимулирует поиск и реализацию новых идей.

Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод, что одной из эффективных технологий обучения школьников в музее является мастер-класс, который при грамотном комплексном применении с другими педагогическими технологиями позволит достичь высоких образовательных результатов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ожегов, С.И. Словарь русского языка: Ок. 57000 слов / Под ред. чл.корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. – 20-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1988. – 750 с.

2. Бобряшова О.В. Мастер-класс и творческая мастерская как педагогические технологии активного обучения будущих дизайнеров //

Вестник Оренбургского государственного университета. 2011. - № 11. – С. 169-175.

3. Столяров, Б.А. Музейная педагогика. История, теория, практика: Учеб. Пособие/ Б.А. Столяров. – М.: Высш.шк., 2004. – 216 с.

4. Неменский Б.М. Мудрость красоты: О проблеме эстетического воспитания: Кн. для учителя. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1987. – 255 с.

Оглавление

АТТРИБУЦИИ

- Клименко И.В. Новое имя изображённого на портрете Савелия Абрамовича Сорина..... 3*
- Солдатова В.И. История «Смеющегося мальчика». К вопросу атрибуции скульптуры из собрания Донецкого республиканского художественного музея 9*
- Солдатова В.И. К вопросу об атрибуции портрета молодого артиллерийского офицера с шитым орденом Андрея Первозванного из коллекции Донецкого республиканского художественного музея 18*
- Черникова А.С. Исторические персонажи в картине Людовико Липпарини «В мастерской художника» из собрания Донецкого республиканского художественного музея 25*
- Черникова А.С. Античный миф о Данае в картине Карла фон Блааса из собрания Донецкого республиканского художественного музея. Вопросы атрибуции 30*
- Черникова А.С. Древний город в пейзаже Фридриха Преллера Младшего из собрания Донецкого республиканского художественного музея 34*

ИССЛЕДОВАНИЕ МУЗЕЙНОЙ КОЛЛЕКЦИИ И ТВОРЧЕСТВА ОТДЕЛЬНЫХ АВТОРОВ

- Бершова Л.М. Произведения классиков русской и советской литературы в иллюстрациях художников 1970-1980-х годов XX столетия из собрания ДРХМ 38*
- Бершова Л.М. «Веселая гостья из Вятки». Коллекция дымковской игрушки в собрании Донецкого республиканского художественного музея 42*
- Бершова Л.М. Произведения мастеров советского офорта В. Мироненко, А. Данченко, В. Ненадо в собрании ДРХМ 49*
- Близнюк А.П. Произведения Е.Е. Моисеенко в собрании Донецкого республиканского художественного музея 57*

<i>Клименко И.В. Анималистический жанр в декоративно-прикладном искусстве. Стеклодувное мастерство в собрании ДРХМ</i>	61
<i>Клименко И.В. Символика вытынанок К.Н. Гуржий-Крохмаленко в собрании ДРХМ</i>	66
<i>Ковальчук Г.П. Графика Василия Николаевича Сигорского в собрании Донецкого республиканского художественного музея</i>	70
<i>Ковальчук Г.П. Донецкий график Владимир Степанович Шендель</i>	78
<i>Ковальчук Г.П. Произведения Георгия Семеновича Верейского в коллекции ДРХМ</i>	86
<i>Михайленко Е.Б. Фарфоровая пластика Владислава Щербины в коллекции Донецкого республиканского художественного музея</i>	98
<i>Солдатова В.И. Династия Бенуа-Лансере-Серебряковых. Два века в искусстве</i>	107
<i>Третьякова М.В. Коллекция живописи в Донецком республиканском художественном музее.....</i>	124
<i>Черникова А.С. Жизнь и творчество Макса Слефогта. Серия литографий к поэме Гомера «Илиада» из собрания Донецкого республиканского художественного музея</i>	133

МУЗЕЙНАЯ ПЕДАГОГИКА

<i>Глубокая Е.Б. Цвет и свет. Главные инструменты художника</i>	146
<i>Ильяшенко С.Л. Использование игровых и информационно-компьютерных технологий для проведения экскурсий и квестов</i>	156
<i>Кетова Ю.А. Разработка программ цикла музейных занятий по живописи и декоративно-прикладному искусству</i>	165
<i>Развенкова Н.М. Мастер-класс как элемент музейной педагогики</i>	170

МУЗЕЙНЫЙ АЛЬМАНАХ
научные статьи и материалы

Донецкий республиканский художественный музей

Авторы статей: Близнюк А.П.
Бершова Л.М.
Глубокая Е.Б.
Ильяшенко С.Л.
Кетова Ю.А.
Клименко И.В.
Ковальчук Г.П.
Михайленко Е.Б.
Развенкова Н.М.
Солдатова В.И.
Третьякова М.В.
Черникова А.С.

Ответственный за выпуск: Третьякова М.В.