КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ АДМИНИСТРАЦИИ ГОРОДСКОГО ОКРУГА КОЛОМНА
ВТОО «СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ»
СОЮЗ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ
КОЛОМЕНСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ВТОО «СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ»
МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОБЛАСТНОЙ
СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ
МУНИЦИПАЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ «КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР «ДОМ ОЗЕРОВА»

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
НАУЧНО-ТВОРЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

ПЕРВЫЕ ОТКРЫТЫЕ АБАКУМОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Коломна
Культурный центр «Дом Озерова»
Инлайт
2011

УДК - 75
ББК 85.143(2)6-8
П 26

Первые открытые Абакумовские чтения : сб. статей научно-
П 26 творческой конференции / [сост. Г.В. Дроздова]. — Коломна :
Культурный центр «Дом Озерова»: Инлайт, 2011. — 84 с. : ил.

В июле 2010 года ушел из жизни Народный художник России Михаил Георгиевич Абакумов. В память о нем 25 февраля 2011 года на родине художника в Коломне (Московская область) в Культурном центре «Дом Озерова» состоялась научно-творческая конференция «ПЕРВЫЕ ОТКРЫТЫЕ АБАКУМОВСКИЕ ЧТЕНИЯ», задача которой — сохранение и пропаганда традиций русского реалистического искусства.

Организаторами Чтений выступили — Комитет по культуре администрации городского округа Коломна, ВТОО «Союз художников России», Союз русских художников, Коломенское отделение ВТОО «Союз художников России», Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, Муниципальное учреждение «Культурный центр «Дом Озерова»

Основной целью проведения Чтений является изучение уникального по своей значимости и художественному уровню наследия народного художника России Михаила Абакумова и консолидации научных и творческих усилий для осмысления роли искусства в современном обществе.

УДК - 75
ББК 85.143(2)6-8

Подписано в печать 1.12.11. Формат 60х90/16. Усл. печ. л. 5,25.
Тираж 100 экз.
ООО «Инлайт». 140415, г. Коломна, ул. Левшина, д. 19
(496) 612-70-28.

© Культурный центр «Дом Озерова», 2011
© Оформление. ООО «Инлайт», 2011

СОДЕРЖАНИЕ

В. С. Погодин.
Замечательный русский пейзажист.....6

В.Е. Калашников.
Михаил Абакумов. Новый тип русского художника..... 12

С.А.Гавриляченко.
Место творчества М.Г.Абакумова в канонической почвенной, московской живописной традиции 15

В.А. Викторович.
Коломенский текст и пейзажи Абакумова (миф города-сада)..... 20

А. С. Шеболдаев.
30 лет на русском Севере (летняя учебная практика по истории искусств факультета прикладного искусства МГТУ имени А.Н.Косыгина).....33

Е.В. Щербакова.
Вариабельность синтеза (к проблеме соотношения музыки и живописи в искусстве XIX—XX веков) 38

Священник Кирилл Седов
Искусство и религиозная вера..... 45

И.В.Зотова
«Всякое дыхание да хвалит Господа» (из материалов исследования творчества М.Г.Абакумова)..... 50

Е.А. Полатовская
Современный арт-рынок и методы продвижения художника.....58

Н. Б. Овчинникова
Экономические механизмы реализации культурной политики провинции 62

А. В. Смирнов
Работа директора художника и капитализация произведений искусства 66

В. С. Мельников
Памяти мастера.....68

Михаил Георгиевич Абакумов (1948—2010 гг.)

Родился в 1948 году в г. Коломне Московской области.

Окончил в 1977 году художественный факультет Всесоюзного государственного института кинематографии (мастерская профессора И.А. Шпинеля и Г.А. Мясникова).

В 1983 году творческие мастерские Академии художеств СССР под руководством академиков А.П. и С.П. Ткачевых и А.М. Грицая.

В 1975 и 1987 годах награжден дипломами Академии художеств СССР.

В 1993 году присвоено звание «Заслуженный художник России».

В 1995 году присуждена Золотая медаль Российской Академии художеств.

В 2001 году присвоено звание «Народный художник России».

В 2002 году присуждена республиканская премия имени Балыницкого-Бируля.

В 2003 году избран Почетным Гражданином г. Коломны.

В апреле 2010 года присвоено звание член-корреспондент Российской Академии художеств.

В декабре 2010 года вручена Премия Союза русских художников им.Пластова (посмертно).

С 1975 года участвовал во всех крупных союзных и республиканских выставках, во многих выставках за рубежом (Германии, Болгарии, Японии, Италии, Турции и др. странах).

Живопись Абакумова — это всегда рассказ многомерный, сложный как в пластике, так и в содержании образа. Цепочки ассоциаций, вложенных смыслов превращают каждое произведение в повод для серьёзной духовной, интеллектуальной работы зрителя.

Искусство Михаила Абакумова противостоит нестроению «мира сего», тотальному нигилизму и нравственному релятивизму. Изображение храма, его интерьеров, наполненных внутренним теплом и свечением, — не только фиксация уходящих или же, напротив, возрождаемых красот, достопримечательностей, памятников, но и универсальный ответ в многочисленных спорах о потребных для человека формах жизнеустройства. В этом и есть содержание работ художника Абакумова: представить авторское видение пути к тому миропорядку, какой потребен нам по нашей человеческой природе. И путь этот может быть только трагическим и одновременно радостным.

Виктор Калашников –кандидат искусствоведения

Дорогие друзья!

Рад приветствовать участников, организаторов и гостей Научно-творческой конференции ***«Первые открытые Абакумовские чтения».***

Сегодня мы вспоминаем замечательного русского художника,одного из лучших пейзажистов России. Великого труженика,светлого,отзывчивого,деликатного человека с которым мне выпало счастье дружить.

Михаил Георгиевич говорил о себе: «я хочу писать гармонию,творение Бога. Художник пишет то,что он утверждает. Быть может,я пишу идеальную страну, но такой я хотел бы видеть Россию». И его уникальная,глубоко философская,тонкая живопись никого не оставляла равнодушной.

Я помню,с каким успехом проходили его выставки в Париже – неожиданные виды родного города,а также пейзажи России стали настоящими откровением для французской публики. Сегодня они стали раритетами, многие из них хранятся в лучших художественных музеях России и мира.

Я благодарен жителям его родной Коломны,инициаторам и организаторам этой конференции, и всем тем, кто бережно хранит его память. Подарком для всех нас стала выставка современных русских художников «Служение искусству», посвященная Михаилу Абакумову.

Надеюсь, что «Абакумовские чтения» станут традиционными, вызовут большой интерес и широкий общественный резонанс. Они помогут изучению творческого наследия художника и приобщению жителей города кценностям отечественной культуры.

Желаю вам здоровья,успехов и всего самого доброго.

А.А. Авдеев
Министр культуры Российской Федерации
25 февраля 2011 г.

Имя Народного художника России, Почетного гражданина города Коломны Михаила Георгиевича Абакумова навсегда вписано в историю города.

На протяжении всей своей жизни он воспевал малую родину, родные коломенские пейзажи и с гордостью говорил: «Я вырос на этой земле в собственном доме с садом. Это был целый мир!..». Живописные полотна Михаила Георгиевича свидетельствуют о неразрывной духовной связи с Коломной, её древними историческими и культурными традициями.

С годами творчество М.Г.Абакумова приобрело всероссийскую и мировую признательность. Произведения коломенского живописца украшают частные коллекции и галереи России, Германии, Болгарии, Японии,Франции,США.

Отмеченный яркими свершениями творческий путь Михаила Георгиевича Абакумова — пример преданного служения любимому делу.Даровитый, самобытный художник, талантливый педагог и наставник, он внес неоценимый вклад в развитие отечественного изобразительного искусства,духовно-нравственное воспитание не одного поколения людей.

Многим посчастливилось общаться с ним,видеть его работы,искреннее восхищаться присущими ему энергией, жизнелюбием, оптимизмом.

Коломенцы гордятся своей причастностью к творчеству художника,в своих сердцах хранят светлую память о знаменитом земляке.

Знаменательно,что в Коломне состоялась творческая конференция по сохранению, изучению и популяризации творчества Михаила Георгиевича Абакумова «Первые открытые Абакумовские чтения».

Искренне надеюсь,что это яркое событие станет традиционным и будет приобщать новые поколения горожан к культурнымценностям, созданным выдающимся мастером.

Председатель Комитета по культуре городского округа Коломна
Н.В.Маркелова

Владимир Сергеевич Погодин
историк искусства (г. Москва)

ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ РУССКИЙ ПЕЙЗАЖИСТ

Михаил Георгиевич Абакумов явился крупнейшим мастером отечественного пейзажа для России конца XX – начала XXI веков. В своём творчестве он продолжал и развивал великие традиции реализма, одухотворения природы. Это был путь, определённый в нашей культуре Сергеем Герасимовым, Аркадием Пластовым, Алексеем Грицаем, Никитой Федосовым. Его имя по праву занимает место рядом с этими замечательными художниками минувшего столетия. Безвременный уход Михаила из искусства и жизни — горе не только для детей, друзей, родственников. Это тяжкая утрата для российского художественного мира.

Он вырос в простой трудовой семье — и это являлось счастьем для подростка, так как во многом сформировало черты и свойства характера. У него был хороший учитель по изокружку в доме пионеров - Николай Иванович Бодрягин. Это пример для нас, современников великого русского живописца: до последних лет жизни Михаил с благодарностью вспоминал имя своего первого наставника. В юности судьба свела его с сотоварищами по Московскому художественно-промышленному училищу имени М.И.Калинина, с плеядой высококлассных тамошних педагогов. Потом настала пора учёбы на художественном отделении ВГИКа. Это тоже была радость — познание специальности, открытие для себя многообразного мира искусства. Московский художник-пушкинист Евгений Устинов включил молодого выпускника в творческую группу художников, отправившихся на Алтай. Общение со старшими коллегами из столицы, из Ленинграда, других городов России подарило новое для него наслаждение. Возможность наблюдать, как возникают образные прочтения одного и того же мотива, преломлённого через вкусы, индивидуальности, темпераменты мастеров, ставивших мольберты чуть ли не рядом с их младшим товарищем. Михаил позже говорил, что поездка его многому научила, дала понятие специальности. Свой любимый го- род — Коломну — он увидел после дальнего вояжа глазами, словно бы промытыми живой водой. Это уже оказалось счастьем для нас.

Комиссия по работе с молодыми художниками при президиуме Академии художеств СССР способствовала его участию в первых крупных выставках. Затем — включению в состав творческой мастерской живописи Академии художеств СССР. Работа осуществлялась под руководством академиков, народных художников СССР Алексея и Сергея

Петровичей Ткачёвых. Их советы и поддержка, а также требовательное, и заботливое одновременно, отношение к молодежи со стороны академика Алексея Михайловича Грицая — всё это формировало талант молодого мастера. Потом началось участие в его первых всесоюзных выставках. Первоначально живописец экспонировал небольшие полотна. Почти этюды в привычном сегодняшнем понимании. Однако их краски оказывались подобными чудесным мозаикам из драгоценных камней. Картины почти магнетически притягивали всеобщее внимание. Ощущалась бесспорная тяга к его персональным вернисажам со стороны художественной и студенческой молодёжи. На моей памяти несколько художников вспоминали, что не по одному разу ходили на его групповые и персональные показы сделанного. Обозначился успех работ и у ценителей искусства, среди широких слоёв публики. Сердце художника радовали общественные награды — первые почётные дипломы, премии, медали творческих союзов. О государственном признании свидетельствовали почётные звания вплоть до Народного художника России. Под конец жизни — включение в состав членов-корреспондентов Российской Академии художеств. Внешне – завидная судьба. Но как горько, что неумолимая злая болезнь оборвала этот поистине соколиный полет в нашем русском небе.

Сегодня нередко слышишь цитату из стихов А.С. Пушкина:

«Так тяжкий млат
дробя стекло, куёт булат».

Следует отметить, что «стекла» почти не было. Старообрядческие корни семьи сочетались с детства привитым навыком к труду и к постоянному чтению хорошей литературы. Разнообразие вовремя произошедших встреч с опытными педагогами сочеталось с личной способностью учиться. Всё это дополнялись важнейшим в юности свойством — тягой к самовоспитанию. «А ты знаешь, — как-то с весёлой хитринкой прищурился он в разговоре, — я и кубистическими, почти абстрактными композициями занимался. Всё хотелось узнать». Пробовал он, что всегда присуще очень одарённому человеку, немало. Однако на этапе студенческих интересов вся эта формальная заумь и закончилась. Молодой мастер пошёл по пути более трудному, сложному, творчески многотрудному — реалистической живописи. Колористические гармонии, изящную и одновременно страстную мощь цветовых контрастов, всю упругую и прочную силу его искусства выковывала сама жизнь. Абсолютное чувство цвета дополнялось пониманием многообразия изощрённых творческих приёмов стиля, манеры, техники письма. После его поездки с выставкой в Люксембург и Париж довелось увидеть небольшой пейзажный этюд. Тонированный подготовок по грунту, участ-

ки лессировок наряду с корпусной живописью дополнялись смелыми ударами как светлых, так и тёмных — но всегда декоративных по своим отношениям цветовых мазков. В зависимости от задачи, участка плоскости холста использовались различные размеры мягких и жёстких кистей. Мазок осуществлялся то корпусно, то скользяще кончиком круглой кисти, то боковым ударом плосковатой щетинной вязки. Рождалось же, вернее, родилось — чудо! Это было творчески переосознанное вприятие законов пленеризма, опыта импрессионистов. И в то же время — живопись абсолютно современного мастера. Могущество света, краски природы, поэзия мотива соединялись в единое целое — отображение жизни в формах самой жизни.

Михаил Абакумов в разговорах о природе и живописи неизменно словно бы светился душой. Его волновало не внешнее подобие его холстов окружающему миру, а отражение окружавшей его действительности в форме создания новой реальности. Небо, лес, река преображались в стихии — дрожащие светом воздушные потоки, живые в своих формах облака, таинственное движение влаги меж травянистых берегов. При этом речные струи воспринимались дышащими прохладой. Облака словно бы умывались в ласкающем их небесном свете. Зелёный сумрак нарисованных им чащ рождал аллюзию то таящихся среди ветвей девушек-лесовичек, то присутствие древнего, античного родства, великого Пана. Фигурально это никак не проявлялось. Но таинство сокровенного бытия лесной жизни присутствовало. То же впечатление проникновения в загадки природного мира рождали его пейзажи, посвящённые красоте озёр, неодолимого тяготения к глуби изображённых полевых дорог, ощущения прихода весны на затянутые настом пространства безмолвных полей. Мир в его произведениях представал не столько узнаваемым, сколько загадочно прекрасным.

Живопись Михаила Георгиевича Абакумова буквально прославила его родную Коломну. Его радовала старая застройка города. Там его привлекало всё — небольшие дома, летняя густота лиственного убора или безропотная покорность яблонь первому зимнему снегу. Он восторгался ансамблем Кремля, соразмерностью человеку церковных построек. И как же негодовал, когда рядом с древними стенами всадили в скат холма уродливый гриб-гвоздь какого-то спортивного «центра». «Изуродовали веками сложившийся ансамбль. Архитекторы — это враги культуры» — кипел он в телефонную трубку, приглашая посмотреть новые работы. Но предлагая ехать не автобусом, а электричкой. «Со стороны железной дороги этот бетонный навоз меньше виден». К слову, Михаил в подобных случаях не жаловал и Москву. «Не осталось даже того города, в котором я учился. Испакостили столицу новоделом «от крем-

ля до самых до окраин». Некуда встать с этюдником — или нечего писать или бесцеремонным любопытством замучают». Поэтому свою родную Коломну боготворил. За обилие красивых мест, неожиданность открывавшихся взору мотивов. За сохранение в её основе русского, человеческого, живого. Конечно, живописец много поездил по России. Но почти вся красота страны для него заключалась в Коломне. В Вологде или Рязани, среди просторов Русского Севера его взоры в наибольшей любовью обращали внимание на мотивы, родственные «малой родине». Сюжеты могли быть разными, но это была Россия. Восторг творчества преломлял дни и годы в постоянный труд. И здесь душа его пела. Глаз обласкивал силуэты ёлок, зеленую сквозистость берёз, многообразие цветных снегов в их утренней или вечерней поре.

В произведениях соединялись отголоски дальнего, счастливого — от остатков впечатлений детства до продуманного, как кредо жизни, упорного терпения и труда мастера. «Иной этюд пишешь — не один пот сойдёт. Ветер в небе не будет ждать, пока ты с кистью к облаку подбираешься. Кто не научился рисунку в юности — к зрелым годам поздно нашу грамоту учить. Всякого рода «авангардисты-актуальщики» тем и плохи. За «актуальностью» прячут неумение. Знаешь, как Горький о лженоваторах начала века сказал? «Учиться им надо, а они правописание отрицают». Каков был старик?!». У самого Михаила это «правописание» никуда не уходило. Но он — благодаря постоянной сосредоточенности на творчестве, по-сыновьи влюбленный в природу — обладал не только даром живописца, но и общей высокой культурой. Возможно, что в этом играло роль «коломенское счастье отторжения». Телевидения, в его современной уродливости, лжи, смаковании непристойностей во всех видах, он не любил. Хорошие музыканты, певцы, молодые голоса — всем этим город славился и славится. Но в целом жизнь была тихая. Оставались книги, разговоры с редкими друзьями, нескончаемые, порой трудные часы размышлений перед холстами. В то же время, избавленный от московской суеты, художник был способен, применительно к живописи — и к поэме, и к хоралу, и к народной песне или к сложной форме рондо.

От небольших холстов он переходил к крупным полотнам. От прямо, «в лоб» взятого мотива — к панорамам, где кисть отображала облик местности едва ли не в половину видимого горизонта. Эмоционально ликующие настроения перемежались элегическими, а часто и драматическими состояниями. Приближение к натуре соседствовало с многообразием пространственных планов. На смену красок утра, дня, вечера приходило погружение в ночь. «Это из Ломоносова — «открылась бездна звёзд полна» — говорил он об одной из своих картин.

«Я композицию нарочно в формах «чёрного квадрата» сделал. Только там мёртвая плоскость, а у меня — миры». Действительно, бездонная плоскость неба на его полотне жила, переливалась, дрожала огнём голубоватых, зеленоватых, красноватых звёзд. Большое полотно дышало космическими безбрежностями, погружало в поэтически осмысленные тайны мироздания. «Сегодня что опасно — философия авангарда. Она разрушает гармонию мира. Она антигуманна. Пейзажи пишут с фотографий. Натуру уродуют. Все эти последователи — подказимирчики действуют по песне: «папахами прикрыли мы ермолки». Наступившая в 1990-е годы эпоха всевластия денег, антинародная власть ему претила. «Знаешь, я хочу сделать выставку с названием: «Моя родина — СССР».

Часто кажется, что его картины — «соловья русской живописи» — подобны пению, счастливо угаданной мелодии. А это был труд поры возмужалости. Когда цветовому пятну отводилось в композиции своё место, мазку — точность прикосновения к холсту, цветовому контрасту — мера. Думается, такая истовость в работе — это от отца, учившего подростка копать грядки на их давнем коломенском огороде, заботливо окучивать очередной рядок с молодыми листками картофеля. Возможно, что цветность позднейших натюрмортов художника, красота его интерьерных полотен — от матери, любившей уставить немудрящий стол тарелками с огородной зеленью — крепенькими огурчиками, зелёными перьями молодого лука. Может быть, те же корни — от бабушки. Михаил часто в разговорах вспоминал старинные, большие книги с металлическими оковками по углам. «Застёжки у них кованные, с узором. Меж главами цветные рисованные заставки — тоже узорчатые, но красками. Цвета яркие, горячие. Рядом с красным и розовым — зелёное или зелёно-серое. Углы листов истёртые – читали их, наверное, несколько поколений».

Хороший семейный уклад сохранялся Асей. Она была женщиной редких душевных качеств, несомненного изящества. Строго блюла Мишино здоровье и держала его на необходимой диете. При неизлечимом характере проклятой «сахарной болезни» он, благодаря её заботе, смог продержаться как мужчина и как творец немалый ряд лет. Будучи прекрасно образованным человеком, она также много помогала взращению таланта мужа. При этом лично мне ни разу не пришлось слышать от неё ни тщеславной похвальбы, ни слов критики тех или иных работ. Вроде бы и дружили, а при несемейных ушах эта тема являлась для неё «табу». Редкое свойство среди подруг художников. Не стало Аси — и всё пошло под откос. Потеря и её и его — невосполнимая.

Ася Георгиевна воспитала сына и дочь. Сегодня руководители города обещают сохранить наследие Михаила Георгиевича Абакумова. Кстати — почётного гражданина Коломны. А пока что на полотна, акварели великого мастера с хищной лаской глядят разного рода «арт-дилеры». Руководству города невредно, вероятно, напомнить старую русскую пословицу: «Не все повара, кто ходят с длинными ножами». Настоятельный разговор о создании музея возник сразу же после кончины художника. Нужные шаги могли бы стать более скорыми. Мастер — гордость не только Коломны. Значение наследия Михаила Георгиевича Абакумова таково, что оно по праву включается в лучшее, что ныне создала славянская душа в России, Белоруссии, на Украине. Столь же определённо можно говорить и о факте мирового признания. Выставки в разных странах Европы, на Юго-Востоке Азии могли быть недолгими. Но свой благотворный след, память о прекрасной живописи они тоже оставили. Музей творческого наследия замечательного мастера — вот вопрос нынешней повестки дня.

Виктор Евгеньевич Калашников
кандидат искусствоведения (г.Москва)

МИХАИЛ АБАКУМОВ. НОВЫЙ ТИП РУССКОГО ХУДОЖНИКА

Михаил Георгиевич Абакумов был одновременно продуктом и созидателем профессиональной среды. Исключительный талант и лидерские качества определили особое место в цехе художников. Практически никто не оспаривал значимость его творчества, уровень мастерства и таланта.

Ты помнил тех далёких, но живых,
Ты победил косноязычье мира,
И в наши дни ты поднял лиру их,
Хоть тяжела классическая лира.
(А. Передреев)

Привлекало то, что, работая по преимуществу в рамках одного жанра — имеющего, правда, совершенно особый статус в русском искусстве — художник оказывался гораздо шире обычного смыслового наполнения пейзажа. Его творчество в совокупности своей выстраивает цельную панораму русского мира. И дело не только и не столько в разнообразии мотивов, сколько в подлинном содержании живописных работ.

В случае с Абакумовым мы имеем дело с переходом пластических качеств работы в смысловой ряд. Совершенство исполнения холстов становилось отражением совершенства мироздания, сложность колористической структуры воплощает его многомерность. Национальный характер творчества проявился в концентрации в живописи одного художника многовекового опыта русской жизни.

При всей очевидности высокого качества произведений попытки анализа показывают неоднозначность проявленных в них тенденций. Искусство Абакумова в равной степени ориентировано на устоявшиеся нормы станковой картины (начиная с сюжетно-значимого названия и в целом понимания её как развёрнутого повествования) и предельно свободно в определении форм воплощения конкретного образа (здесь не должна вводить в заблуждение последовательно проводимая Михаилом Георгиевичем реалистичность художественного языка); базируется на духовной и пластической традиции отечественной школы и явственно выражает мироощущение современного человека, порождающее узна-

ваемый авторский стиль. Сам он часто ссылался на опыт импрессионизма, но собственное его творчество несравненно сложнее и глубже поисков живописцев конца XIX века. Ещё один аспект, связанный не только с творчеством, но и с личностью мастера; речь идёт о его отзывчивости на различные культурные веяния. Будучи человеком принципиальным, ставившим во главу угла традиционные ценности, он принимал многое, имевшее иные корни.

Произведения Михаила Георгиевича оставляют впечатление полной натурности, но более внимательное рассмотрение выявляет выразительный декоративизм колористической структуры, чёткую выстроенность и, одновременно, неожиданность композиционных решений. Признаки диалогичности можно было бы множить, но важнее попытаться найти некоторую характеристику, отражающую особость Абакумова в истории русского искусства.

Ясно, что вывести подобную формулировку можно лишь в сравнении с другими художниками. В поиске же сопоставлений имеет смысл обратиться к сравнению с крупнейшими мастерами живописи.

Уместно ли в этой связи проводить аналогии, например, с творчеством А.А. Пластова? Мощь цветовых построений, смелый композиционный ход, неожиданность в восприятии отдельных пятен сближают их. Или же в большей степени их различает иное соотношение материальности и развеществлённости, связанное с отличным пониманием цветовых задач?

Удивительная свобода живописного воплощения, свойственная обоим, у Михаила Абакумова более ориентирована на звучность цветового аккорда, а А.А. Пластов в большей мере художник рисующий А, может быть, дело не столько в формальных различиях, и абакумовские образы более ориентированы на идеал по сравнению с пластовскими, всегда наполненными глубокого, порой скрытого трагизма, даже в оптимистичных по сюжету вещах? Он сам отмечал, что всем своим творчеством создаёт образ России, каковой она должна быть по своей сущности.

Проводились сравнения, и они напрашиваются, с творчеством Н.М. Ромадина. Близко их свободное оперирование с живописным пятном и рисующим мазком, романтичность образов. Но помимо очевидной авторской индивидуальности бросается в глаза отличный характер этой романтичности. Даже в случае элегичности или драматизма образа общий характер абакумовских холстов остаётся деятельно-животворящим, а не исполненным сожаления по неосуществимому совер-шенству.

Очевидно, в случае Абакумова мы имеем дело с новым типом художника, появившимся в переходную эпоху, когда пересматривались,

или отвергались, или, напротив, вспоминались сущностные моменты творчества. Живописная реалистическая традиция избавлялась в этот момент от агрессивного насмешничества соц-артовских постмодернистских пародий, возвращая себе родовую полнозвучность образной структуры. В его искусстве была обретена удивительная и редкая гармония тонкого лиризма, всегда отличавшего русскую живописную школу, и мощи, жизнелюбия, динамизма, присущих искусству советского периода.

Рассмотрение любого аспекта творчества Михаила Абакумова обнаруживает диалектику нескольких важнейших тенденций, что позволяет считать его ключевой фигурой отечественного искусства последних десятилетий.

Сергей Александрович Гавриляченко
народный художник РФ профессор МГАХИ им. В.И.Сурикова
секретарь ВТОО «Союз художников России» (г.Москва)

МЕСТО ТВОРЧЕСТВА М.Г. АБАКУМОВА В КАНОНИЧЕСКОЙ ПОЧВЕННОЙ, МОСКОВСКОЙ ЖИВОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ

Подлинный масштаб личности и творчества художника определяется его включенностью в исторически сложившуюся, осознаваемую как национально значимая традицию, местом в ней, влиянием на современность и современников. Михаил Георгиевич Абакумов — несомненно, классический русский реалист, обремененный обязательностями и неизбывностями русского мировидения. Помятуя, что реализм, кристаллизовавшийся в спорах средневековых платоников-реалистов с последователями Стагирита — номиналистами, утвердил первичность идей, одолевающих натуралистически материализованный хаос, то позволительно признать его имманентность русской православно-корневой культуре, не приемлющей все бывшие и возможные реинкарнации иконоборчества, агрессивно отрицающего саму возможность зримого воплощения сверхсложных, рассудком мало постигаемых, доступных чуткому переживанию духовных и светских жизненных смыслов. Верность реализму — первое обязательство подлинно русского художника, обязательство улавливать и олицетворять идеи пронизывающеймироустройство гармонии.

Русское реалистическое слово, изображение, звук изначально и преимущественно пейзажны. Даже эпически трагедийная «Хованщина» невозможна без вступления — «рассвета над Москвою-рекой», а все могучее наследие В.И. Сурикова без тончайше нюансированных зимних ощущений, колористического богатства скучной енисейской воды. Что уж говорить о столь свойственном славянам лиризме. Пейзаж в родовой культуре жанр канонический, творящийся в совместном делании многих и многих мастеров, и от этого утвердиться в нем, хотя бы малым личным приращением, особая, редкой наградой дающаяся честь. Оттого второе обязательство подлинно русского художника — сродненность с землей, почвой, ее образностью.

Среди талантливых художников драгоценностью выделяются живописцы. Епифаний Премудрый провидчески определил Феофана Грека живописцем «среди иконописцев». Важно, что это произошло во время становления «московской» иконописной традиции, от которой тянется прямая нить к «московской школе живописи». Срединные русские

земли — царство живописи. Со времен преподобных Сергия Радонежского и Андрея Рублева, облюбовавших Маковец их средоточием, вера воплотилась в иконное, стенописное свето-цветолитие. Позднее, уже в XIX веке русская культура, одолевая чуждый, навязанный язык, обретет свободу, прежде всего, через пейзажную лирику, оставив в стороне многосложное философское умствование изолировавшегося рассудка. Родная природа знает грозные потрясения, но чаще то томит сердце неуловимостью тонких переживаний, то восторженно восхищает, настраивает слух, глаз и руку на поиск формального созвучия. Именно здесь и происходит разграничение «московской» традиции с «петербургской» и иными, несомненно, достойными школами. В основе московского живописного мировидения стремление к обретению неискаженной рассудочными деструкциями природной, человеческой образности, воплощаемой, прежде всего, через бесконечно нюансированные цветовые гармонии. Линия—конструкция—рассудок—повествование не противостоят цвету—свету—переживанию, но в московской традиции уступают иерархическое первородство. Можно решиться, таким образом, выделить третье обязательство подлинно «московского» живописца — почитание как высшей ценности достоинств колористической живописи.

В начале XX столетия «московская» образность, ведущая свое родословие от тютческо-саврасовского мировосприятия (вспомним краеугольные «Эти бедные селенья…» и «Грачи прилетели» — воплощения трудно достойного, первохристиански скудного, смиренного, пронизанного светом человеческого бытия) обрела полноту в трудах мастеров, объединившихся в «Союз русских художников». Вслушиваясь в современную им разно-приязненную критику, как главное выделяешь определяющее — русскость. Именно от этого круга преимущественных живописцев то почти исчезая, истончаясь, то проявляясь и укрепляясь подобно золотной нити в ветхом прахе, тянется, не пересекаясь, почвенная линия русской культуры. Пусть по отдельности мастера «Союза русских художников» не соразмеримы с масштабом гения В.И. Сурикова, а в прошлом столетии вряд ли кто решится встать рядом с А.А. Пластовым, но вместе с ними они тело почвенной традиции. Беззаконно решаясь выделить первого из достойных «союзников» начала прошлого века, произносишь Константин Алексеевич Коровин, а в нашей, от корня «Союза» длящейся современности это право перенимает Михаил Георгиевич Абакумов.

Пока человек жив, его можно судить и рядить сообразно собственной мелочности. Уход определяет иные мерила - не столько к личности, сколько к наследию. Обращаясь к сотворенному Михаилом Георгиевичем, поражаясь изобильности оставленного, опять возвращаешься к его

личности. Но уже на ином уровне. Проверив художника на включенность в родственную среду, убеждаешься в его выделенности, для которой пытаешься найти слова-определения. Еще не настало время даже для приблизительной кодификации суждений и потому каждый волен в своих пониманиях. Всматриваясь в картины, этюды, рисунки Абакумова, вспоминая нечастые общения, ловишь себя на не тобой и вроде по другим поводам сказанном. «Широк русский человек, не плохо бы и зауздить»… «А.С. Пушкин — русский человек, каким ему быть через двести лет»… Не проверяя точность цитат, пугаясь возможности их соотнесения с современником, одергиваешь себя — а от чего нет? Воскрешая памятью облик Михаила Георгиевича и собственные ощущения от некогда бывших встреч, итожишь — широк, талантлив, образован, пытан цивилизационными соблазнами, повит любовью к неприкаянной Родине, энергичен, силен, спасён (и спасает) от уныния, живописец par exelence.

В русском пейзажном искусстве с середины XIX века, кажется, окончательно сложились основные трактовки-идеи, означенные именами-камертонами А.К. Саврасова, И.И. Шишкина, А.И. Куинджи, И.И. Левитана… XX век добавил новые — от Н.П. Крымова до Н.П. Федосова, особо повлиявшего на раннее творчество Абакумова. Художники следующих поколений, продлевая в будущее некогда открывшиеся первосмыслы, чаще самоопределяются в том или ином, воспользуемся полузабытым определением, пошибе. Пытаясь же уразуметь Абакумова, убеждаешься, что он не просто широк, неохватен, не заужен, а опять же по мысли Аполлона Григорьева о Пушкине, подлинный русский человек до раскола на «западников» и «славянофилов». Такое ощущение, что Абакумов не знал изматывающих, разделяющих рефлексий. Он — «двух станов не боец», вольный удалец-поединщик, и жаждущий, с кем померяться силою, да не находящий соперников, по-пластовски свободно овладевающий любой формой, не ведающий ограничений в материализации зримого, склонный к парадоксальности поисков (в зрелости отказался от достигнутого совершенства живописных плавей, увлекся акрилом, превозмог его мертвенность, обнаружив неведомые возможности почти оформительского материала), обогащающий многочисленными открытиями — чего только стоят «пылающие, горящие снега», «беременные, чреватые, сеющие дождем при ясном небе, тучи», «раскалывающие молнии» и многое другое. Во время кажущегося окончательным разора сельского и теплого провинциального мира, нарастающе-удушающего алармизма, хоть на миг взбадриваешься, соприкасаясь со свободно-творящей энергией художника, утверждающей опоры во времена разрушительных сомнений.

Творчество Михаила Георгиевича Абакумова — совершенная апология вечной современности реализма, окропляющее отрицание многочисленных симулякров умело деконструируемой культуры. Беспринципный постмодернизм, по-смердяковски опошляя великие идеи, беззастенчиво репринтно апроприирует и внешнеподобие, включая его в глумливый полистилизм. Без сопротивления уступая понятие «современность», заворожено соглашаясь с бесконечными унижениями традиционных добродетелей, упорно увязываемых то с тоталиторизмом, то с монархизмом, то с церковностью…, теряя почву, отступая до последнего, отряхиваешься от морока в желании утвердить границы современного классического искусства — доминантно реалистического, но отчасти вобравшего и остывшую до помпеянской пепельности авангардную магму XX века.

Аристократическое понятие классическое, утвердившееся применительно к музыке, предполагает обязательность многоэтапного, увенчанного консерваторией образования, развивающего способность творить в многотрудных академических формах, требующих сложного профессионального исполнения. Прошедший академические калибраторы, утрудивший себя освоением наследия, парализованный либо вдохновленный им, несомненно, утяжеляет свое творчество вне зависимости от дельнейших мировоззренчески-стилистических пристрастий и степени честолюбивой возбужденности. Достоинства веры требуют зримых подтверждений, подменяемых в постмодерне по давнему, от времен поп-арта определению Т. Вулфа, «раскрашенным словом». Константин Николаевич Леонтьев, изнемогая в бесконечности софистических споров, по-нынешнему, дискурсов, умолял: «Не силен в метафизике. Покажите картинку». Так, одним из зримых апологетических доказательств, одолевающих современные иконоборческие соблазны (как и классическое искусство с давней тысячелетней традицией) служит судьба-творчество М.Г. Абакумова. В ее основе только в России сохранившееся многоэтапное научение как минимум ремеслу, сначала в славном Московском училище прикладного и народного искусства им. М.И. Калинина, затем в знаменитом ВГИКе у Бориса Михайловича Неменского, завершающе прочеканенное в творческих мастерских Академии художеств СССР под руководством братьев Алексея Петровича и Сергея Петровича Ткачевых и пристальным приглядом Алексея Михайловича Грицая. Как бы позднее не оценивал Михаил Георгиевич свою «калининскую» юность, видимо, отсюда только ему в академическом искусстве присущая изобильная «народная» цветность, любовь к рябиновым гроздьям, орнаментальная праздничность. Кинематографическая школа приучила к мгновенным реакциям на сиюминутность, виртуозному стремительному кадрированию вариативных решений. Учителя и недюжинно

талантливые товарищи, собравшиеся в академических мастерских, вернули к классической цельности, не отбросив ничего из дотоле накопленного, доведя до совершенства особый дар мгновенно, энергично, исключительно колористической живописностью откликаться на переживания восторженной души, соприкоснувшейся с природным совершенством.

Учивший поколения «суриковцев» и «вгиковцев» Николай Николаевич Третьяков обращал внимание, что при обилии способных и талантливых мастеров часто почвенная традиция, почти пресекаясь, необъяснимо передавалась неведомо откуда являвшимся последователям. В 20-е годы всеобщей нечуткости к «народному», торжества социальности и «первого авангарда» во спасение нам был дарован Сергей Александрович Есенин. За его гибелью разверзалась пустота, но явились юный Михаил Александрович Шолохов и конгениальный ему Аркадий Александрович Пластов. Война, Великая Победа, кажется, вернули подлинное переживание-понимание «античной» драмы русского бытия и энергийную творящую бодрость, но либеральная «оттепель» почти загасила порыв тоской рефлексий и им не противоречащей пафосной трескотней, претендовавших на исключительную «современность» и наследование «авангарда». Не лишне задуматься, перечитывая, всматриваясь, вслушиваясь в великое наследие культуры, имеющей право быть русской, что большинство ее гениев, по либеральным меркам, принципиально консервативно, понуждают, примучивают совестливостью, превозмогают неизбывный трагизм через совершенство и красоту, утверждаемую классическим искусством. Писатели-деревенщики и родственные им художники, великий Георгий Васильевич Свиридов, неведомо, неприкаянно явившиеся Николай Михайлович Рубцов, Никита Петрович Федосов, Борис Федорович Французов в свой «день и час» утвердили неисчерпаемость реалистического мировидения-мировоплощения. Наш «день и час» к именам-камертонам, по которым самонастравается русская жизнь-культура в своей устремленности в будущее, добавили имя — Михаил Георгиевич Абакумов!

Владимир Александрович Викторович
доктор филологических наук, профессор МГОСГИ (г.Коломна)

КОЛОМЕНСКИЙ ТЕКСТ И ПЕЙЗАЖИ АБАКУМОВА
(миф города-сада)

Нет, не пейзаж влечёт меня,
Не краски жадный взор подметит,
А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия.
И. А. Бунин

Коломенский текст (о коем пишу не в первый раз[1]), коротко говоря, текст, отвечающий на вопрос «что есть Коломна в духовном измерении». Термин «текст» здесь использован в широком культурологическом значении. Заранее оговорю два его аспекта.

1. Текст есть высказывание, семиотическое построение, которое выражает и сохраняет определённую культурную информацию. Это, так сказать, консервативная его функция. Но текст не только хранитель, он способен быть генератором новой информации. Это функция креативная: в определённой степени текст самосозидается, как самосозидается его автор (художник) в процессе сотворения текста.

2. В семиотике сформировалось понимание текста не только как высказывания данного субъекта, но и как «высказывания» культурной среды его обитания (семиосферы, по Ю. М. Лотману). Мы не только фабрикуем тексты, но и живём в некоем тексте. Поэтому когда мы пишем текст, он, в свою очередь, пишет нас. Коломна существует как текст (отражение, образ), созданный художниками слова, кисти, резца и т.д., но эта виртуальная, эйдетическая Коломна способна, в свою очередь, вести художника за собой. Если, скажем, пейзаж – это текст в широком значении этого слова, то можно сказать, что не только художник пишет пейзаж, но и пейзаж (его «идея») пишет художника, диктует ему свои условия. Важно понять, что это за «идея», в данном случае «идея города».

Все эти, в общем-то, не новые соображения нужны мне для того, чтобы понять, как Михаил Георгиевич Абакумов, который никогда не чис-

[1] *Викторович В. А.* Коломенский текст русской литературы: к определению понятия // Коломна и коломенская земля: история и культура. Сб. статей. Коломна, 2009; Он же. От Николы до Никиты… (Посадские люди Н. П. Гиляров-Платонов и Б. Пильняк) // Коломенский Посад. Концептуальные основания развития. Сб. ст. Коломна, 2010; Он же. Начало коломенского текста //Коломенский альманах. Вып. 14. 2010.

лился в записных «интеллектуалах» (а порой даже бравировал «простецкими» выпадами), встал в один ряд с главными творцами коломенского текста — И. И. Лажечниковым, Н. П. Гиляровым-Платоновым, Б. Пильняком. Абакумов, как я знаю, живо интересовался их творчеством, но в данном случае важнее другое. Он, как и они, в своих (в отличие от них – не словесных, а живописных и графических) изображениях Коломны сумел вызвать Дух места (genius loci) и разговаривать с ним на известном им обоим языке.

* * *

Спрессованная до слова информация вложена в название города. Как утверждал Павел Флоренский, «имя вещи и есть субстанция вещи. В вещи живёт имя; вещь творится именем»[2]. Есть множество версий о происхождении и смысле слова «Коломна». Наиболее достоверным нам кажется объяснение Н. Д. Иванчина-Писарева и затем В. И. Даля, находивших истоки в корне «коло» — круг, окружность. В ближайших от Коломны диалектах зафиксированыслова «коломен», «коломень», «коломены», т.е. соседство, околица. «Отчего и названье города Коломны: околица Москвы», — заключает В. И. Даль. Ещё раньше другой лексикограф зафиксировал в живой речи простонародья слово «коломень» в значении «ближайший округ»[3]. В XX веке, идя скорее от фонетико-смысловых ассоциаций, писатель Борис Пильняк уверял, что «Коломна корнем слова имеет колымный, круглый, облый, обильный»[4]. Как видим, и писатель учуял некую метафизику круга, символизирующего для него полноту бытия.

На идею круга в его противопоставленности прямой линии когда-то набрёл Гоголь. В статье «Об архитектуре нынешнего времени» он сталкивает восточно-христианскую архитектуру купола с западно-христианской готикой: в первой царят завершённость и покой, во втором — неустанное движение ввысь. Современный исследователь, склоняясь к западническим предпочтениям, трактует «прельстительный» для Гоголя круг как «ленивую неподвижность языческой формы»[5]. Заметим, однако, что пресловутая лень (наш национальный миф!) и труднодостижимый покой духовного совершенства («покоя сердце просит») — далеко не синонимы в языке русской культуры. Так перед рвущимся к истине Пьером Безуховым Лев Толстой ставит умиротворяющего Пла-

[2] ***Флоренский П.*** У водоразделов мысли (Черты конкретной метафизики) // Священник Павел Флоренский. Сочинения: в 4 т. М., 1999. Т. 3 (2). С. 159.

[3] ***Макаров М. Н.*** Опыт русского простонародного словотолковника // Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1848. Кн. 3.

[4] ***Пильняк Борис.*** Мне выпала горькая слава… Письма 1915–1937. М., 2002. С. 128.

[5] ***Виролайнен М.*** Речь и молчание. Сюжеты мифырусской словесности. СПб., 2003. С. 336.

тона Каратаева — как «олицетворение всего русского, доброго и ***круглого***» (курсив мой — ***В. В.***).

Плавная округлая линия русской души и русского пейзажа волновала нашего земляка Никиту Петровича Гилярова-Платонова. В 1869 г. на юбилее И. И. Лажечникова он заявил три важных тезиса: 1) «Коломна не есть только географический термин»; 2) «местность имеет свои права» над художником (речь шла о связи Лажечникова с Коломной); 3) хороши и горы, и море, «но местность слегка волнистая с небольшими холмами, извивающимися ручейками и плавною рекою, где луг, и лес, и поле перемежаются, и каждая часть являет свою жизнь, сливаясь, но не теряясь в гармонии целого: тут больше жизни, больше красоты, больше и богатства»[6].

Именно в это время Гиляров задумывал свой главный труд — книгу «Из пережитого», где интересны не только описания коломенского быта (=бытия), но и сама точка зрения, взгляд на окружающее пространство, в особенности то предпочтение, которое автор отдаёт волнистой линии перед прямой. В самой первой главе («Родной город») рассказывается история екатерининской перепланировки Коломны, выпрямившей все кривые и гнутые улицы и переулки старого города. Однако с особенным удовольствием Гиляров рассказывает историю о том, как Ивану Демидовичу Мещанинову удалось спасти свой «неправильный» сад и остановить перед ним сокрушительную прямизну нового Посадского переулка (он и поныне упирается в проезд Артиллеристов, нарушая всеобщую симметрию).

Дух средневекового города («коло») неохотно отступил перед расчисленной регулярностью классицизма, но не покинул насиженное место, а только затаился, просвечивая иногда сквозь новые геометрические пропорции. Его-то и защищал в своей книге Гиляров от насилия «фронтового идеала». Удивительным образом это ощущение Коломны через полвека передалось другому жителю Посада. Борис Пильняк в цикле произведений создал замечательный образ бабьи округлой «азиатской Коломны», упрямо сопротивляющейся революционному напору новой прямолинейной эпохи. Пильняк искренне хотел быть заодно с этой эпохой, казалось, сметающей старый мусор воровства и рабства, сквернословия и жестокосердия, пьянства и нечистоплотности. На деле оказалось, что этот ветер сметал тонкий культурный слой, оставляя тяжёлый мусор на месте.

---

[6] ***Гиляров-Платонов Н.*** Речь на праздновании 50-летия литературной деятельности И. И. Лажечникова 4 мая 1869 года // Дом Лажечникова: Историко-литературный сборник. Вып. 1. Коломна, 2004. С. 193–195.

Два гражданина коломенского Посада, Гиляров-Платонов и Пильняк, столь похожие меж собой, сошлись, чтобы выразить сопротивление округлой Коломны выпрямляющему и унифицирующему духу века сего.

Некоторые из приезжавших в город, сумевшие соприкоснуться с его душой, подхватывали тему. О торжестве прямолинейности, стоящей человеческой жизни, поведал И. С. Соколов-Микитов в рассказе

«Авва». Здесь схвачен характер уходящей коломенской натуры: «город древен и древян».

Сходное впечатление выразила Анна Ахматова в стихотворении «Под Коломной»: «Всё бревенчато, дощато, гнуто…» С. В. Шервинский по этому поводу удивлялся, как «Ахматова прошла мимо той каменной стихии, которой отмечены многие, если не все, строения Коломенского района, обильного белым песчаником»[7]. Кто спорит, белый пилёный известняк, из которого строились богатые дома и храмы, определяет парадный образ Коломны, но поэту ближе почему-то округлобревенчатая и гнутая линия коломенского пейзажа, не отрицающая, но утепляющая белокаменную строгость и стройность.

Н. П. Гиляров-Платонов, живший в Коломне после екатерининской перепланировки с её строгостью и стройностью, понял самое главное: «Бесконечно пошл и пуст и, наконец, гадок покажется вам город с правильно нарезанными улицами, с симметрично расположенными домами и окнами, со всею гармониею в своём внешнем устройстве, если за всем этим вы не слышите жизни…»[8]

* * *

Коломна в живописи и графике Михаила Абакумова – живое, тёплое место, обжитое художником, где дома и храмы, люди и деревья, улицы и реки – его добрые знакомые. Ранние работы «Тёплый октябрь в Коломне», «Весна в Коломне», «Вечер на Москве-реке» (все 1980 г.) передают патриархальную тесноту пространства, замеченную в Коломне ещё за два века до того путешественником Г. Миллером: «Дорога идёт за ворота под башней-стрельней по узким, тёмным улицам, к неудобству которых должно привыкнуть, затем чтобы находить оные хотя бы по малой части сносными»[9].

За четверть века, прошедшие с «Тёплого октября в Коломне», старый город сильно изменился: опали бревенчатые гроздья домов,

[7] Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 281.
[8] Гиляров-Платонов Н. П. Сборник сочинений: [В 2 т.]. М., 1899.. Т. 1. С. 81.
[9] ***Миллер Г.*** [Описание городов Московской провинции]. 2. Описание Коломны / / Миллер Г. Ф. Сочинения по истории России. Избранное. М., 1996. С. 236.

расчищено, высветлено пространство внутри и вокруг кремля, от уха до уха заасфальтирована любимая художником Посадская улица… Миллеру наверняка бы понравилось: глазу просторнее и передвигаться удобнее, — но почему-то вспоминается предостережение Гилярова-Платонова. Проектировщикам хорошо быподружиться с художниками.

Вот и коломенские сюжеты Абакумова несут в себе противоядие относительно той пошлой красивости, о которой писал Гиляров-Платонов и которая готова вконец обезличить наш город (коттеджное строительство в Кремле и на Посаде). К 825-летию Коломны художник выпускает набор из 16 графических листков, помеченных 2001 годом. В оголённой (осенне-весенне-зимней) скудости городских пейзажей[10], в *смиренной наготе*, по слову Фёдора Тютчева, будто звучит голос «тихой родины» (по слову уже Николая Рубцова) наперекор крикливому и захватившему власть глянцу.

Живописная Коломна Абакумова по-своему вызывающе-смиренна. Полотна можно сгруппировать по циклам: «зима… весна… лето… осень в Коломне». Вряд ли такая циклизация может быть универсальной в изображениях мегаполиса. В том-то и дело, что Коломна хотя и город, но ещё не оторвавшийся от природной среды: он стоит враскорячку: и на земле, и на мостовой. Возможно, именно эта двойственность создаёт ту волнистость, округлость, гнутость, которую заметили Гиляров-Платонов, Пильняк, Ахматова. В этой связи символичным представляется факт из истории города, донесённый Гиляровым: агрессивный и властный накат выпрямляющего, унифицирующего единообразия остановился перед … Садом! «Город-сад» — не такая уж это и смешная оговорка главного поэта урбанистической эпохи.

Коломна как город-сад. Согласно недавнему исследованию А. Б. Мазурова, коломенцы занимались разведением садов ещё в XIII–XIV веках.[11] Первый литературный отклик на это обстоятельство можно обнаружить в «Сказании о Мамаевом побоище» (конец XV в.): полки Дмитрия Донского, двигаясь к Девичьему полю, проходили мимо «сада Панфилова»[12]. Очевидно, в своё время сад некоего Панфила, жителя коломенского, был знаменит[13].

---

[10] О «бедности-богатстве» русского пейзажа см.: ***Нива Жорж.*** Миф русского пейзажа // Нива Жорж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе. М., 1999. С. 13.

[11] ***Мазуров А. Б.*** О садоводстве и разведении яблонь в Коломне // Коломенский Посад. Концептуальные основания развития: сб. статей. Коломна, 2010. С. 59–66.

[12] Сказания и повести о Куликовой битве. Л., 1982. С. 89.

[13] А. Б. Мазуров (ук. соч., с. 60) обнаружил в Российском архиве древних актов документ, подтверждающий реальное существование «Панфиловской пустоши Садки города Коломны купцов». По предположению учёного, он находился — в современных ориентирах — «в треугольнике между Администрацией, ТЦ “Глобус” и “Макдональдсом”».

Следующее произведение, запечатлевшее прямо-таки райский сад Коломенского архиепископа XVII века (на территории нынешнего Ново-Голутвина монастыря) — знаменитое путешествие патриарха Макария, описанное Павлом Алеппским. Здесь мы читаем: «Летние кельи имеют галереи, выходящие в сад, в коем растут чудесные яблоки, редкостные по своей красоте, цвету и вкусу; они разных сортов: красные, как сердолик, жёлтые, как золото, белые, как камфора, все с очень тонкой кожицей. Есть другой сорт яблонь с маленькими, сахаристыми плодами…»[14] и т.д.

Через полтора века образ города-сада возобновил Н. М. Карамзин («Путешествие вокруг Москвы. Письмо первое из Коломны», 1803), а затем его вполне развили И. И. Лажечников, Н. П. Гиляров-Платонов, Борис Пильняк. Карамзин бросил одну, но почти сакраментальную фразу: «Коломна славится ещё яблоками, вишнями и другими плодами; мы едим их в Москве»[15] (напрашивается продолжение: едим, не видя, как ***они*** растут). Лажечников в повести «Беленькие, чёрненькие и серенькие» (1856) развернул образ города-сада во впечатляющий панорамный пейзаж: «Со скамеечки Ваня видит почти всю панораму города с золотою главой старинного собора и многими церквами. Насупротив стелются по берегу Холодянки <читай – Коломенки> густые сады. Весною они затканы цветом черёмух и яблонь. В эту пору года, в вечерний час, когда садится солнце, мещанские девушки водят хороводы. Там и тут оглашается воздух их голосистыми песнями. Ваня заслушивается этих песен, засматривается на румяное солнышко, которое будто кивает ему на прощание, колеблясь упасть за тёмную черту земли; засматривается на развалины крепости, облитые будто заревом пожара, на крест господень, сияющий высоко над домами, окутанными уже вечернею тенью»[16].

А дальше, напомню, следует описание «ближайшей берёзовой рощи» и соловьиной охоты. Природа как будто входит в городской пейзаж и соединяется на равных с архитектурными пропорциями. Красота рукотворная ***не подчиняет*** себе нерукотворную, а ***сживается*** с нею естественным образом. Кроме того, в понятии Сада (в XIX веке это и фруктовый сад, и лес, т.е. всё, что посажено), по сравнению с предшественниками, у Лажечникова на первый план выходит его Красота, вытесняя на вторые роли Пользу и Выгоду.

Вообще говоря, панорамность Коломны – важнейшее из достоинств нашего древнего города, дающее большие возможности художнику

---

[14] ***Алеппский П.*** Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / пер. с арабского Г. Муркоса. М., 2005. С. 226.

[15] ***Карамзин Н. М.*** Избранное. М., 1990. С. 348.

[16] ***Лажечников И. И.*** Беленькие, чёрненькие и серенькие. Коломна, 2010. С. 32.

(и Абакумов ими сполна воспользовался, см. например, «Уходит бабье лето», 1997). В повести Лажечникова панорамирование ведётся с двух точек. Первая, уже цитированная панорама видна от «полуденной садовой калитки» Пшеницыных (ныне набережная реки Коломенки со стороны Запрудов), вторая открывается взору, если глядеть из сада Горлицына (сегодня так называемое Блюдечко). Мы как бы перемещаемся в один из тех «густых садов», что в начале повести увидел Ваня: кроме яблонь у Горлицына растут «кусты сирени, пионов и жёлтого шиповника»[17]. В этом-то пространстве разворачивается идиллия любящих сердец. Честный соляной пристав, отец Кати, сажал сад, «как исправный садовник»: «Вот, — говорил он сам с собою, — приедет Катя, сорвёт румяное яблочко с дерева, скушает его и подумает: ведь папаша приготовил ей это яблочко»[18]. Усилия отца не прошли даром: приехавшая Катя «птичкой облетела сад», восхитилась: «да это рай земной». Восхищается и Волгин, возлюбленный Кати; сад летом сближает, а осенью подталкивает влюблённых к решительному объяснению. В финале автор не забывает упомянуть, что и в новом жилище героев, их усадьбе на берегу той же Москвы-реки, есть «прекрасный сад».

Миф города-сада охотно подхватывает Н. П. Гиляров-Платонов в книге «Из пережитого» (1884). Как уже говорилось, перед садом Мещаниновых останавливается всемогущество административной власти, изрекая: «Да, сад с такими прекрасными фруктами губить жалко»[19]. «Сад Мещаниновых, — прибавляет автор, — был сад барский в полном смысле: на нескольких десятинах, со стрижеными и крытыми аллеями, с двухэтажным каменными беседками и с фруктовым отделением. Он неизбежно должен был иметь учёных садовников…»[20]. Это последнее замечание особенно важно: искусство мещаниновских учёных садовников передавалось другим коломенским жителям. Среди них был и Фёдор Матвеевич, дядя автора: «Наш крохотный садик у Никиты Мученика щеголял разнообразием яблонь и крыжовников; это были следы трудов Фёдора Матвеевича <…>. В собственном его садике цвели роскошные розы, и он ими щеголял»[21].

Садовая тема в коломенском тексте Пильняка будто ненароком всплывает в романе «Машины и волки» (1925). В Москве, как уверяет автор, «лет за десять до революции, декабрями, в переулках, кричали

[17] Там же. С. 138.
[18] Там же. С. 153.
[19] ***Гиляров-Платонов Н. П.*** Из пережитого. Т. 1. С. 14.
[20] Там же. С. 28.
[21] Там же.

торговцы: «Рязань, ряаазааань-яблокооо!»[22] Этот звучный рефрен всего романа требует объяснения, которое мы находим в словаре В. И. Даля: «рязань — мороженые яблоки, привозимые по зимнему пути». Теперь понятна нумизматика забытых слов: «Рязань-яблоко: в декабрях <…> приносили антоновские яблоки, промороженные до костей и морозящие до лопаток, в яблоках тонкими иглами сверкали льдинки, яблоки казались ***гнилыми*** и пахнули таким старым и крепким вином!»[23] Страницей раньше коммунист Лебедуха мечтает вырвать «гнилые зубы» коломенских церквей. Выходит, ***по контексту,*** не всё отжило, что кажется гнилым. И особый смысл приобретают дальнейшие слова: «…яблоки в декабре казались гнилыми — их страшно было коснуться! — и ябло- ки пахли ***древним*** вином. — Эти яблоки, как дома в переулках, белые дома с колонками, ушли в отошедшую сотню лет, в декабри, в закоул- ки старых российских зим»[24]. Уходили диковинные яблоки — уходили «дома с колонками» — уходил старый город.

Тема получает новое развитие в романе «Волга впадает в Каспийское море» (1930). Дом, где проживает большая часть героев романа, где разбиваются и соединяются сердца, описан так: «Расея, Русь, Коломна: провинция. <…> А за калиткой – зелёный двор, заборчик в сад, терраса в диком винограде, позеленевший домик под липами, полуразвалившаяся баня, тишина, солнце, пёс на солнышке, подсолнечные солнца»[25]. Пейзаж, как бывает у Пильняка, варьируется. Зайдёт речь об открытой сердцем Любови Пименовне, и увидим, как «по косеньким комнатам бродил воздух, гонимый июльским тихим ветром, зеленоватый и прохладный от одичавшего виноградника и от лип старого сада»[26]. Зайдёт речь о мальчике Мишке, и нам сообщат: «В саду созревали яблоки. <…> В саду пахло тёплой землёй»[27]. Любовь Пименовна доверчиво обнимет Полторака, ещё не зная о его подлости, но уже — «В саду зрели плоды, солнце падало на деревья». Полторак произнесёт как заклятье: «надо быть чистым», — и в стык к этой фразе: «Полторак встал и пошёл в глубь сада. – Нет, я не туда иду»[28]. Как оказывается, действительно «не туда» в широком смысле слова. Сад отвергает Полторака.

Разговор Любови Пименовны с Садыковым иного рода — так сказать, предлюбовный: и «сад темнел майскими просторными и зелёными

[22] ***Пильняк Б.*** Собрание сочинений: в 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 365.
[23] Там же. С. 195.
[24] Там же.
[25] Там же. С. 33.
[26] Там же. С. 92.
[27] Там же. С. 95.
[28] Там же. С. 97.

сумерками»[29]. А вот накануне решающего объяснения героев: «В саду пела малиновка. Осенний дождь капал медленно, сиротливо, серо. Деревья притихли в дожде, смолкли, потяжелели. <…> В саду затемнело. В саду стемнело. Дождь лил и лил. Небо сливалось с деревьями, с землёй. И тогда в сад пришла Любовь Пименовна»[30].

Затем на террасе, когда «из сада пахнет цветами, сад тёмен, в саду шелестит дождь» – Пимен Сергеевич изложит Садыкову гигантский проект борьбы с пустыней: надо повернуть реки вспять и «пустыня превратится в древнюю Месопотамию, в дождях, в озёрах, в субтропической растительности»[31]. Будет новый сад на земле, Новый Иерусалим социализма, но все молчат, и проектировщики, и строители, что вот этот старый сад старой бабы Коломны, столь разнообразно живущий на страницах романа, опустится-таки на дно рукотворного моря. Русская Атлантида – такова цена прогресса, его строительная жертва.

Странное совпадение. В начале 1929 года Пильняк переделывал только что написанную повесть «Красное дерево» в производственный почти роман «Волга впадает в Каспийское море» о строительстве дамбы и затоплении «половины Коломны» (такие планы, как мы знаем, хотя и не в Коломне, но действительно осуществились в Советской России). И в том же 1929 году («год великого перелома»!) Маяковский печатает оду строителям нового града социализма «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и людях Кузнецка», где пускает в оборот выражение «город-сад». «Я знаю — город будет, я знаю — саду цвесть». Словно под аккомпанемент этого бодрящего слогана герои Пильняка прожектируют новую Месопотамию и одновременно спускают на дно живой город-сад. Почти как молодые герои бессмертного «Вишнёвого сада», торжествующие под стук топоров: «Мы посадим новый сад!»

Пильняковский сюжет — апокалиптическая вершина коломенского мифа города-сада («всё зримое опять покроют воды»[32]). Его краски, запахи, голоса и вкусы уходят в гулкую немоту великой утопии. Прямая линия надолго осиливает волнистую. Но сам-то пильняковский роман оказался актом сопротивления выпрямляющей эпохе, в нём трагически самоутверждается (а не отменяется) одна из составляющих коломенского текста — миф города-сада.

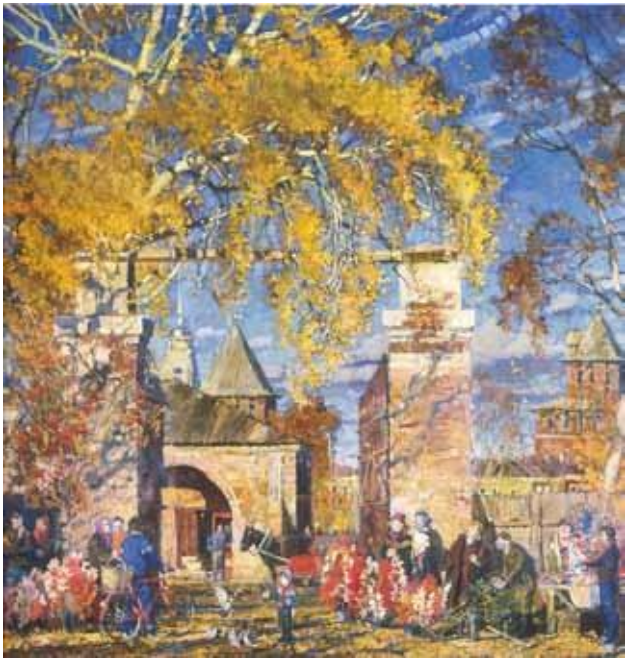
---

[29] Там же. С. 174.

[30] Там же. С. 234.

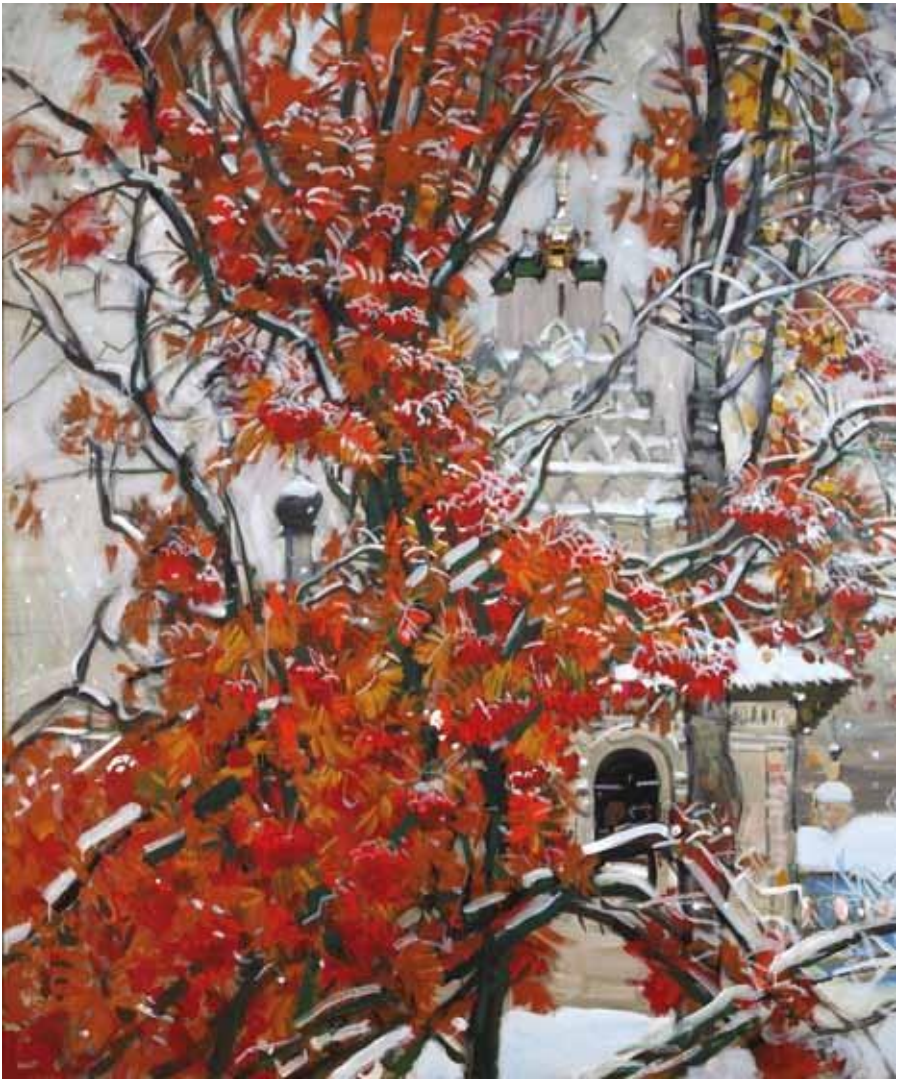
[31] Там же. С. 235, 236.

[32] Когда пробьёт последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Всё зримое опять покроют воды,
И Божий лик изобразится в них!
Ф. И. Тютчев. Последний катаклизм.



М.Г.Абакумов «Последние цветы». *1987. Холст,масло.160х90*

М.Г.Абакумов «Последние цветы». *1998. Холст,масло.160х190*



М.Г.Абакумов «Россия.1993 г.». *1993. Холст,масло. 200х100*

В 1943 году в Ташкенте Анна Ахматова вносит свою лепту – стихотворение «Под Коломной», где за цитированной уже строкой «Всё бревенчато, дощато, гнуто…» следует:

Полноценно цедится минута
На часах песочных. Этот сад
Всех садов и всех лесов дремучей,
И над ним, как над бездонной кручей,
Солнца древнего из сизой тучи
Пристален и нежен долгий взгляд.

* * *

Миф города-сада не умер. Его живучесть обнаруживает себя, в частности, в коломенских пейзажах Михаила Абакумова. С вербального уровня миф перекочевал на визуальный, при этом сохранено фундаментальное качество коломенского текста: ощущение *со-природности* старинного града. Улицы и поля, дома и деревья здесь не соперничают и тем более не враждуют. И те, и другие увидены художником из его «окна в вечность» (так называется его последний альбом). Абакумов вполне мог бы повторить за Пильняком: «мне из Коломны видней»[33].

Абакумовские пейзажи принципиально проективны: в них погиляровски победительна красота, нередко вопреки спрямляющему вектору исторической реальности. Утопия ли это? Думаю, что нет. Я даже уверен, что «восстановленная» на картине «Рождество» (2001) колокольня Николы на Посаде — не рождественская сказка, но предвидимое художником реальное будущее.

Есть и трагические мотивы нового смутного времени. Когда рассматриваешь два варианта картины «Последние цветы» 1987 и 1998 гг., замечаешь, как изменилось «то же самое место» (второй вариант — скорее воспоминание, ибо авторынок давно сменил цветочников) и «те же самые люди» — какая-то метафизическая грусть разлилась теперь на лицах, явились персонажи, вернувшиеся то ли из Афгана, то ли из Чечни. Но как бы вопреки тяжёлым мыслям героев золото берёз во второй версии заполнило уже всё пространство картины. Город-сад сопротивляется, не сдаётся на милость деструктивного духа века.

---

[33] ***Пильняк Борис.*** Мне выпала горькая слава… Письма 1915–1937. С. 127 (письмо Н. С. Ашукину и А. С. Яковлеву 15 сентября 1921 г.)

Визитная карточка абакумовской Коломны — холст «Россия, 1993 год». Сквозь куст рябины (так ли уж важно, был ли он в этом месте на Посаде?) просвечивают купола и кокошники всё той же Воскресенской (Николопосадской) церкви. По некоторым представлениям, рябина «символизирует всё мифологическое богатство русского пейзажа, совершенно языческого, плодоносного»[34]. Нелепо спорить, языческими или какими иными соками брызжет рябина на полотне Абакумова. Это прежде всего соки живой жизни, полноценной и полнокровной. И в представлении художника они совершенно органично соединились с красотой православного храма. Уходящая, по Пильняку, натура вновь вернулась к нам в жизнеутверждающих мазках художника, третьего из великих граждан коломенского Посада. *По-сада.*

[34] *Нива Жорж.* Миф русского пейзажа. С. 25.

Алексей Сергеевич Шеболдаев
профессор кафедры рисунка и живописи МГТУ им.А.Н.Косыгина
член товарищества живописцев Московского союза художников

«30 ЛЕТ — НА РУССКОМ СЕВЕРЕ»
(летняя учебная практика по истории искусств факультета прикладного искусства Московского государственного текстильного университета имени А.Н.Косыгина)

Подвижнический путь творческого поиска себя — путь любого одарённого художника. Примером творческого подвижничества — стала жизнь выдающегося живописца нашего времени Михаила Георгиевича Абакумова, живопись которого в пору моего студенчества уже была видным явлением художественной жизни России. Его небольшие пейзажные этюды в художественном салоне на Октябрьской площади поблёскивали подобно истинным бриллиантам в общей массе живописной рутины. Ему нельзя было подражать, можно было лишь учиться у него каждодневному труду и его умению *«видеть»*. Пытался научиться этому и я сам и старался этому научить студентов факультета прикладного искусства Московского государственного текстильного (тогда ещё) института, где с 1978 года стал работать на кафедре рисунка и живописи.

Ежегодно на факультете прикладного искусства после второго курса проходит летняя учебная практика по истории искусства и истории костюма. У истоков организации этой практики ещё до второй мировой войны стояла колоритная личность профессора, доктора искусствоведения А.А. Фёдорова-Давыдова, в разные годы практикой блестяще руководили Р.В. Захаржевская, И.Г. Меркурова, А.С. Трофимов.

Данная учебная практика по истории искусств и истории костюма рассчитана на закрепление материала по дисциплинам «История искусств» и «История костюма», полученного на лекционных и семинарских занятиях за два года обучения (1 и 2 курс) для студентов, обучающихся по специальности «Художественное проектирование изделий текстильной и легкой промышленности». Цель учебной практики: изучение музейных экспозиций, хранящих произведения живописи, графики, скульптуры, народного и декоративно-прикладного искусства прошлых эпох; овладение опытом копирования музейных экспонатов, а также методом ведения работ в живописной и графической техниках на пленере. При этом студенты должны иметь представление о художественных стилях различных эпох, мастерах живописи, графики, скульптуры и ар-

хитектуры, особенностях народного и декоративно-прикладного искусства (костюма).

Студенты должны знать основные этапы развития мирового искусства, ориентироваться в хронологии художественных явлений и уметь точно атрибутировать произведения искусства. Кроме того студенты должны обладать навыками передачи стилистических особенностей произведений искусства при работе над копиями и при трансформации произведения искусства в собственной работе.

Однако вернёмся на тридцать с лишним лет назад. Приближались Олимпийские игры в Москве 1980-го года, и как следствие, значительные ограничения и изменения в обычном потоке жизни. Традиционные места учебной практики – Ленинград, Суздаль, Владимир, ну и конечно, Москва стали нежелательны для пребывания студентов (всё было отдано гостям Олимпиады). Что было делать? Можно было не делать ничего — так проще. Но у заведующего кафедрой рисунка и живописи, доцента, заслуженного работника культуры РСФСР Вадима Яковлевича Кулакова созрел план. Встретив меня, тогда ассистента этой кафедры, в коридоре он произнес фразу, которая имела далеко идущие последствия: «Поезжай на Север, договорись о нашей практике с кем-нибудь. Ты ведь много раз бывал там в этнографических экспедициях».

Сказано — сделано! Июль 1980 года стал началом учебной практики на Русском Севере. Главный вектор — **«на Север»** оставался приоритетным все эти годы. Ростов Великий, Тутаев, Углич, Ярославль, Вологда, Ферапонтово, Кириллов, Горицы, Белозерск, Устье Кубенское, Каргополь и его крестности, Архангельск, острова Спас-Камень, Большой Соловецкий, Анзер, Муксолма, Большой Заяцкий, архипелаг Кузова – вот далеко не полный перечень мест, где будущие художники-стилисты смогли прикоснуться к удивительной архитектуре, самобытной иконописи, богатейшим собраниям народного искусства. Своеобразие северного пейзажа и, наконец, жизнь людей, сохранивших качества личности, которые все реже и реже можно встретить в большом городе (тут и преданность своей национальной культуре, и умение слушать и услышать собеседника) позволяют молодым художникам изменить некоторые жизненные приоритеты и раскрыться для созидательного творчества.

Почему всё-таки Север? Тому был ряд серьёзных причин. Во-первых, достаточная удаленность от центра позволила сохранить относительную патриархальность и, как следствие, стилистическую целостность пейзажа и архитектуры, чего нет в мегаполисах, а иногда и в областных центрах. Во-вторых, Север в июне—июле (а практика проходит в этот период) — время Белых ночей, что давало возможность пролонгиро-

вать натурное этюдирование, наблюдать как бы «зависание» обычно скоротечных фаз смены утра, дня, вечера, при почти полном отсутствии ночи.

С той поры практика стала носить не только теоретический характер, но и приносить реальные творческие результаты. Была сформулирована концепция рисовально-графического раздела практики, написана программа и учебно-методические пособия. Стали проводиться отчетные выставки художественных работ студентов-практикантов. Самоотверженный труд преподавателей — руководителей практики принёс желанные результаты: каждый из студентов стал привозить с учебной практики более сотни творческих работ.

Многие из студентов второго курса, как оказалось, совершили первую в своей жизни поездку без присмотра родителей, прибавим к этому транспортные проблемы: скажем — после двадцати часов переезда Москва—Кемь (поезд прибывает в 23.00) надо добраться до порта (20 км. на автобусе), затем около трёх часов болтаться на небольшом судёнышке по Белому морю, и лишь к утру (утро после Белой ночи наступает незаметно) прибыть на землю Соловецкую. Ну и конечно, северные контрасты: в начале июня мы часто ходили по снегу, который не желал таять на северных склонах огромного каменного архипелага Кузова — на материке же в это время бывали дни, наполненные комарами, слепнями, мошкой.

Французы говорят: «Искусству нельзя научить, можно научиться…». Вопреки этому во всем мире учат искусству, или делают вид, что учат. Научить искусству fashion-дизайна, видимо, тоже до конца нельзя. Но попробовать организовать этот процесс — дело чести любого учебного заведения, где продекламировано это желание. Не все известные дизайнеры были выпускниками престижных вузов, и не все выпускники престижных вузов стали известными дизайнерами. Увы, это так. В чём причина? Видимо в том, что программа обучения может учесть всё, кроме одного — предугадать момент творческого озарения, нестандартного мышления. Как сделать обучающую программу, которая приведет к успеху и не сделает будущих дизайнеров похожими на продукцию некой «Фабрики», а значит, далёкими от «штучного» исполнения.

Работа в период практики позволяет за небольшой период времени (около трех недель) собрать обширный художественный материал. Это копирование, живописное решение пейзажа (выполнение натурного живописного этюда пейзажного мотива, как с архитектурной, так и ландшафтной средой), живописные интерпретации пейзажа(создание стилизаций изображаемого пейзажа графическими и живописными средствами, сочиненный колорит), графические зарисовки архитектурных моти-

вов (зарисовки решеток, наличников, фонарей, деталей декора зданий и т.п.), графические решения пейзажа (выполнение пейзажного мотива графическими средствами), краткосрочные наброски непозирующих людей (фиксация наиболее характерного в пластике, фигуры человека в движении). Косые лучи вечернего солнца, разноцветные доски забора, прихотливо привалившегося к разнообразному по фактуре резному деревянному дому, ажур чугунной вязи решёток и крестов, купающихся в мягкой дымке белой ночи и многое другое становятся побудительным мотивом, пластической интригой будущего дизайнерского проекта. Практикант увидевший в окружающем мире пластическую идею — уже совершил путь в дизайнерском творчестве.

Часть собранного материала претерпит дальнейшее перевоплощение в образ и затем зафиксируется в определенной художественной форме, цвете, стилистике (дизайнерской разработке костюма, текстиля, аксессуаров, обуви или объектах графического дизайна).

Способ трансформации собранного материала в дизайн-проект может быть в виде простого включения его в качестве коллажного ассамбляжа. Такой подход мы видим там, где графические пейзажные зарисовки стали частью рекламного плаката, то же мы встречаем в трикотажной коллекции, когда пейзаж многократно повторенный — трансформировался в бесконечную цепь орнаментальных звеньев. В иных случаях трансформация идеи на более глубоком уровне, автор выбирает определенную художественную доминанту, и уже с её помощью разрабатывает некоторое стилевое решение. Новаторским подходом можно считать работу, в которой зарисовки архитектурного декора рождают не столько форму, сколько идею дизайнерского проектирования, становясь катализатором всей концепции. Вполне оправдан тот подход, когда копийная зарисовка привносит вместо погружения в историю футуристические идеи, воплотившиеся в костюме. Удачным компромиссом в использовании нескольких исходных идей в одной разработке можно считать работы студентов, где и цвет, и графика, и стиль нашли своё гармоничное сочетание друг с другом.

Прикосновение к процессу дизайн-проектирования уже на 2 курсе, в ходе учебной практики, делает студентов более самостоятельными в работе, нацеленными на конечный результат. Это закладывает необходимый фундамент в личность будущего художника-стилиста. Полная свобода в выборе графических и живописных материалов (карандаш, фломастер, перо, соус, сангина, уголь, акварель, гуашь, темпера, акриловые и масляные краски, масляная и сухая пастель, цветные пастельные карандаши и др.) , достаточная самостоятельность в выборе объектов изображения и периодически проводимые консультации и просмо-

тры выполненных работ, в итоге положительно сказываются на уровне творческих достижений практикантов.

Летние выездные практики ФПИ являются своеобразным полигоном для создания «игровой» ситуации по дизайнерскому проектированию. Основными базовыми местами проведения учебной практики многие годы остаются:

- Вологда (Государственный историко-архитектурный и художественный заповедник);
- Кириллов (Государственный историко-архитектурный и художественный заповедник), его филиал в Ферапонтово (Музей фресок Дионисия);
- Каргополь (Государственный историко-архитектурный и художественный заповедник); архитектурные ансамбли Лядины, Ошевенск, Погост, Низ,Большой и Малый Халуи, заповедник деревянного зодчества Семенково.
- Большой Соловецкий и Большой Заяцкий остров и (Государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник), Ландшафты архипелага Кузова и островов Муксолма, Анзер;
- Ярославль (Государственный историко-архитектурный и художественный заповедник);
- Тутаев (Музей купеческого быта и коллекция облачений и церковной утвари, хранящаяся в ризнице Воскресенского собора);
-Архангельск (Государственный историко-архитектурный и художественный заповедник), заповедник деревянного зодчества « Малые Карелы».
- Ростов (Государственный историко-архитектурный и художественный заповедник).

Главным завоеванием практики становится выработка у студентов навыков по созданию живописных, графических и копийных работ вне университетской аудитории, а также умения синтезировать собранный творческий материал в новую дизайнерскую реальность. Практика открывает молодым художникам путь ***«абакумовского видения»*** — путь познания мира глазами художника-колориста, художника-лирика через каждодневный творческий подвиг.

Елена Валерьевна Щербакова
доктор культурологии доцент
заведующая кафедрой МГОСГИ (г.Коломна)

ВАРИАБЕЛЬНОСТЬ СИНТЕЗА
(к проблеме соотношения музыки и живописи в искусстве XIX – XX веков)

Исторический путь развития музыкального и изобразительного искусств демонстрирует сначала значительное удаление от первоначального синкретизма, а затем некоторое встречное движение по отношению друг к другу. Это достаточно ощутимо на примере художников-универсалистов эпохи Возрождения. Леонардо да Винчи конструирует лиру, Арчимбольдо — особый вариант клавесина; Андреа дель Сарто, входивший в флорентийскую артель Котла, объединяет изобразительное искусство и музыку в кулинарном шедевре. В созданном им блюде в виде храма посредине «находился аналой из холодной говядины с требником из вермишели, где буквы и ноты были составлены из зерен перца; вокруг виднелись жареные дрозды с разинутым клювом, изображавшие певчих; сзади них два жирных голубя представляли басов, а шесть овсянок — дискантов»[1].

Но только в XIX—XX веках изобразительное и музыкальное искусства вступили друг с другом в тесное взаимодействие, находя все новые возможности синтеза. К этому времени каждое из этих искусств обладало своими профессиональными характеристиками, кругом выразительных средств и образов. XIX век открыл огромные возможности для «культурного обмена» в области искусства в связи с творческой установкой на чувственное восприятие и самовыражение художника, а также демократическими тенденциями, актуализировавшими идею синтеза искусств во имя их наивысшей содержательности и силы воздействия.

В зарубежной музыке главными пропагандистами идеи художественного синтеза стали Р. Шуман, Ф. Лист, Г. Берлиоз — композиторы-романтики, ведущие активную борьбу за серьезное и социально значимое искусство. Шуман и Лист много работают в области программной фортепианной музыки, связанной с литературой и другими видами художественного творчества. Впервые появляются инструментальные пьесы, навеянные образами современной литературы: произведе-

[1] *Тэн И.* Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов. — М., 1995. — С. 67.

ниями Жан-Поля, Гофмана, Ламартина. Благодаря Шуману в музыку входит графический по происхождению жанр «Арабески» (1839), подразумевающий сложную, богато декорированную фактуру. Все более расширялись звукоизобразительные возможности музыки, показывающей лирическую драму души на фоне пейзажно-бытовых картин. В то же время пьесы, созданные под влиянием произведений искусства, лишены прямой иллюстративности. Они представляют собой переживания композитора, его эмоциональный отклик на ту или иную картину или скульптуру.

В фортепианном автобиографическом цикле Ф. Листа «Годы странствий» есть пьесы «Обручение», написанное по одноименной картине Рафаэля, изображающей бракосочетание Марии и Иосифа, «Мыслитель» (по скульптуре Микеланджело), «архитектурные» «Кипарисы виллы д'Эсте», «Фонтаны виллы д'Эсте». Интересно, что в 1839 году, когда Лист имел возможность полгода провести в Вечном городе, его гидом был Доминик Энгр, директор Французской Академии в Риме и скрипач-любитель. Симфоническая поэма Листа «Битва гуннов» — музыкальный отклик на одноименное полотно немецкого художника Вильгельма фон Каульбаха (1834—1837) как единичная попытка музыкального воплощения драматических событий мировой истории. Полное название задуманного композитором неосуществленного цикла — «Мировая история в картинах и звуках В. Каульбаха и Ф. Листа»[2]. Симфоническая поэма «Пляска смерти» — парафраз на тему григорианского «Dies irae» — написано под впечатлением фрески «Триумф смерти» на кладбище в Пизе. В центре фрески находится старуха-смерть с косой и крыльями летучей мыши, и она не щадит никого – ни аристократа, ни простолюдина, ни монаха, ни влюбленных.

Высокую ступень музыкальной интерпретации произведения изобразительного искусства представляет фортепианная сюита М.П. Мусоргского «Картинки с выставки», в рукописи имевшая подзаголовок «Воспоминание о Викторе Гартмане» (1874). Как известно, Мусоргский занимал особое положение в «Могучей кучке» — сложившемся в 1860-е годы в Санкт-Петербурге творческом объединении, задачей которого было отразить в музыке идеи народности и реализма, получившие уже мощную поддержку в литературе и публицистике. Новаторские замыслы и художественные средства композитора ставили его особняком в русской музыке второй половины XIX века. Одной из особенностей Мусоргского была склонность прежде всего к изобразительному искусству, а не к литературе. Его друзьями были крупнейшие художники —

[2] Мильштейн Я. Ференц Лист. — М., 1999. — С. 216.

И.Е. Репин, М.М. Антокольский. Сюита «Картинки с выставки» была написана под впечатлением ранней смерти друга — архитектора В.А. Гартмана. Мусоргский строит сюиту как «обход» картинной галереи, где выставлены работы Гартмана. Рефрен сюиты — короткая тема в русском духе «Прогулка», то есть автопортрет истового народника Мусоргского, а эпизоды — музыкальные «рисунки»: «Гном», «Старый замок», «Тюильрийский сад», «Быдло», «Балет невылупившихся птенцов», «Два польских еврея, богатый и бедный», «Лимож. Рынок», «Катакомбы», «Баба-Яга», «Богатырские ворота». Особенность интерпретации композитора заключается в подчеркивании социальных акцентов, психологизации образов и углубленной трактовке русской темы.

Например, у Гартмана нет рисунка, на котором были бы изображены два еврея — богатый и бедный. Мусоргский соединяет два отдельных наброска («Богатый еврей в меховой шапке» и «Бедный еврей (старик)»), что позволяет не только дать музыкально контрастные темы, но и отчетливо выразить критику общественного устройства. Рисунок гнома, неуклюже шагающего на кривых ножках, превратился в психологический портрет уродца, в котором пианистка и религиозный мыслитель М. Юдина усмотрела даже образ греха, искажения «человеческой — от начала благодатной — природы»[3]. Рисунок «Быдло» у Гартмана изображал польскую телегу на огромных колесах, запряженную волами. Мусоргский безусловно вышел за пределы масштаба бытовой зарисовки (вспомним, что определение «быдло» существовало и как презрительная характеристика народа). М. Юдина справедливо замечает, что ни «волам, ни даже лошади не посвятил бы Модест Петрович такое величавое траурное шествие»[4]. Гартмановский проект городских ворот для Киева в древнерусском массивном стиле с главой в виде славянского шлема в трактовке Мусоргского соединил несколько тем: не только торжественную аккордовую основную как прямую иллюстрацию рисунка, но и звучащую несколько раз, все громче, тему молитвы на основе знаменного распева.

Предложенная композиторами XIX века идея музыкального воплощения живописного (графического) произведения или целого ряда произведений получила продолжение в XX веке. Приведем несколько примеров. С.В. Рахманинов создал симфоническую поэму «Остров мертвых» (1909) по одноименной картине швейцарского художника Арнольда Бё- клина.

Слава Бёклина как одного из ведущих художников-символистов вызвала также обращение к нему Иоганна Регера, сочетавшего в творчестве импрессионистические и неоклассицистские черты. Импрессио-

[3] Головинский Г.Л., Сабинина М.Д. Модест Петрович Мусоргский. — М., 1998. — С. 419.
[4] Указ. соч. — С. 422.

нистичны его 4 симфонические поэмы по Бёклину ор. 128: «Отшельник, играющий на скрипке», «Игра волн», «Остров мертвых», «Вакханалия» (1913). Лучшее произведение испанского композитора-романтика рубежа XIX—XX веков Энрике Гранадоса — фортепианный цикл «Гойески, или влюбленные махо» (1912). Цикл написан под впечатлением от картин Ф. Гойи на бытовые сюжеты, опера «Гойески» создана в 1916 году. Шестая симфония американского композитора Джорджа Антейла (1900—1959) называется «По Делакруа» (1948) (в Париже большинство представителей американской художественной культуры, в том числе Дж. Антейл, знакомились с новыми тенденциями в искусстве). Один из патриархов отечественного музыкального авангарда Э.В. Денисов, увлекавшийся живописью, в 1985 году написал концертную пьесу «Три картины Пауля Клее» для альта и пяти инструментов. Испанец Кристобаль Альфтер (р. 1930) обратился к творчеству мэтра сюрреализма, написав «Далиниану» для камерного оркестра (1993—1994). Англичанин Марк-Энтони Тёрнейдж (р. 1960) откликнулся на экспрессивные картины соотечественников и современников оркестровой пьесой «Трое орущих попов» (по картинам Фрэнсиса Бэкона, 1988 – 1989), концертом «Рассеивая страхи» для 2 труб с оркестром (по картине Хизер Беттс, 1994—1995), сюитой «Кровь на полу» для джаз-трио и инструментального ансамбля (по картине Бэкона, 1993—1996).

Большим почтением среди музыкантов XX века пользуется итальянское кватроченто и Северное Возрождение. Итальянский неоклассицист Отторино Респиги в 1927 году написал «Боттичеллиевский триптих» по «Весне», «Поклонению волхвов» и «Рождению Венеры» Сандро Боттичелли. Несколько произведений посвящено Пьеро делла Франческа. Ведущий чешский композитор XX века Богуслав Мартину создал своеобразное «музыкальное приношение» в виде симфонического триптиха «Фрески Пьеро делла Франческа» (1955). Француз Жерар Гризе, ученик О. Мессиана, в вокальной пьесе «Парадоксальный образ (в честь Пьеро делла Франческа)» (1992—1994) использовал текст трактата художника о перспективе в живописи. Оркестровая пьеса «Melencolia I» (1976) англичанина Харрисона Бёртуисла вдохновлена мастерской гравюрой А. Дюрера «Меланхолия». Среди последних вокальных произведений А.Г. Шнитке — «Пять фрагментов по картинам Иеронима Босха» для тенора и инструментального ансамбля на слова Эсхила в немецком переводе (1994).

Духовная тема, давно присутствующая в музыке, в конце XX века «визуализируется». «Знаковый» отечественный представитель «новой фольклорной волны» Р.К. Щедрин обратился к иконописи, создав «Фрески Дионисия» для 9 инструментов (1981). К. Альфтер

пишет «Звучащую фреску» (1993), финский композитор Эйноюхани Раутавар — оркестровую пьесу «Перед иконами» (2005)

В середине века «изобразительные» проекции на область музыкального искусства достигают уровня крупных театральных жанров. В 1951 году состоялась премьера оперы И.Ф. Стравинского «Похождения повесы» по гравюрам У. Хогарта. В том же 1951 появилась рождественская телеопера авторитетного американского оперного композитора Джанкарло Менотти «Амаль и ночные гости» по картине Иеронима Босха «Поклонение волхвов», ставшая такой же нормой ежегодных рождественских телепрограмм в США, как в России — предновогодние фильмы «Чародеи» и «Ирония судьбы». Нидерландец Луи Андриссен в сотрудничестве с П. Гринуэем в 1999 пишет оперу «Письма Вермееру» с последующей оркестровой сюитой на ее материале («Картины Вермеера», 2005).

В 1974 году А.Г. Шнитке создал сценическую композицию «Желтый звук» для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано и хора по В. Кандинскому. В беседе композитора с Д.И. Шульгиным он описывает историю создания «Желтого звука» как произведения к концерту под предположительным названием «Музыка и живопись», организуемого Г. Рождественским. В концерте планировалось сопровождать исполнение показом слайдов Кандинского; кроме того, подразумевалась пантомима. А.Г. Шнитке раскрывает драматургию сочинения как «вполне традиционный конфликт Добра и Зла, Света и Тьмы. На сцене — это Героиня — Вечный Свет, Мужчина в Белом, фигура Желтого цвета, которым противостоят Черный человек, Великаны»[5]. Желтый цвет, по трактату В. Кандинского «О духовном в искусстве», обозначает теплоту, направленную к зрителю.

Возникают новые формы музыкально-живописных соотношений. Одной из них становится более свободная опора композитора на творчество художника в целом, без выписанных в названии пьесы «отправных точек». Патриотически настроенные французские композиторы находят источники вдохновения в национальном искусстве различных эпох. Балет «Лани» (1924) Франсиса Пуленка написан по мотивам «галантных» картин А. Ватто, воскрешая изящество эпохи рококо. Тристан Мюрай (р. 1947) создал музыкальный эквивалент пейзажей К. Моне, в которых объект многократно изображается при разном освещении, в инструментальных пьесах «13 цветов заходящего солнца» (1978) и «Воздушные виды» (1988). Оркестровый цикл китайского и американского композитора Тан Дуна (р. 1957) называется «Смерть и

[5] Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. — М., 1993. — С. 69.

пламя: диалоги с Паулем Клее» (1992). Э.В. Денисов написал оркестровую пьесу «Живопись» (1970) под влиянием московского художника Бориса Биргера. Четвертая симфония Гия Канчели называется «Памяти Микеланджело» (1975). Американский композитор Алан Хованесс написал «Фантазию по японским гравюрам» для ксилофона с камерным оркестром (1965). Англичанин Брайен Фернихоу, основоположник «новой сложности» в современной британской музыке, — автор «Воображаемых темниц» (1982) по произведениям итальянского графика XVIII века Дж. Б. Пиранези.

Появились произведения «мемориального» жанра, написанные в честь того или иного творца. Чаще, конечно, можно встретить произведения, герои которых — композиторы. Но и художники востребованы. В первой половине XX века их имена в названиях произведений — доказательство авангардной позиции композиторов («Формы в воздухе. Пабло Пикассо» Артура Лурье (1915), «Музыка для Марселя Дюшана» Джона Кейджа (1947)). «Мемориальный» жанр стал нормой для второй половины XX века. Это убедительно подтверждают «Двойной канон памяти Рауля Дюфи» И.Ф. Стравинского (1953), фортепианная и затем дважды аранжированная для ансамбля пьеса Владимира Тарнопольского «Впечатление — Выражение» в честь В. Кандинского (1989, 1992, 1996). Лидер современной датской музыки Пер Нёргор создал ансамбль для флейты, струнного трио и фортепиано «В честь Марка Шагала» (1953). Шотландец Джеймс Мак-Миллан сочинил «Гробницу Жоржа Руо» для органа (2003).

Особая разновидность «мемориального» жанра — оперы о художниках. Этот жанр вошел в музыкальный обиход в конце XIX века благодаря опере А.С. Аренского «Рафаэль» (1894). Оперу «Рафаэль», посвященную гениальному живописцу Высокого Возрождения Рафаэлю Санти, А.С. Аренский создал для исполнения на Первом всероссийском съезде художников, проходившем в апреле 1894 года. В основу либретто оперы положены два самых известных сюжета биографии Рафаэля: легенда о его любви к натурщице Маргарите, прозванной Форнариною, и история о неудачной попытке покровителя художника, кардинала Бернардо Биббиены, женить его на своей племяннице Марии. Любовь Рафаэля и Форнарины показана на красочном фоне римского карнавала. Финал оперы прославляет силу искусства: новое полотно Рафаэля так совершенно, что даже недовольный поворотом дел Биббиена присоединяется к общему восторженному хору.

Обогатив репертуар вокалистов «Песней певца за сценой», опера А.С. Аренского, однако, не получила известности. Дальнейшее обращение композиторов к судьбе выдающихся художников происходит почти

через 90 лет. Под влиянием творчества душевнобольного швейцарского художника и поэта Адольфа Вёльфли (1864—1930) Пер Нёргор создал оперу «Божественный цирк» (1982) и симфонию №4 «Индийский сад роз и китайское озеро ведьм» (1981). Опера «Винсент» (1987) Э. Раутавара представляет собой духовную биографию В. Ван Гога (на материале оперы основана его симфония №6 «Vincentiana»). В опере американца Майкла Наймана (р. 1944) «Мужчина и мальчик: дада» (2004) на сцену выведен художник-дадаист Курт Швиттерс (1887—1948). На слова К. Швиттерса написана также пьеса В.Г. Тарнопольского «Полный безумия мир» для записанных на магнитофон чтецов, духовых, ударных, электрогитары и фортепиано или синтезатора (1993).

Если для XIX века не редкость музыканты-писатели (Э.Т.А.Гофман, Р. Шуман, К.М. Вебер и другие), то XX позволяет встретить примеры музыкантов-художников. Таковы основоположник австрийского музыкального экспрессионизма Арнольд Шёнберг (мы знакомы с его полотнами по выставкам Венского Исторического музея), основоположник литовской профессиональной музыки и живописи Микалоюс Чюрлёнис, швейцарский художник и скрипач (ученик Э. Изаи) Луи Суттер, польский и австрийский композитор, живописец и график Роман Хаубеншток-Рамати. Последний композитор работает в области графической музыки, которую начали разрабатывать в середине века американские композиторы круга Кейджа. Р. Хаубеншток-Рамати выставляет свои графические партитуры, которые при наличии обычных нотных знаков близки абстракционизму, в качестве произведений изобразительного искусства.

Проблема новых форм синтеза музыки и изобразительного искусства не теряет своей актуальности с течением времени. XXI век, с самого начала одобривший идею сближения академического и массового искусств с целью создания монументальных зрелищных шоу-проектов, безусловно продолжит ряд синтетических по замыслу музыкально-живописных композиций.

Священник Кирилл Седов
настоятель храма Иоанна Богослова (г.Коломна)

ИСКУССТВО И РЕЛИГИОЗНАЯ ВЕРА

Латинское слово cultura, означающее «возделывание», «воспитание», «образование», «развитие», происходит от слова cultus — «почитание», «поклонение», «культ». По своим корням вся человеческая культура имеет религиозное происхождение. В древнем мире не было иной культуры, кроме той, что была непосредственно связана с религией. Из чего родилась музыка? Из богослужебного пения, из желания людей воспевать Бога. С чего началось изобразительное искусство? С того, что люди пытались изобразить в линиях и красках свой религиозный опыт. Можно проследить истоки любого культурного явления, любого вида искусства. И окажется, что все они – в религиозных верованиях, в религиозном культе. Отцы и учители Церкви подчёркивали изначальное божественное происхождение культуры. Святитель Климент Александрийский, в частности, воспринимал её как плод творчества человека под водительством Логоса: «Писание общим именем мудрости называет вообще все мирские науки и искусства, всё, до чего ум человеческий мог дойти… ибо всякое искусство и всякое знание происходит от Бога». Святитель Григорий Богослов писал: «Как в искусной музыкальной гармонии каждая струна издаёт различный звук, одна — высокий, другая – низкий, так и в этом Художник и Творец-Слово, хотя и поставил различных изобретателей различных занятий и искусств, но всё дал в распоряжение всех желающих, чтобы соединить нас узами общения и человеколюбия и сделать нашу жизнь более цивилизованной».

Церковь восприняла многое из созданного человечеством в области искусства и культуры, «переплавляя» плоды творчества в горниле религиозного опыта, стремясь очистить их от душепагубных элементов, а затем преподать людям. Она освящает различные стороны культуры и многое даёт для её развития. Православный художник, поэт, философ, музыкант, архитектор, актёр и писатель обращаются к средствам искусства, дабы выразить опыт духовного обновления, который они обрели в себе и желают подарить другим.

Церковь позволяет по-новому увидеть человека, его внутренний мир и смысл бытия. В результате человеческое творчество, воцерковляясь, возвращается к своим изначальным религиозным корням. Церковь помогает культуре переступить границы чисто земного дела, предлагая

путь очищения сердца и сочетания с Творцом, она делает открытой для соработничества Богу.

Светская культура способна быть носительницей благовестия. Культурные традиции помогают сохранению и умножению духовного наследия в стремительно меняющемся мире. Это относится к разным видам творчества: литературе, изобразительному искусству, музыке, архитектуре, театру, кино.

Теснейшая взаимосвязь существует между культурой и воспитанием человеческой личности. Как было указанно выше слово «культура» означает «возделывание», «воспитание». Подобно тому, как мы возделываем землю, чтобы она приносила урожай, мы должны возделывать и свои души и сердца. В этом огромную роль играет культура, её деятели и произведения искусства, через которые человек приобщается к прекрасному.

Культура не может быть нейтральной в духовно-нравственном отношении. Есть произведения искусства, воспитывающие в человеке добрые начала, высокое эстетическое чувство, но есть и такие, которые развращают, способствуют деградации его личности. Это и есть элементы антикультуры, которая очень активно присутствует сегодня в так называемой массовой культуре и СМИ.

Как формируется в человеке эстетическое чувство? Прежде всего, эти начала закладываются в детстве, и здесь огромную роль играет семья. От того, что ребёнок видит, слышит, с чем он соприкасается в детские годы, во многом зависит его последующая жизнь. От того, какой эстетический идеал, какие эстетические критерии были заложены в нём семьёй, школой, вузом, во многом зависит его вкус. От этого зависит, что именно он воспринимает как прекрасное, к чему тянутся его ум и сердце, какие произведения культуры и искусства будут окружать его в жизни. Очень важно, чтобы родители приобщали детей с самого раннего возраста не только к массовой культуре, но и к высоким произведениям литературы, живописи, музыки, формируя эстетическое чувство, которое потом поможет отличать прекрасное от уродливого.

Стоит отметить, что способность человека ориентироваться на высокие эстетические идеалы, как правило, помогает и его духовно-нравственному развитию: красота и уродство не нейтральны в духовно-нравственном отношении. Абсолютное добро – есть абсолют- ная красота. В греческом языке слова «красота» и «добро» являются синонимами. У древних греков был даже специальный термин, объединяющий эти два понятия.

Если мы хотим воспитать человека нравственного, способного воспринимать духовные идеалы, то мы должны заложить в него и высо-

кое эстетическое чувство. В этом и состоит воспитательная роль культуры, этим и обусловлена важность сотрудничества между теми, кто несёт ответственность за воспитание подрастающего поколения: деятелями культуры, искусства и представителями Церкви. Осмелюсь предположить, что Михаил Георгиевич Абакумов весьма глубоко осознавал воспитательное значение искусства. Его общение и преподавательская деятельность надолго запомнились тем, кто имел возможность учиться у мастера живописи.

Почему важна связь между Церковью и культурой? Эти два понятия взаимосвязаны не только исторически — корни всякой культуры уходят в религиозный опыт человечества. Так как и Церковь, и культура в значительной степени занимаются одним и тем же — воспитанием людей. Церковь постоянно и ежедневно воспитывает и человека через богослужение, богословие, нравственное учение. Это школа, в которую человек ходит всю свою жизнь. Такое воспитание неотделимо и от культуры: ведь богослужение — это не только проповедь, не только чтение молитв, но ещё и соприкосновение человека с произведениями культуры и искусства, созданными на церковной почве.

Связь между религией и культурой нигде не ощущается так сильно, как в Православной Церкви. Ведь православное богослужение представляет собой синтез всех искусств. Обычный храм, даже самый скромный, непременно украшен иконами, а во многих случаях и настенными росписями. Любое богослужение сопровождается песнопением. Следовательно, богослужение воспитывает в человеке и духовно-нравственные, и эстетические идеалы.

Церковная традиция, богослужение, христианство как таковое наполняет собой всю сферу культуры. Мы знаем немало произведений живописи, литературы и музыки, которые, не являясь в прямом смысле церковным искусством, были вдохновлены христианскими идеалами. Достаточно вспомнить такие произведения русской живописи, как «Христос в пустыне» Ивана Крамского или «Явление Христа народу» Александра Иванова и многих других. Абакумов, вероятно, не менее этих гениев кисти, черпал вдохновение в христианстве. Будучи сам человеком религиозным, православным, он предложил ввести новое понятие — «духовный пейзаж». По слову кандидата искусствоведения Виктора Калашникова, Михаил Георгиевич понимал под этим термином «не этнографически-бытовое или ландшафтно-достоверное изображение видов с православными храмами, но образность, в которой бы прочитывалось присутствие Высших сил». Подтверждение этих слов найдёт каждый в картинах Народного художника, посвященных родной земле, городу Коломне и Русскому северу.

«Я хочу писать гармонию, творение Бога. Художник пишет то, что он утверждает. Быть может, я пишу идеальную страну, но такой я хотел бы видеть Россию», — слова самого живописца. Мне эти слова напомнили идею о «Святой Руси» как проявление красоты, заботы о творении, соборности, связи между духовностью и культурой, которые не потеряли актуальности и сегодня.

Известный византолог, историк Русской Церкви А. В. Карташов: «Древняя письменность, довольно богатая.., вплоть до XIX века не знает термина «Святая Русь». Она плод низового, простонародного творчества. Он родился и хранился в неписаном народном предании». Таким образом, «Святая Русь» — это призвание русского народа, его цивилизационная самоидентификация. Под простонародным творчеством стоит понимать, что идея не навязана извне, а явилась проявлением душевного устроения народа России.

Поэтому все попытки отделить светское от религиозного оказались тщетными, духовное направление в светской культуре так и не исчезло. Оно существует и сегодня и, как мне кажется, возрождается с особой силой. Лишнее подтверждение этому — память. О ком в основном помнят люди, когда сменяются поколения? — О святых, просиявших на церковном небосклоне, о великих государственных деятелях и выдающихся деятелях культуры.

Культура никогда бы не смогла отказаться от религиозных корней. Взаимосвязь между культурой и религией, культурой и Церковью настолько тесна и нерасторжима, что все попытки отделить одно от другого не увенчаются успехом. Такое отделение может быть насильственным, как это было, например, в советское время, когда учили, что культура — для людей просвещённых, а Церковь — для отсталых стариков, неспособных приобщиться к сокровищнице культуры. Между миром культуры и миром Церкви была воздвигнута стена, но как только насильственно насаждаемая идеология потерпела крах, эта стена начала рушиться. Сейчас её практически нет – сегодня на сценах театров и концертных залов звучит церковная музыка, сегодня никого не удивляет, что Церковь является носительницей не только духовно-нравственного, но и высокого эстетического идеала.

Встреча Церкви и мира культуры отнюдь не всегда означает простое сотрудничество и взаимообогащение. Святой Иустин Философ говорит: «Истинное Слово, когда пришло, показало, что не все мнения и не все учения хороши, но одни худы, а другие хороши». Признавая за каждым человеком право на нравственную оценку явлений культуры, Церковь оставляет такое право и за собой. Более того, она видит в этом свою прямую обязанность. Не настаивая на том, чтобы церковная систе-

ма оценок была единственно принятой в светском обществе и государстве, Она, однако, убеждена в конечной истинности и спасительности пути, открытого Ей в Евангелии. Если творчество способствует нравственному и духовному преображению личности, Церковь благословляет его. Если же культура противопоставляет себя Богу, становится антирелигиозной или античеловечной, превращается в антикультуру, то Церковь противостоит ей. Однако подобное противостояние не является борьбой с носителями этой культуры, ибо «наша брань не против плоти и крови», но брань духовная, направленная на освобождение людей от пагубного воздействия на их души темных сил, «духов злобы поднебесных» (Еф 6:12).

Церковь напоминает людям культуры, что их призвание — возделывать души людей, в том числе и собственные, восстанавливая искажённый грехом образ Божий.

Русская Православная Церковь уделяет большое внимание взаимодействию с культурным сообществом. Не так давно решением Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла и Священного Синода был создан Патриарший совет по культуре. В него вошли представители Русской Православной Церкви из разных стран, включая Россию, Украину, Белоруссию, страны ближнего и дальнего зарубежья. Это одна из немногих церковных структур, которые возглавляются лично Патриархом, что свидетельствует об особом внимании, уделяемом им сфере культуры.

Сегодня Церковь и культура заинтересованы во взаимодействии друг с другом. Художникам, писателям, артистам, композиторам оно позволит сохранять ту живую связь с церковной традицией, которая всегда наполняла произведения культуры и искусства и без которой многие авторы просто теряли вдохновение. Но такое взаимодействие необходимо и Церкви, потому что повышение культурного уровня священнослужителей, мирян — всех, кто составляет живое тело Церкви, – является очень важной и актуальной задачей. А значит, в летопись нашей культуры впишется ещё много имён талантливых людей, положивших свой гений на служение обществу и Богу.

Составлено по материалам выступлений председателя ОВЦС митрополита Волоколамского Илариона (Алфеева) и документу «Основы социальной концепции Русской Православной Церкви».

Ирина Владимировна Зотова
кандидат искусствоведения
Коломенское отделение ВТОО «Союз художников России»
(г.Коломна)

«ВСЯКОЕ ДЫХАНИЕ ДА ХВАЛИТ ГОСПОДА»[1]
(из материалов исследования творчества М.Г.Абакумова)

«Михаил Георгиевич Абакумов выдающийся русский художник второй половины XX и рубежа XX—XXI веков. Жил и работал в небольшом подмосковном городе Коломна», — приблизительно так будут начинаться некоторые из наших статей по истории Русского искусства. Такие привычные фразы книжного текста. Фразы, как правило, повествующие о знаменитых живописцах, живших в отдаленном прошлом, на некоторой от нас временной дистанции. А теперь подобные строчки применимы и в рассказе о Михаиле Абакумове. Пока еще это воспринимается не совсем адекватно, даже, можно сказать, воспринимается странно. Ровный академичный тон слов отзывается в душе скорбным холодом. Обычная констатация данности исторического факта необычно порождает тревожащую боль и чувство отчуждения. Ведь речь идет не просто о большом художнике, а о дорогом и близком человеке. И требуется время, чтобы хоть как-то привыкнуть, осознать, что все, связанное с ним, теперь уже принадлежит прошлому. И мы с огромной неохотой отдаем его вечности и делаем первые шаги в исследовании целостного творчества художника М.Г. Абакумова.

Со времен эпохи Возрождения, как известно, искусство стало средством познания реального мира, средством выражения отношения художника ко всему окружающему. Искусству позволили стремиться ко всестороннему отражению человека, его облика, чувств, духовных подвижек. Именно это как нельзя лучше использовал в своем творчестве Михаил Георгиевич. В его пейзажах целенаправленное внимание к любимой теме диктуется потребностью выплеснуть переполнявшие чувства, глубокие и неуемные, наболевшие и выстраданные. Это чувства и думы о России, ее судьбе, ее нелегком прошлом и не менее нелегком будущем, о непокаявшемся, заблудившемся человеке, его культуре, мировоззрении, отношении к жизни, Богу, о сложном внутреннем облике жителя России конца XX — начала XXI-го веков. Но работы Абакумова не просто статично отображают все это. Они действуют во благо, отстаивая жизнь, борются с невежеством, поддерживая любовь. Своей

[1] Псалом 150, 6.

огромной позитивной энергией, заложенной в них автором, творят чудо светлой встречи с живым и прекрасным.

Воссоздавая в картинах окружающую природу, показывая ее чарующе одухотворенной, восторгаясь ее чудодейственной красотой, он неустанно славит Создателя, сотворившего этот мир. И открытой величавостью, поэтичностью пейзажных полотен спасает всех нас в глазах Всевышнего. Появляются полотна: «Воинство небесное» [(орг. темп., 80х100, 2005), (ил.1)]; «Вечная дорога» [(орг.м., 57х122, 2004), (ил.2)]; «Россия» [(х.м., 200х100, 1993), (ил.3)]; «Святое место» [(х.м., 80х100, 1992), (ил.4)]; «Золотой дождь» [(х.м., 160х190, 1990), (ил.5)].

Он бесконечно любил красоту. Жадно впитывал ее и с радостью выплескивал на холсты. «Звенит тишина» [(орг.темп., 32х122, 2003), (ил.6)]. На картине стылое утро ранней весны. Снег частично сошел, обнажив темно-коричневую землю. Синие, подтаявшие сугробы кое-где светятся. Они будто звенят от ударов первых лучей солнца, перекликаясь с белым силуэтом монастырского комплекса. Краски и их оттенки: серо-голубые с инкрустацией сине-коричневых вкраплений, мерцающие всполохи розового — прекрасно сгармонированы. Но и в этом, чудно красивом пейзажном мотиве — широта коломенских угодий, раздолье и благодать российских полей, величие и суровая красота русской природы.

Созвучно картине «Звенит тишина» и полотно «Ангелы поют» [(орг. темп., 35х122, 2003), (ил.7)]. Зрителю навечно дарится волнующий момент весеннего противостояния в природе, когда на суровое заснеженное поле неудержимо наступает палящее, жаркое солнце, энергично сметая холод и печальную, въевшуюся ночь. Картина-образ наступающей весны, картина-гимн всепобеждающим теплу и свету. Словно «Ангелы поют». И отступает холод мрачной, темной ночи.

Философская картина-притча «Час раздумий» [(х.темп., 155х185, 2006), (ил.8)]. В живописном произведении сумеречная гармония холодных красок сакрально передает таинство пережитого автором. На полотне — вдохновившие его огромное, всеобъемлющее, хладно светящееся небо, последний мокрый снег и гладь воды безо льда, спокойно поблескивающая отраженным светом. Темный массив дремлющего города вдалеке умиротворенно тих. Все вокруг в ожидании. Все вокруг застыло в преддверии восхода солнца, в преддверии пробуждения нового, еще не известного дня.

Абакумову нравилось работать на вытянутых холстах. Его широкая душа пленялась широкими панорамами. Именно в них она помещалась удобно, комфортно, мастерски прекрасно и свободно [«Воло-

годчина» (орг.темп. акрил, 27х130, 2003), (ил.9); «Предчувствие осени» (х.м., 50х180, 2000), (ил.10); «У трех дорог» (орг.темп., 32х122, 2003), (ил.11)].

Он был весь в своем искусстве. Его внутренний мир тесно сплетался с творчеством и отражался во многих произведениях, как в графическом листе «Большая вода» [(бум.кар., 2001), (ил.12)], дивном по образности и настроению. В изображении тихая мощь величественной водной шири, необозримая высь и парящие в ней птицы передаются легко, уверенно, свободно, сопрягаясь с натурой самого автора. Здесь в образном строе воспринимается глубоко древняя мелодия народной поэзии. За этим — жизнь, полет мыслей, настойчивый призыв ко всему светлому, возвышенному и невероятная, вдохновенная любовь. «Большая вода» — это красивая песня в графике, пьянящая, будоражащая, олицетворяющая многое, чем жил художник.

Как в каждом реалистическом творении, в изобразительных произведениях Абакумова есть тема, сюжет, герой, персонажи, объединенные эмоциональным окрасом и несущие в себе идею. В идее заложено главное — философия, мировоззрение художника. Ее носителем в работах Михаила является природа. В ее изображении основная тема, ее изображением создается сюжет, эмоциональный настрой, передающий глубину и объемность чувственного диапазона автора, с изображением природы связаны персонажи, составляющие предметную композицию картины.

Героями абакумовских полотен часто являются различные состояния в природе или ее отдельные части, будь то небо [«Над миром» (кар. гуашь, 30х40, 1998), (ил.13)]; облака [«Облака» (х.м., 30х40, 1998), (ил.14)]; звезды [«Рождество» (х.м., 100х80, 2001), (ил.15); «Алтайские звезды» (орг.темп., 122х80, 2004), (ил.16)]; месяц [«Народился месяц в марте» (х.м., 100х80, 2002), (ил.17)]; снег, «горящий» в лучах солнца [«Солнца след» (х.м., 80х100, 1993), (ил.18); «Март. Горят снега» (х.м., 105х100, 1998), (ил.19)] или сказочная роскошь зимнего дня [«Декабрьское солнце» (х.м., 80х100, 1994), (ил.20)].

В картине «Большая вода. Бобренев монастырь» [(х.м., 160х130, 1990), (ил.21)] показывается половодье, его проснувшаяся весенняя энергия, могучая и свободная.

В пейзаже «Упала радуга с небес» [(орг.темп., 80х122, 2005), (ил.22)] — влажная свежая атмосфера лугов и лесного массива, ее густая насыщенность и умиротворение после сильного, проливного дождя. И главный герой — радуга с земли до неба — как знак радости.

Конечно, глубинной мотивацией этого служит раскрытие бурлящих в человеке эмоций, накала его страстей и — как апофеоз — раская-

1. «Воинство небесное» (орг.темп., 80х100, 2005)

2. «Вечная дорога» (орг.м., 57х122, 2004)

3. «Россия» (х.м., 200х100, 1993)

4. «Святое место» (х.м., 80х100, 1992)

5. «Золотой дождь» (х.м., 160х190, 1990)

6. «Звенит тишина» (орг.темп., 32х122, 2003)

7. «Ангелы поют» (орг.темп., 35х122, 2003)

8. «Час раздумий» (х.темп., 155х185, 2006)

9. «Вологодчина» (орг.темп. акрил, 27х130, 2003)

11. «У трех дорог» (орг.темп., 32х122, 2002)

10. «Предчувствие осени» (х.м., 50х180, 2000)

12..«Большая вода» (бум., кар., 2001)

13. «Над миром» (кар. гуашь, 30х40, 1998)

14. «Облака» (х.м., 30х40, 1998)

15. «Рождество» (х.м., 100х80, 2001)

16. «Алтайские звезды» (орг.темп., 122х80, 2004)

17. «Народился месяц в марте» (х.м., 100х80, 2002)

18. «Солнца след» (х.м., 80х100, 1993)

19.«Март. Горят снега» (х.м., 105х100, 1998)

20.«Декабрьское солнце» (х.м., 80х100, 1994)

21. «Большая вода. Бобренев монастырь» (х.м., 160х130, 1990)

22. «Упала радуга с небес» (орг.темп., 80х122, 2005)

23.«Прошлая жизнь» (бум.кар., 80х62,2002)

24. «Черный квадрат» (бум.кар., 80х60,2002)

25. «На Посадской легкий дождь» (бум.кар., 30х40,2004)

26. «Лето в Коломне» (бум.кар., 24х34,2002)

27.«Покров» (бум.кар., 40х30,2004)

28. «На улице Посадской – весна» (бум.кар., 40х30,2003)

29. «Улица Посадская. Последний снег» (бум. кар., 40х30,2004)

30. «Бурная Весна» (бум.кар., 2001)

ние и покаянная молитва. А за всем — сам страстный, неутомимый художник-творец, всегда тянувшийся к прекрасному, жизнеутверждающему, боровшийся со своими стихиями внутри, постоянно стремившийся в искусстве к совершенству Создателя.

Последние лет десять Михаил Абакумов очень много работал в графике. Говорил, почему-то как бы оправдываясь: «Рисунок помогает писать». Используя столь простой материал, он создал множество изобразительных шедевров. И сухой, скупой до цвета, склонный к строгой изысканности в форме карандаш на листах маэстро звучит мощными аккордами, часто иносказательно и драматично, мифологемно повествуя о бытие и быте.

Лист «Прошлая жизнь» [(бум.кар., 80х62,2002), (ил.23)] из серии с таким же названием образно раскрывает философию жизни человека. Художником показан разрушенный кирпичный дом, весь заросший плющом, повителью и бурьяном. Уже одичавший и отвыкший от присутствия людей, это щемяще грустный, заброшенный уголок Родины, где пустыми глазницами окон тихо смотрят на нас прошедшие судьбы. Ощущение беспокойства, неуютного диссонанса, реальности и одновременно ирреальности не покидает зрителя. В сюжете — неумолимо наступающее новое, буйное, дикое погребает все на своем пути, отбрасывает в прошлое, превращает его в далекое прозрачное воспоминание. Графитный штрих рисунка, уверенный, местами размашистый, кое-где строгий, сдержанный, но чаще «фонтанирующий», «брызжущий» оттенками чувств, подобный буйству цвета и красок.

Лист «Черный квадрат» [(бум.кар., 80х60, 2002), (ил.24)] продолжает тему «Прошлая жизнь». Художник в графике ностальгически воссоздает массивные обветшалые стены с мощными кирпичными столбами аристократичной классики. Оставшиеся фрагменты былой архитектурной роскоши, украшенные стройными изящными полуколоннами, по-прежнему держат теперь уже перекосившиеся, дремуче старые ворота. Когда-то ворота исправно служили, открывая вход в богатую усадьбу. Но, честно отслужив свой век и, по всей видимости, научившись ржаво скрипеть, устало повисли в молчании черным квадратом. Как много всего и обо всем сказано в этом монохромном произведении! Композиция печальная, немного ироничная. Тем не менее, очень светлая и наперекор всем «Черным квадратам» излучает добро, простоту, ясность, содержит богатство духовной образности.

Прекрасные абакумовские рисунки пока еще мало изучены. На первый взгляд кажется, что с ними все ясно, но на самом деле они требуют времени и внимательного, вдумчивого исследования. В этом загадка и феномен искусства Абакумова.

С одной стороны, рисование карандашом является самым доступным видом изобразительной деятельности, даже для начинающего. Но очень скоро чувствуется необходимость применения другого материала — красок. Восприятие цветного окружающего мира и воспроизведение его на плоскости в цвете сопровождаются эмоциональным чувством. Художник берется за кисть и, как в случае с Михаилом Абакумовым, становится выдающимся живописцем. Что же возвращает его в успешный «звездный» период зрелости к рисунку карандашом? И серый тонкий карандаш, заполняя пространство, потесняет любимую многокрасочную живопись. Здесь трудно что-либо утверждать. Одно несомненно: это новая, более высокая ступень в творчестве мастера. И незамысловатый графический язык выступает показателем особого мастерства и дара художника, превращая графит в элитарный и харизматичный материал. Его ипостасью становится высокохудожественное, высокоинтеллектуальное искусство. В серых штрихах графики Абакумова философски звучит поэтический образ вселенной, ощущаются ее движение, изменчивость. Наравне с изображением выступают виртуозность исполнения, характер и мотив линий, заложенный в них психологизм и, как ни странно, кажущееся присутствие цвета [«На Посадской легкий дождь» (бум.кар., 30х40, 2004), (ил.25); «Лето в Коломне» (бум.кар., 24х34, 2002), (ил.26)].

В поздних работах Михаила Абакумова через эмоциональный посыл или религиозную атрибуцию все чаще выступают мотивы духовного Воскресения. Храм как эстетическая принадлежность, например, изображаемой им Коломны почти всегда присутствовал на полотнах художника. Теперь же церкви и их интерьеры служат не только для показа поразившей его красоты — это составляющие элементы высокой духовной насыщенности произведений, центральная тема глубоко духовного содержания самого автора. Остается только рассуждать, как, каким образом он добился совершенно нового звучания в своих старых видовых сюжетах.

На графическом листе «Покров» [(бум.кар., 40х30, 2004), (ил.27)] передается ощущение парящей в воздухе церковной благодати. От иконы «Покрова Пресвятой Богородицы» словно исходит чистое сияние, затмевающее белизну снега и яркость погожего дня за окном. В интерьере мастерской, на предметах, стенах и повсюду — солнечные блики и рефлексы, будто отсветы горнего мира. Вокруг очень тихо и умиротворенно, тепло и радостно. Все в доме художника под светлым покровом Богоматери, и на всем заметен свет ее внимательного взора.

А «На улице Посадской — весна» [(бум.кар., 40х30, 2003), (ил.28)]; «Улица Посадская. Последний снег» [(бум.кар., 40х30, 2004), (ил.29)].

Карандаш передает весенние лужи, ручьи, запах талого снега и мокрого дерева. А за всем этим и над всем этим — храм Николы на Посаде [«Бурная Весна» (бум.кар., 2001), (ил.30)].

Михаил Георгиевич Абакумов выдающийся русский художник второй половины XX века. Жил и работал в небольшом подмосковном городе Коломна и прославил его на весь мир, сделав этот город знаменитым и популярным для многочисленных любителей искусства как у нас в стране, так и за рубежом. Каждый год, в феврале, в день своего рождения, он делал подарок землякам, открывая выставку новых работ. И сегодня, как и всегда, мы вновь в гостях у Маэстро.

1. «Воинство небесное» (орг.темп., 80х100, 2005)
2. «Вечная дорога» (орг.м., 57х122, 2004)
3. «Россия» (х.м., 200х100, 1993)
4. «Святое место» (х.м., 80х100, 1992)
5. «Золотой дождь» (х.м., 160х190, 1990)
6. «Звенит тишина» (орг.темп., 32х122, 2003)
7. «Ангелы поют» (орг.темп., 35х122, 2003)
8. «Час раздумий» (х.темп., 155х185, 2006)
9. «Вологодчина» (орг.темп. акрил, 27х130, 2003)
10. «Предчувствие осени» (х.м., 50х180, 2000)
11. «У трех дорог» (орг.темп., 32х122, 2003)
12. «Большая вода» (бум., кар., 2001)
13. «Над миром» (кар. гуашь, 30х40, 1998)
14. «Облака» (х.м., 30х40, 1998)
15. «Рождество» (х.м., 100х80, 2001)
16. «Алтайские звезды» (орг.темп., 122х80, 2004)
17. «Народился месяц в марте» (х.м., 100х80, 2002)
18. «Солнца след» (х.м., 80х100, 1993)
19. «Март. Горят снега» (х.м., 105х100, 1998)
20. «Декабрьское солнце» (х.м., 80х100, 1994)
21. «Большая вода. Бобренев монастырь» (х.м., 160х130, 1990)
22. «Упала радуга с небес» (орг.темп., 80х122, 2005)
23. «Прошлая жизнь» (бум.кар., 80х62,2002)
24. «Черный квадрат» (бум.кар., 80х60,2002)
25. «На Посадской легкий дождь» (бум.кар., 30х40,2004)
26. «Лето в Коломне» (бум.кар., 24х34,2002)
27. «Покров» (бум.кар., 40х30,2004)
28. «На улице Посадской – весна» (бум.кар., 40х30,2003)
29. «Улица Посадская. Последний снег» (бум.кар., 40х30,2004)
30. «Бурная Весна» (бум.кар., 2001)

Евгения Анатольевна Полатовская
искусствовед
Государственная Третьяковская галерея (г.Москва)

СОВРЕМЕННЫЙ АРТ-РЫНОК И МЕТОДЫ ПРОДВИЖЕНИЯ ХУДОЖНИКА

Сегодня для успешной работы с художниками важно знание и понимание законов арт-рынка. Рынок искусства — это система культурных и экономических взаимоотношений. Место, где предметы искусства зависят от спроса и предложения. То есть, грубо говоря, поскольку искусство уже давно вошло в сферу бизнеса, это место торговли произведениями искусства. И одним из самых глобальных рынков экономики является международный арт-рынок.

На сегодняшний день ведущими международными рынками искусства являются лондонский и нью-йоркский. Это хорошо отлаженный институт с аукционными домами, каталогами продаж, дилерами, галереями, коллекционерами. Значительной частью арт-рынка стали ярмарки изящных искусств и биеннале. Если говорить об аукционных домах, то здесь доминируют Sotheby's и Christie's. Стоит заметить, что Sotheby's занимает первое место по торговле русским искусством в мире. Среди современных художников, чьи работы выставлялись на торги — Эрик Булатов, Олег Васильев, Семен Файбисович, дуэт Дубосарского и Виноградова. На торгах 2010 года аукционного дома Sotheby's в Нью-Йорке из работ современных российских художников наиболее дорогой оказалась картина Зураба Церетели «Габриэлла». Она была продана за 86 с половиной тысяч долларов.

Как известно, определенное время диктует определенный язык общения. И современное искусство сегодня в неком смысле является инвестиционным инструментом. Так, за последние несколько десятилетий главный механизм рынка искусства приобрел все черты ценообразования биржи, движущей силой которой является система финансовых котировок, основанная на аукционных продажах. Определение цены осуществляется за счет аукционных торгов и введения их результатов в международные каталоги. Таким образом, аукционные торги определяют текущую рыночную цену на художника, связывая вместе эстетическую, историческую и финансовую ценности произведений искусства. То есть работает механизм как бы двойной котировки: сначала — котировки имен художников, направлений и стилей искусства, затем — акций самих аукционных компаний.

Как известно, наибольший доход приносят классическое искусств или искусство эпохи модерна. Иная ситуация с современными художниками. Потенциал роста рынка современного искусства не столь ограничен — художники живы и могут работать в соответствии со спросом. Но, к сожалению, российское современное искусство для международного рынка вторично, к российским художникам относятся более чем настороженно, кроме того, многие понятия, такие как художник и искусство девальвированы. Произошло перенасыщение рынка и предложения порой превышают спрос.

Если говорить о продвижение художника в условиях современного арт-рынка, то во многом это может рассматриваться как некий инвестиционный проект. Безусловно, находясь в мире искусства, важна некая эмоциональная составляющая. Но если речь идет о потенциальном включении художников в мировую историю искусств, нужно достаточно трезво оценивать все возможности.

Если говорить именно о российском арт-рынке, то Россия сегодня всецело ориентирована на западный рынок. Наш художественный рынок никогда не был отстроен как сектор экономики и поэтому не достиг еще среднего европейского уровня развития. В Европе наоборот сложилась мировая монополия со своей жесткой системой, и для того, чтобывывести российских художников на мировую сцену, надо играть по тем правилам, которые существуют. Сегодня государство, российские кураторы, галеристы (галерея «XL», «Айдан» и многие другие) делают все, чтобы Россию и российских художников признали как равноправных на европейском арт-рынке. Так, в этом году на Венецианском биеннале Россию будет представлять художник Андрей Монастырский. Не считая международных ярмарок современного искусства «Арт-Манеж», «Арт-Москва» и прочее, регулярно в Москве проходят биеннале современного искусства на выставочных площадках музеев и ведущих галерей с участием художников из разных стран. В Русском музее проходит международная фотобиеннале. Существует два государственных музея, собирающих коллекции современного искусства — Третьяковская галерея и Русский музей. И конечно, есть Государственный центр современного искусства, Московский музей современного искусства, Центр современного искусства «Винзавод», частные галереи «Проун», «Триумф», «Стелла», «Файн Арт» и другие, которые также в свою очередь занимаются современным искусством и активно сотрудничают с музеями России и Европы.

Одни из главных трудностей, с которыми сталкиваются участники арт-рынка в России — это ценовая политика и отсутствие рейтинга, выраженной иерархии художников. В свою очередь на Западе нет четкого понимания, что такое российское актуальное искусство. До недав-

него времени ситуация было такой, что если цены на работы ведущих американских и немецких художников начинались с 70 тысяч долларов, то для равных им по статусу российских художников ценовые рамки - от 3 до 7 тысяч долларов. Но, кроме того, надо учитывать, что в рыночные отношения входит множество обязательных составляющих, которые находятся за пределами прямых коммерческих операций, — это комплекс механизмов, обладающий определенными функциями, который может работать на «имя» художника.

Илья Кабаков сказал однажды, что в будущее возьмут не всех. Тысячи художников заканчивают художественные училища, но только единицы попадают в историю искусств. Тем более, что сегодня ситуация усложняется. И механизмы, которые существовали ранее, не работают. Раньше схемы были проще: «меценат — церковь — королевский двор» или союзы художников, академия художеств, государственный заказ. Сейчас складывается другая система искусства, где сосуществуют вместе государственные институции, галереи, коллекционеры, дилеры, фонды, кураторы, публика. И каждый должен выполнять свою роль.

Художник нуждается в коллекционере, галерея делает вложения в художника и его выставляет, музей включает произведения в исторический мировой контекст. То есть существует пирамида «художник — галерея — коллекционер — музеи». Это традиционная схема. Правда, бывает, что некоторые художники начинают с музея, и после переходят в галереи (как Илья Кабаков), но это достаточно редко.

Безусловно, каждый художник индивидуален, но он должен быть связан с некой структурой, определяющей его успех (особенно это важно для России, где нет программ по поддержке современных художников, как в Европе). И надо быть объективными, невозможно продвинуть и раскрутить каждого художника (важно качество работ, из чьих коллекций, выставочная история и тому подобное). Традиционная система критериев: талант, перспективность, внутреннее содержание. В XX веке установилось новое и достаточно жесткое требование: художник должен существовать в неком контексте. Во-первых, должны быть какие-то основания для того, чтобы к произведениям, которые уже существуют, прибавилось еще одно. Во-вторых, художник должен быть в контексте здесь и сейчас. Произведение должно четко фиксировать время, когда оно создавалось. И последнее, художник не должен повторяться, ему необходимо быть не только узнаваемым, но и развиваться. Кроме того, есть критерии успешности художника: большое количество выставок, и желательно музейного уровня, участие в крупных российских и международных проектах, устойчивые продажи работ,

рост цен и, конечно, талант. И есть, так называемое «профессиональное чутье», понимание у профессионалов того, насколько будет художник успешен или нет.

Но для продвижения художника на арт-рынке, кроме определения автора с хорошими перспективами и критериев его успешности, существует еще ряд необходимых показателей. Это создание «брэнда» — имиджа художника, деятельность галереи или фонда по продвижению художника, организация выставок, проведение пресс-конференций, издание каталогов, использование возможностей интернета. Необходима грамотная работа арт-директора, кураторов, PR-агента, консультантов, и конечно, включение художника в международную выставочную и музейную истории. Нужно понимать, что для каждого художника важно признание музеев. Илья Кабаков в одном из интервью сказал, что важен вопрос критерия работы и критерием является то, что работы художника могут остаться в музее. То есть в данном случае, музеи являются определенным гарантом включения художника в мировую историю искусств.

Безусловно, не может быть единой схемы работы с художниками. Но есть общие критерии выбора, определенные стратегии, есть правила арт-рынка. Сложнее всего, как показывает время, удержаться на самой вершине, а не просто на нее взойти. Главное — постоянно присутствовать на художественном рынке, находится в поле зрения музейных кураторов, галеристов, дилеров.

Стоит отметить еще одну немаловажную вещь. Многие кураторы, замечают, что произошло изменение статуса художника. И очень важно, чтобы художники получали признание в первую очередь в собственной стране, чтобы их творчество было востребовано.

Нелли Борисовна Овчинникова
директор МУ «Централизованная бухгалтерия учреждений культуры и дополнительного образования детей» (г. Коломна)

ЭКОНОМИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ РЕАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ ПРОВИНЦИИ.

Коломна — типичный пример провинциального города с богатым историческим и культурным прошлым, большим количеством памятников культуры и архитектуры (около 400).Сфера культуры в Коломне представлена 17 муниципальными учреждениями культуры, оказывающие весь спектр услуг по полномочиям городского округа.

Финансирование осуществляется в основном за счет средств местного бюджета и за последние годы объем бюджетных средств, выделенных на культуру, сократился в 2 раза (с 6% от объема финансирования из консолидированного бюджета городского округа в 2007 году до 3% в 2010 году), хотя спрос на услуги учреждений культуры значительно вырос. Так количество посетителей самого популярного выставочного зала в городе «Культурного центра Дом Озерова» увеличилось с 42 тыс.человек в 2008году до 53 тыс.человек в 2010 году (на 26 %), количество посетителей Коломенского краеведческого музея увеличилось с 21 тыс.человек в 2008году до 54 тыс.человек в 2010 году (в 2,5 раза).

Сокращение финансирования и поддержки сектора ведет к сокращению производства продуктов и услуг культурного назначения (что влечет сокращение рабочих мест и «перетекание» квалифицированных специалистов в другие отрасли и регионы), к снижению качества предоставляемых культурных благ. Чтобы выживать в сложившихся условиях муниципальным учреждениям культуры приходится увеличивать количество платных услуг, средства от которых в основном идут на оплату коммунальных услуг, содержание имущества. Так доходы от оказания платных услуг по учреждениям культуры городского округа Коломна увеличились с 10 млн.руб. в 2007 году до 21,5 млн.руб. в 2010 году (в 2 раза) и пошли на покрытие расходов не обеспеченных бюджетными средствами. Ни о каком улучшении материально-технической базы, проведение ремонтных и реставрационных работ, а тем более приобретение экспонатов для музея, приобретение предметов культурного наследия не приходится говорить.

Так в связи со сложившейся финансовой ситуацией, за последние 20 лет за счет средств городского бюджета не было приобретено ни одной работы нашего земляка, народного художника России Михаила Абакумова и теперь в фондах Краеведческого музея находятся только

20 работ автора, 13 из которых были приобретены музеем в советское время и 7 работ были подарены автором. Все культурное наследие «золотой кисти» России находится в частных коллекциях и у наследников автора.

Российские статистические данные показывают устойчивый рост спроса на культурные продукты. И муниципальным учреждениям культуры все труднее приходится выживать в этих условиях. Снижение финансирования библиотечных услуг снижает их качество, снижение финансирования услуг по сохранению, использованию и популяризации объектов культурного наследия могут привести к утрате этих объектов, что снизит туристическую привлекательность провинции, а соответственно, и экономическую составляющую.

К наиболее серьезным рискам сокращения финансирования можно отнести:

- потерю части недвижимых объектов культурного наследия вследствие опережения темпов их износа над темпами восстановления,
- потерю части движимого имущества (музейные экспонаты) вследствие не проведенных работ по их реставрации,
- потерю квалифицированных кадров в отрасли,
- нарушение единого информационного и культурного пространства, в том числе нарушение принципа выравнивания доступа к культурным ценностям и информационным ресурсам различных групп граждан.

Изменить положение с финансированием бюджетных учреждений призван Федеральный закон от 08.05.201 №83-ФЗ «О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации в связи с совершенствованием правового положения государственных (муниципальных) учреждений», на основании которого предлагается изменить правовое положение существующих бюджетных учреждений, способных функционировать на основе рыночных принципов, без их преобразования и создать условия и стимулы для сокращения внутренних издержек и повышения эффективности их деятельности. Согласно 83 закона учредителем должна быть выбрана одна из трех форм учреждения: казенное, бюджетное или автономное. Причем казенное учреждение — форма, довольно закрытая и ограниченная (в основном это архивы и библиотеки). Скорее всего, большинство учреждений культуры в провинции будут бюджетными учреждениями нового типа и перейдут на финансирование по субсидиям.

Реформа, происходящая сейчас в бюджетной сфере — во-первых, это попытка направить бюджетные и внебюджетные средства в нужное русло. И, во-вторых, это, конечно же, способ разгрузить бюджет. В результате этой реформы количество учреждений сократится в основном

за счет укрупнения (слияния) учреждений. Цель реформы — повышение эффективности предоставления государственных и муниципальных услуг.

Субсидию на выполнение государственного (муниципального) задания нужно будет очень грамотно просчитывать, ведь от этого будет зависеть финансирование из бюджета. Несмотря на существующую уже методику по определению нормативных затрат на оказание услуг и содержание имущества, пока стоимость единицы услуги в учреждениях культуры будет у всех индивидуальная, субсидия рассчитывается исходя из фактически сложившихся расходов учреждения. Затем будет происходить их постепенная унификация по группам однопрофильных учреждений с учетом различных факторов (региональных коэффициентов, групповых нормативов, поправочных коэффициентов).

С 2012 года меняется бюджетная политика государства, и мы переходим на программно-целевое финансирование. В культуре может существовать несколько программ развития, инициаторами которых могут выступать как органы управления в сфере культура, так и сами учреждения. В существующую федеральную целевую программу «Культура России» очень тяжело попасть учреждениям из провинции (особенно муниципальным). Поэтому нужны узконаправленные программы, которые финансировались бы на всех уровнях бюджета.

Для привлечения финансовых потоков в сферу культуры необходимо широко использовать возможности привлечения финансовых ресурсов социально-ответственных компаний и корпораций, создавая для них благоприятные налоговые и административные условия.

Помимо государственного финансирования, пожертвований и спонсорских вложений в мировой практике существует еще целый ряд инструментов, обеспечивающих финансовую устойчивость культурных институтов. Одним из таких инструментов является эндаумент (англ. endowment) — целевой капитал некоммерческих организаций, который формируется за счет пожертвований юридических и физических лиц.

В настоящее время целевой капитал некоммерческих организаций может быть сформирован лишь в форме денежных средств, что существенно сужает потенциал данного финансово-правового инструмента. На федеральном уровне готовятся поправки о расширении возможности жертвователей по внесению в целевой капитал, помимо денежных средств, также ценных бумаг, имущественных прав, прав на результаты интеллектуальной деятельности, земельных участков, иных объектов недвижимого имущества.

Сегодня в России созданы законодательные условия для активного развития этого финансового инструмента. Кроме того, появились успеш-

ные практики (в области культуры первые эндаументы сформированы для Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Московского дома актеров и Большого театра).

Для повышения финансовой устойчивости государственных (муниципальных) организаций культуры возможно формирование и использования целевого капитала, предполагающей создание специализированной организации — собственника целевого капитала, созданной в организационно-правовой форме «Фонд».

Специализированная организация не может быть получателем дохода от целевого капитала, такая организация создается исключительно для формирования целевого капитала, использования, распределения дохода от целевого капитала в пользу иных получателей дохода.

Других видов деятельности специализированный фонд осуществлять не может. В этом случае получателями дохода от целевого капитала могут быть любые некоммерческие организации, за исключением государственных корпораций, политических партий и общественных движений. То есть получателями могут быть организации, не наделенные пра- вом быть собственником имущества. Это учреждения любых типов и ви- дов: государственные (муниципальные), автономные, бюджетные, ка- зенные.

Для учреждений культуры в провинции получение дополни- тельного финансирования из фонда целевого капитала будет весомым вкладом в повышение их финансовой устойчивости и стабильности.

Как будут жить учреждения культуры провинции в новых экономических условиях, покажет время, но сейчас становится очевидным: реализация закона требует большого количества компетентных руководителей — как учредителей, так и директоров организаций, которые, с одной стороны, хорошо знают специфику сферы культура, с другой — знакомы с современными технологиями управления.

Александр Владимирович Смирнов
директор художника Екатерины Ворона (Москва)

РАБОТА ДИРЕКТОРА ХУДОЖНИКА И КАПИТАЛИЗАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

В советское время профессия арт-директора отсутствовала как таковая, по причине того, что всю «промоутерскую» работу выполняли Союзы Художников. Они занимались профессиональным отбором художников, организацией выставок, обеспечивали художников заказами, предоставляли мастерские и пр. В 90-х годах XX века Союзы Художников утратили многие свои функции и позиции ввиду отсутствия государственного финансирования.

Художники столкнулись с необходимостью самостоятельно решать организационные вопросы. Кто-то решает оставить коммерцию и писать для себя. Или наоборот оставить высокое искуство и просто зарабатывать деньги. Но коммерческая жилка присутствует не у всех художников и арт-директор как профессия стала востребованной.

Желание работать в сфере арт-бизнеса возникает по разным причинам. Одни посещают выставки и думают: «Я мог бы сделать лучше», другие мечтают хоть каким-то образом иметь отношение к искусству, чудо творчества, попытки создать что-то свое, что бы это было интересно людям, а так же к известности и финансовому благополучию.

Есть серия вопросов, встающих перед начинающим арт-директором:

1. Что востребовано на арт-рынке?
2. Есть ли смысл работать с неизвестным художником?
3. Каков риск того, что художник уйдет после удачного продвижения?
4. В любой момент художник может бросить писать.
5. Как наладить необходимые связи в арт-мире?
6. Каковы гарантии возврата вложенных в «раскрутку» сил, времени и средств?

Сама работа директора художника состоит из решения огромного количества разноплановых задач, главными из которых являются:

1. Определение целевой аудитории
   - коммерция и/или искусство (музейная история или продажи);
   - составление долгосрочных планов;
   - определение бюджета, финансовое планирование;
2. Методы повышения капитализации художника как бренда.
   - печатные материалы

- работа с искусствоведами,
- фотографами
- выбор издательства
- выбор типографии
-организация персональных выставок и участие в групповых выставках/ярмарках
- работа с собственником помещения
- развеска,
- организация продажи.
-PR самостоятельно или через агентство
- приглашения на выставку
- работа с прессой.
- WEB
- персональный сайт
- статьи на тематических, новостных сайтах и энциклопедиях.
- работа с галереями
- определение круга потенциальных галерей-партнеров.
- обсуждение условий сотрудничества, комисии.
- подписание договоров.

В итоге выбор между коммерцией и искусством каждый делает для себя сам, но возможно найти «золотую середину», при условии, что сам процесс продажи произведений искусства будет приносить радость и удовлетворение.

Виктор Семенович Мельников
главный редактор литературно-художественного издания
«Коломенский альманах»

ПАМЯТИ МАСТЕРА

Когда человек умирает,
Изменяются его портреты.
По-другому глаза глядят,и губы
Улыбаются другой улыбкой...
Анна Ахматова

Сегодня настоящий абакумовский февраль — солнечный и морозный. Словно природа улыбнулась нам. А может, и сам художник. Мы уже давно привыкли к тому, что именно в этот день — 25 февраля народный художник России Михаил Абакумов традиционно открывал свою новую выставку. Вечером к Дому Озерова текли людские ручейки, чтобы встретиться с художником, увидеть его новые работы. И вот теперь этого никогда не будет. Грустно сознавать всё это.

Мы с Михаилом Георгиевичем одногодки. И вот теперь его не стало… И сразу сузился вокруг меня интересный мир.

Коломенский Посад — особенное место в истории Коломны. В самом его сердце, на улице Островского, стоит небольшой домик — мастерская русского художника Михаила Абакумова. Это действительно важное место для всех нас, потому что вместе с художником прославлена и наша родина. Вскормленный древней Коломной, вдохновлённый её сказочной реальностью, Абакумов смог живо и многообразно воспеть в своих полотнах красоту нашего вечного и древнего города. И даже бывая за пределами России, в других странах, он везде оставался русским живописцем…

Любая его выставка всегда оказывалась в центре внимания прессы и всех тех, кто интересовался искусством вообще и русской живописью в частности. О его работах говорили, спорили, ими восхищались. Они впечатляли, создавали настроение. В картинах Михаила Георгиевича была тайна, недосказанность, которая открывала простор для воображения любого зрителя…

Многие называли Абакумова поэтом русской провинции. Я бы назвал его просто правдивым художником, который показывал нам тот мир, в котором мы имеем счастье пребывать. Абакумов был художником от Бога. Он знал радость работы, которую выполнял в полную меру сил. «Знал», — больно, но приходится теперь говорить о мастере

в прошедшем времени. И всё же… То, что сделано им, сделано надолго, на многие столетия переживёт своего создателя, сохраняя в сознании живущих его облик, черты судьбы.

Народного художника Михаила Абакумова нельзя было упрекнуть в однообразии, хотя на первый взгляд могло показаться, что слишком часто встречаются одинаковые композиционные решения, сходная среда («Золото России». 1991; «Россия». 1993). Его живопись, по существу, имела много граней, с трудом вписывающихся в его палитру: необычен взгляд художника на мир, на способы его отображения. Большинство его картин лиричны («Утраченные россы». 2004; «Апрельский вечер». 2004; «Вечная дорога». 2004). Но есть и другая сторона его творчества, продиктованная высшим смыслом. Это чувство ответственности за всё, что видел и чувствовал художник («Осень в Коломне». 1988; «Тучи с запада». 1990–1993; «Последний дозор». 1995). Он од- нажды сказал: «Художник должен отражать красоту Божьего мира». И это были не просто красивые слова, это был девиз

всей его творческой жизни. Но как труден этот путь! Надо было не отойти от себя, от своей правды. И это была настоящая битва! Стоит вспомнить слова Михаила Анчарова: «Бетховен в самый тяжёлый для себя момент написал, ломая белый грифель о чёрную доску: «Жизнь есть трагедия, ура!» Не в том смысле «ура», что он приветствовал несчастье, а в том смысле, что трагедия — это всегда битва света против тьмы… Поэтому трагедия всегда оптимистична, и да здравствует эта битва!»

В этой битве Михаил Георгиевич многое успел сделать, многого добился. У него ещё хватало времени помогать другим… Помню, как трудно создавался первый номер «Коломенского альманаха». Катастрофически не хватало денег на его издание. На «горбатом мосту» в Москве шахтёры требовали выдачи заработной платы. А мы у себя в уездном городишке ходили с шапкой по кругу и просили денег не на хлеб, а на книгу. Выручил Михаил Георгиевич: он выставил на продажу две свои картины, чтобы полученные деньги передать для выпуска коломенского журнала. Точно так же поступили его братья по цеху: Сергей Циркин, Евгений Гринин, Алексей Фёдоров. Так во время войны поднимались из окопа и поднимали в атаку своих бойцов командиры.

Не одними картинами накапливается биография художника. Ещё и поступками. Случай с финансированием альманаха помог мне увидеть нравственное начало Абакумова. Или по меньшей мере почувствовать его особенность, его, если так можно выразиться, код. Я стал воспринимать абакумовские произведения иначе и судить о них, исходя из авторского внутреннего замысла, не пытаясь подобрать какие-то неподходящие ключи.

Дивной, но невидимой магнетической силой обладают земля и человеческое сердце. Абакумовское сердце именно такое. Будь оно другим, он, наверно, прожил бы лет на тридцать больше. Сердце его было щедрым и добрым. Когда Михаил Георгиевич под Вологдой построил себе дом, он не мог наслаждаться дикой красотой русского севера один, а вёз с собой на лето коломенских друзей. Так побывали в тех краях писатель Валерий Королёв, художник Евгений Гринин. А мне он привёз оттуда дивный сюжет для рассказа «Отпуск в одиночку», который я, конечно же, посвятил дарителю.

Антуан де Сент-Экзюпери однажды сказал: «Наши близкие не умирают, они просто становятся невидимыми». Давайте и мы так жить и чувствовать, что Михаил Георгиевич живёт среди нас. Не торопитесь отходить от его картин, постойте в магнитном поле абакумовского солнечного света. Может, вам повезёт больше, чем другим, и рядом с вами замедлит свой шаг и остановится около вас великий маэстро русской живописи.

Грустно сознавать, что пятнадцатый номер альманаха создавался без Абакумова. Как он нужен был Коломне! Нужен был каждый день! Его памяти мы посвятили целый раздел «Гражданин Коломны». Пят- надцать воспоминаний о Михаиле Георгиевиче… Редакционное всту- пление начинается такими словами: «Академик живописи, народный художник России Михаил Абакумов оставил нас. Горестная утрата для отечественного искусства… Но ещё горше, ещё острее ощущается эта потеря в Коломне! Ибо Михаил Георгиевич Абакумов не просто наш земляк. Его картины — зримое воплощение коломенского духа. В известном смысле он и сам был Коломной.

Абакумовский город — особый феномен. Глядя на эти полотна, мы узнаём и в то же время не узнаём Коломну. И не только потому, что перед нами идеализированный художественный образ, возвышенная «вторая реальность». Но и оттого также, что сам город изменился. Коломна шестидесятых, семидесятых, восьмидесятых годов ушла в прошлое. Разрушены многие дома, бездарным строительством искажена дивная панорама. Недаром сам художник говаривал: «Сегодня в Коломне писать нечего».

Но древняя крепость, словно сказочный Китеж-град, сияет в холстах живописца. Она бессмертна. И это бессмертие подарил ей Михаил Абакумов. Сегодня, читая Лажечникова, мы видим старинных героев в «декорациях», созданных графикой Казакова. Но пройдут десятилетия, века протекут, а наши потомки будут представлять себе современные словесные образы в том мире, который нарисовал для них чудесный пейзажист. Скончался художник, и нас не станет, но абакумовская Коломна будет всё той же — прекрасной и бесконечно таинственной.

Абакумов был великим мастером пленэра — живописи на открытом

воздухе. Он сочетал в своём творчестве яркость импрессионизма и глубину русской классики. Трудно среди современных живописцев найти равных в этом жанре нашему славному земляку.

Объём его картин — от крошечных этюдов до огромных полотен — складывается дерзкими мазками — стремительными, словно грозовой ливень. Но эта цветовая мозаика непостижимым образом всегда собирается в цельную картину — яркую, выпуклую. Речная вода, небо и облака, купы деревьев и каменные гребни крепости — всё это живое, наполненное дыханием…

И нам выпало удивительное счастье — не только созерцать эту красоту, но и видеть, как она созидается, возникает на наших глазах как бы из ничего. Современники Феофана Грека поражались удивительной внешней лёгкости, с какой он создавал свои шедевры. Мастер мог во время работы свободно расхаживать, беседовать о чём-то, а его чудесная кисть в это время словно сама собой творила дивные образа.

И подобно ему спустя шестьсот лет наш современник, Михаил Абакумов с такой же непостижимой лёгкостью подходил к мольберту, разговаривая, обращаясь к собеседнику, а тем временем из-под его кисти, точно по волшебству, возникал натюрморт или портрет необычайной живости и силы.

Так вспомним художника: пусть Михаил Георгиевич останется в наших рассказах и мыслях — не «приглаженным», а живым, будто во время работы над новой картиной.

Затем выступают Игуменья Ксения, Василина Королёва, Георгий Шувалов. Разрешите, я зачитаю эти строки:

Игуменья Ксения: Несколько слов памяти Михаилу Георгиевичу Абакумову не исчерпывают всей благодарности художнику, с которым монастырь связывает большая и многолетняя дружба.

Ещё в 90-х годах невероятное усилие сестёр над созданием небольшого выставочного зала в стенах монастыря было увенчано первой выставкой Михаила Георгиевича. На что наша иностранная насельница с восхищением сказала: «Теперь я понимаю, почему в русских сказках за ночь дворцы строят, ковры ткут, а здесь в такой короткий период возник такой прекрасный зал».

Мы много рассуждали о смысле творчества, о призвании художника, этот вопрос был интересен и Михаилу Георгиевичу:

— Я над этим вопросам думал — как рождается художник. Большое значение имеет среда, где он родится. Если он родится в тюрьме — он такой же останется, мне так кажется.

Мы около храмов выросли, купаться бегали мимо Успенского собора на Москву-реку. Та среда архитектуры храмов, та красота, которую

они воплотили, хотя многие храмы и были разрушены, но они поражали воображение, они «сильно говорили», и я как-то впитал, как художник, завершённость любого пейзажа храмом. Я всё время это и пишу, потому что прекрасней этого нет, на холсте отобразить храм, и знаете, как он завершает пейзаж! Он стоит на таком месте — не прибавить, не убавить. В завершении пейзажа — храм. Все дороги туда ведут. Так же все древние города наши строились: храм — и все дороги к нему — верная система. Поэтому среда воспитывает художника».

Первая выставка Михаила Георгиевича состоялась в 93-м году и открыла совершенно новое направление в жизни монастыря. Искусство, как способность говорить в разных формах мышления и восприятия, — это и путь к познанию души человеческой, это открытие той глубины, где можно встретиться с Богом. И Михаил Георгиевич, выступая на открытии выставки погибшей знаменитой художницы Л. Сошинской, которую мы с её родственниками подготовили в выставочном зале «Дома Озерова», сказал:

— Когда уходит человек из жизни — это очень печально, а когда уходит художник — это вообще, я считаю, огромная трагедия. Людмила Сошинская ушла из жизни. После неё осталось прекрасное наследие. Чтобы это наследие жило, нужно объединение наших усилий, чтобы наши сердца были вместе. Художник — это человек, у которого бьётся сердце. Такой человек — нужен.

«В благословение к трудам на благо святой Церкви» Михаил Георгиевич Абакумов был награждён в 1999 году Патриаршей грамотой, а в 2005 году — медалью Русской Православной Церкви «преподобного Сергия Радонежского I степени». Награждение происходило в стенах нашего монастыря, по нашей просьбе и обращению к митрополиту Ювеналию, чтобы он ходатайствовал перед патриархом о столь высокой оценке его трудов.

Михаил Георгиевич часто писал пейзажи и в монастыре, радовался его преображению, восстанию из руин. Созданная керамическая мастерская, в которой стали трудиться сёстры, требовала и обучения, на что он с радостью отозвался, преподавая рисунок и живопись, задавая довольно напряжённый ритм работы и требуя внимания и усердия, «пока не получится». Он знакомил монастырь со своими друзьями и мечтал о многих проектах. Оператор В.М. Шукшина, Саранцев, его давний искренний друг и почитатель, так рассказывает об Абакумове:

— Абакумовские пейзажи! Посмотрите. Этот фантастический пейзаж называется «Дом напротив». Это дом в деревне, в котором я сейчас живу. Здесь нет никакой условности, это реализм. Я смотрю, и я верю. Михаил Георгиевич фантастически работоспособный человек. Он при-

ехал и увидел напротив дом и стал писать из окна. Он жил как художник. Мы вечером побеседовали, пообщались, и я утром пришёл, а он говорит: «Я написал, «Дом напротив» называется». Такая же «объёмность» и ясность, как и в поэзии:

«Чуть слышится ручей, бегущий в сей дубраве.

Чуть дышит ветерок, уснувший на листах…»

Мы сразу видим, что это — документ, который великий художник, как Абакумов, взял и запечатлел.

Отпевание в Покровском храме Ново-Голутвина монастыря собрало многих людей, искренне скорбящих о расставании с таким большим другом и замечательным художником, и слова молитвы об упокоении сливались со словами благодарности его таланту, благодарности его большому сердцу и чуткой доброте.

Василина Королёва: Я пыталась вспомнить, сколько лет я знаю Михаила Георгиевича? Получалось — лет восемнадцать-девятнадцать. Для кого-то это немного, но для меня — почти вся жизнь. Сначала было моё советское детство, а потом, когда я только-только начала осознавать себя, задумываться о своём пути, в моей жизни появился Михаил Георгиевич Абакумов — «дядя Миша», друг моего отца Валерия Васильевича Королёва, и с тех пор был в ней всегда.

Однажды отец взял меня с моей младшей сестрой Катей в гости. Снова, как тогда, в первый раз, вижу мастерскую с простыми белыми стенами, пропитанную лёгким запахом красок, лаков, растворителей и, самое главное, — от пола до потолка заставленную и завешенную картинами, этюдами, эскизами. На них — Коломна, с детства знакомые виды Кремля и такие укромные уголки, местоположение которых я, коренная коломчанка, определяю с трудом. В этих картинах дует ветер, по небу проносятся облака, солнце играет мелкой речной волной, и на одной из них, особенно живой и свежей, борется с ветром крепкая кудрявая берёза с тонкими прядями на концах веток — «абакумовская» — удивительно точно найденный образ этого дерева, не такая, как «саврасовская» или «левитановская»; и с этого дня я, встречая такую берёзку, всегда вспоминаю картины Абакумова.

Помню: мне, ещё не вполне оправившейся от первого восторженного впечатления, Михаил Георгиевич подаёт чистый холст: «Ты ведь рисуешь, учишься? Вот, посмотри, — ромашки (в простой стеклянной банке, на фоне белой стены, стена кажется серо-сиреневой) — пиши! Вот масляные краски, вот разбавитель, палитра, кисти, кисть вытираешь об тряпку — всё просто! Никогда не пробовала? Ну надо же когда-то начинать!»

Я трясущимися руками вожу кистью по палитре грязную лужу, которая должна стать этим самым сероватым фоном. Краски не слушают-

ся, не желают перемешиваться по моему указу. Но как же на картинах у дяди Миши всё так просто сделано? Я смотрю по сторонам, перевожу взгляд с картины на картину, потом на свой холст, кисть как бы сама начинает смешивать на палитре краски, и — о чудо! — на моём холсте начинает проступать какое-то бледное, но всё же подобие поставленного букета. Михаил Георгиевич смеётся: «Ого! Не спеши, не спеши, внимательней. Смотри — вот тут ошиблась. Но всё равно молодец. Главное — не бояться. И что это ты здесь за серость развела? Запомни, живопись — это красное и зелёное! Даже если пишешь белые цветы на серой стене — всё равно ищи красное и зелёное!»

Потом были ещё натюрморты. Михаил Георгиевич никогда не ставил их нарочно: «новогодний» — наряженная ёлка отражается в старинном резном зеркале, «плотницкий» — рабочий уголок Михаила Георгиевича, где он делал подрамники и подгонял рамы: верстак, на нём рубанок, кое-какие инструменты, и всё это засыпано роскошными золотыми стружками. «Красный угол» — тёмная икона с зажжённой к празднику лампадой. Нельзя сказать, чтобы Михаил Георгиевич постоянно со мной занимался; он мог подойти всего раз-другой и сказать несколько слов, но слова эти были «не в бровь, а в глаз».

Я рисовала, а вокруг продолжалась жизнь. Абакумов приходил и уходил. Здесь же работал над своими картинами его коллега В.П. Губарёв. Иногда заходила супруга Михаила Георгиевича, чудесная Ася Георгиевна, внимательно рассматривала мою работу, а потом спрашивала: «Может, поесть хочешь? Давай попьём чайку?»

А бывали праздники, когда мне было ужасно обидно сидеть в углу со своим натюрмортом, тогда как за круглым столом, у самовара, в плетёных креслах располагалось целое общество. Как тяжело, когда все веселятся, пьют чай, разговаривают об интереснейших вещах, а мне остаётся только делать вид, что всё это мне безразлично. Но ничего не поделаешь: Михаил Георгиевич, человек феноменальной работоспособности, пытается убедить меня, что живопись, это — кроме красного с зелёным, — ещё труд на девяносто процентов и вдохновение на десять.

В конце концов взрослые смягчаются, зовут меня к столу, и вечер продолжается и для меня тоже.

Помню один из таких дней — праздник Святой Троицы. Мы пришли в гости к Абакумовым с веточками берёзы. Взрослые разговоры о политике и об искусстве заканчивались обычно песнями (вся наша семья поющая). Пели старинные русские песни, романсы. Михаил Георгиевич больше слушал, но удивительно тонко и изысканно вливался в наш хор голос Аси Георгиевны Абакумовой, какой-то чистый и хрустальный. В такие минуты мы были счастливы, растроганы до слёз, и нам казалось,

что мы часто-часто будем вот так сидеть все вместе в окружении картин, петь, глядя, как последние лучи солнца за окном золотят купола и кресты Богоявленской церкви, и так будет всегда.

У Абакумова была традиция — его друзья (художники, люди искусства) расписывались на белой стене мастерской на память. Помню, как папа чётко и уверенно поставил яркой коричневой краской свою подпись: «В. Королёв». Михаил Георгиевич глянул на меня, улыбнулся:
«А ты что смотришь? Тебе пока рано».

Никогда не забуду один день — 5 мая 1995 года. Я учусь на первом курсе Рязанского художественного училища. Большая перемена, студенты высыпали в коридор. Вдруг навстречу мне идёт Абакумов. Он здоровается и, не глядя в глаза, говорит: «Подожди меня, поедем домой, папа нездоров». Проходит в кабинет директора В.И. Колдина, и они долго о чём-то разговаривают. Потом мы едем на машине домой, и до конца пути Михаил Георгиевич так и не решается сказать мне, что мой отец умер в этот день рано утром.

Была у нас ещё одна дорога. В 1999 году мы ехали с Абакумовым из Вышнего Волочка с Академической дачи, где я, студентка I курса МГАХИ им В.И. Сурикова, проходила практику, а Михаил Георгиевич был нашим руководителем. Мы направлялись в Коломну, а затем в Рязань, где на защите дипломов в Рязанском художественном училище (защищались мои однокурсники) Абакумов являлся председателем комиссии. Михаил Георгиевич сам вёл машину, и путешествие, кроме красоты тверских пейзажей, запомнилось небольшой аварией — в нас на ходу врезался задремавший за рулём водитель, который скрылся, прежде чем мы успели разглядеть его.

К этому моменту Абакумов уже несколько лет преподавал в институте Сурикова и даже уже привозил в Коломну своих студентов. Но я оказалась под его воздействием впервые. Все достоинства преподавания Михаила Георгиевича исходили из его опыта практикующего художника. Он сам видел в природе множество красивых мотивов, тонких сочетаний цвета, и учил этому нас. Но самыми незабываемыми уроками были те, когда Михаил Георгиевич становился рядом с нами, раскладывал свой этюдник и начинал писать тот же мотив или постановку, что и мы. Его работа говорила больше любых слов, и многие стоящие перед нами технические проблемы живописи после таких мастер-классов разрешались сами собой.

Я давно перестала называть Абакумова «дядей Мишей» и даже немного стеснялась нашего знакомства, научившись ценить его и считать незаслуженным подарком. Я начала сторониться Михаила Георгиевича, тогда как он после смерти отца стал больше интересоваться моими делами, словно у него появилось какое-то чувство ответственности за меня,

за то, как сложится моя творческая судьба. После окончания Суриковского института Абакумов пригласил меня преподавать в КГПИ на отделение Изобразительного искусства, где тогда работал. Когда пришла пора вступать в Союз художников России, дал мне рекомендацию. Самим своим существованием в то время, когда я уже стала старше и самостоятельней, он очень много определял в моей жизни, почти в неё не вмешиваясь. И даже тогда, когда от волнения я не задавала каких-то вопросов и не обращалась за советом, я знала, что всегда могу это сделать и получить совет и помощь.

Это сознание поддерживало меня в жизни, и это то, за что я благодарна Михаилу Георгиевичу и за что я никогда не смогу его забыть.

Георгий Шувалов: Я был дружен с Михаилом Георгиевичем около тридцати лет. Дружба наша была во всех её проявлениях: праздничные торжества, семейные юбилеи, застолья по случаю выставок, наград, титулов, а самое главное — долгие беседы, а часто и споры в мастерской художника. Говорили о самом разном, но в основном о творчестве, искусстве, российской национальной культуре, православии, русской цивилизации. Абакумова особенно волновало — куда движется Россия? Мне довелось быть очевидцем, с какой радостью и с каким вдохновением Михаил Георгиевич работал однажды над одним заказом. Группе художников, в составе трёх человек, уже знаменитых, титулованных художников, поручили украсить зал переговоров с иностранцами, где предполагалось эти переговоры, в случае их успешного проведения, завершить фуршетом. Одна из трёх стенок в этом зале была отдана Абакумову в полное распоряжение. Конечно, поразила быстрота исполнения этого заказа. Другие ещё работали над эскизами, а Михаил Георгиевич представил приёмочной комиссии готовую работу. Это был триптих больших размеров. Условно мы его называли «Русь изначальная». Центральная композиция была светлой и радостной: на ней изображён народный праздник в летнее время. На переднем плане — озеро, центральное место занимает величественный храм. По сторонам раскинулись цветущие луга, а до линии горизонта простирается лес. И над всем этим благолепием — чистое голубое небо. На лугу, на переднем плане и далее, на покатой возвышенности, маленькими группками на траве веселятся люди, где-то в кругу пляшут под гармошку. Очевидно, после долгого пребывания в храме прежде, чем идти домой и приступать к трудам праведным, народ за обильным угощением, с русской удалью и широтой гуляет во славу праздника и величия уклада русской жизни. От всего веет стабильностью, надёжностью в завтрашнем дне, уверенностью в правоте жизненных позиций, защищённостью от невзгод, государственной могущественностью наро-

да. Нужно работать, рожать детей и просто жить с распахнутой доброй душой.

Боковые картины чисто пейзажные. На одной изображено лесное озерцо с подболоченными берегами в окружении дремучего леса в предрассветной пелене раннего утреннего рассвета, и вас окрыляет сила пробуждающейся природы, у вас вырастают крылья и появляются необъятные силы для эпохальных свершений. На другой — вечерний закат, почти сумерки, когда солнце спряталось за верхушки деревьев где-то далеко за горизонтом, а вокруг громоздятся могучие вековые деревья с непролазным буреломом на переднем плане. И вас охватывает ужас от чувства, что наступает ночь, а вы одни, бессильны, и не знаете, что делать и как спасаться.

Впечатление ошеломляющее. Поражала проникновенность передачи состояния природы, времени года и суток, разнообразие цветовой гаммы, цельность в развитии сюжета с одновременной самостоятельной жизненной силой каждой части триптиха отдельно. Даже мысли не возникает подойти посмотреть, какое направление мазков, как наложены разные цветовые краски, какой переход тонов и полутонов, какова ширина мазков, интенсивность цвета. Не главное, где лессировка, а где пастозное письмо, не возникает вопросов о технике живописи. Всё поглощает эстетическое впечатление от цельности передачи простой жизненной ситуации, гармоничного сочетания явлений девственной природы и результатов человеческой деятельности, их взаимное проникновение и мирное существование. Я знаю нескольких художников, которые умеют писать свет, но Абакумов в числе первых. Он обладал величайшим даром так написать картину, чтобы свет лился на каждую деталь, каждый цветок, каждый лепесток, каждую сюжетную линию и построение; чтобы свет давал наполненную жизненную силу изображаемому сюжету, пропитывал саму картину и оттуда светился и исходил на зрителя, без видимых и физически ощутимых явлений.

Михаил Георгиевич нашёл и разработал только ему присущее изображение и сочетание цвета, света, объёма, тонов, полутонов, теней с использованием всего разнообразия, всей полноты и широты палитры. Художник добился такой глубины цветового решения в своих работах, что у любителей живописи захватывало дух от восторга от увиденных красот и проявления чудес и явлений в природе, которые оказалось возможным отобразить на холсте. Художники старались и пробовали перенять находки у Михаила Георгиевича и применять их в своих работах. Колористом Абакумов был от Бога. Наследие он оставил такое большое, что необходимо время, чтобы в спокойной обстановке изучить, проникнуть, охватить, понять и найти пути использования и применения художественных приёмов и находок в творчестве Михаила Абакумова

для обучения следующего поколения живописцев Земли Российской.

Михаил Георгиевич, зачем ты так торопился жить? Ты нам нужен сейчас на Земле, ты так много ещё хотел сделать! В наших сердцах есть место для памяти о тебе. Ты уже стал достоянием истории. А при жизни ты нам был дорог как творец, как символ Коломны. Не успел ты при жизни осуществить свою мечту — организовать музей своего творчества… Народная мудрость гласит, что зависть умрёт, но завистники останутся. А у тебя хватало и завистников, и недоброжелателей: по-видимому, маловато было бескорыстных помощников. Сейчас мало кто вспомнит, кто находился у власти, когда творили Рембрандт, Веласкес, Ренуар. Нам ближе период, когда создавали свои шедевры Кипренский, Суриков, Васнецов, Репин. Ещё ближе или совсем рядом Угаров, Пластов, Цыплаков. Правителей не помнят, зато большинство образованных людей вспомнят картины этих художников. Тест на гражданственность и патриотизм, будет ли музей Абакумова в Коломне, настоящий музей, а мастерская художника должна сохраниться как памятник, как реликвия.

Перед твоей памятью припадаю на колено и прошу простить мои прегрешения вольные и невольные, снять с меня чувство вины перед тобой. Теперь понятно, что надо бережнее относиться к людям, которые являются редкими талантами.

Вечная память тебе, Абакумов Михаил Георгиевич! Бог тебе судья.

Открытие чтений

Во время заседания

Минута памяти художника

Председатель Комитета по культуре городского округа Коломна
Н.В. Маркелова зачитывает письмо министра культуры РФ

Наталья Абакумова с этюдником отца

Народный художник РФ профессор Суриковского института
Сергей Гавриляченко

Доктор культурологии доцент
заведующая кафедрой МГОСГИ
Елена Щербакова

Заслуженный художник РФ
Виктор Орлов

Кандидат искусствоведения
Виктор Калашников

Доктор филологических наук-
Профессор МГОСГИ
Владимир Викторович

Священник Кирилл Седов

Профессор МГТУ им.Косыгина
Алексей Шеболдаев

Кандидат искусствоведения
доцент МГОСГИ Ирина Зотова

Директор галереи АРТ-Яр
Дина Гурарий

Сотрудник редакции ОКСМО
Наталья Молодцова

Главный редактор Коломенского
альманаха Виктор Мельников