

А. Ф. Дмитренко
Р. А. Бахтияров

**ОСНОВЫ МЕТОДИКИ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ АСПИРАНТА
И ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

ISBN 978-5-9500929-0-9



9 785950 092909

Санкт-Петербург
2017

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ**
имени А. Л. Штиглица

Центр инновационных образовательных проектов

**А. Ф. Дмитренко
Р. А. Бахтияров**

**ОСНОВЫ МЕТОДИКИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ
АСПИРАНТА И ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Учебное пособие
для направлений подготовки

07.06.01 – Архитектура
50.06.01 – Искусствоведение

Санкт-Петербург
2017

УДК 7.03
ББК 85.1/ 85.143(2)
Д 532

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица» в качестве учебного пособия

Рецензенты:

Т. В. Горбунова, доктор философских наук, профессор СПГХПА им. А. Л. Штиглица, почетный академик Российской академии художеств.

Н. Н. Громов, кандидат искусствоведения, профессор кафедры литературы и искусств Российского государственного института сценических искусств.

ISBN 978-5-9500929-0-9

Д 532

Дмитренко А.Ф., Бахтияров Р.А.

Основы методики научно-исследовательской работы аспиранта и проблемы анализа художественных произведений : учебное пособие / А. Ф. Дмитренко, Р. А. Бахтияров; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». – Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2017. – 88 с.

В пособии рассматривается опыт деятельности научного семинара для аспирантов и магистрантов, даются рекомендации, способствующие развитию у слушателей навыков исследовательской работы для подготовки диссертаций.

Пособие может быть использовано в учебно-лекционной и методической работе с аспирантами, магистратами и бакалаврами художественных вузов.

ISBN 978-5-9500929-0-9

© А. Ф. Дмитренко, 2017
© Р. А. Бахтияров, 2017
© ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица», 2017

Оглавление

Введение	4
Глава 1. МЕТОДИКА РАБОТЫ СЕМИНАРА В СИСТЕМЕ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА	
1.1. История семинара, задачи и основные направления его работы.....	7
1.2. Образные возможности «изображения и слова» – использование аналогов в произведениях разных видов и жанров художественного творчества как действенная форма искусствоведческого анализа.....	10
1.3. Структура работы семинара и его значение в становлении молодых специалистов.....	15
Глава 2. ПРИМЕРЫ ВЫПОЛНЕНИЯ УЧЕБНЫХ ЗАДАНИЙ	
2.1. Формы и типы художественного анализа в работах участников семинара. Путь от замысла к образу.....	21
2.2. Примеры эссе по материалам опубликованных круглых столов (выставки В. М. Сидорова и Д. А. Шувалова, мастерские И. И. Тарасюка и А. П. Рыбкина).....	36
2.3. Круглый стол, посвященный выставке «Война и мир Бориса Николаева» (Санкт-Петербургский Союз художников, февраль-март 2017 года).....	48
Заключение	69
Список рекомендуемой литературы	71

Введение

Вопросы профессиональной подготовки аспирантов-художников представляются важным аспектом всей учебно-творческой деятельности Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной Академии им. А. Л. Штиглица. Особо действенным ее видом является создание специальных профилированных семинаров, суть которых – целенаправленное обучение будущих диссертантов методике научного исследования. Таким, в частности, является уникальный семинар «Методика анализа художественных произведений в научно-исследовательской работе аспирантов и соискателей» (в настоящее время – и магистрантов), в нынешнем 2017 году, отмечающий свое двадцатилетие. Задуманный во время декады русской культуры в Германии, вместе с профессором Карлом Аймермахером, он был осуществлен заслуженным работником культуры РСФСР, почетным членом РАХ, ведущим научным сотрудником Русского музея профессором Анатолием Федоровичем Дмитренко сперва при кафедре теории и истории архитектуры и искусства, а теперь – при кафедре искусствоведения и культурологии (с 2010 года) СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

Этот семинар по настоящее время не имеет аналогов в нашей стране и за рубежом. Его цель – не только подробное ознакомление участников с основными способами образного решения произведений в различных видах и жанрах изобразительного и декоративно-прикладного искусства, но и формирование педагогических навыков подготовки слушателями своих научных работ сообразно профилю исследуемого предмета и избранной темы. Начиная с 2008 года в работе семинара активное участие принимает кандидат искусствоведения, действительный член Петровской академии наук и искусств, дипломант РАХ, специалист по координации научной работы ГРМ и преподаватель центра инновационных образовательных программ Р. А. Бахтияров, автор более 150 публикаций, посвященных в том числе военно-патриотической теме в искусстве. В настоящее время он ведет в СПГХПА

курс «Искусство в российской культуре XIX–XXI веков». Это первый цельный курс, позволяющий проследить этапы развития отечественного искусства в особенностях его взаимодействия с зарубежной культурой¹.

Нынешнее продолжение учебно-методического пособия, изданного в 2007 году, так же как и пособия «Отечественная живопись 1960–80-х годов» (2007), было одобрено УМО². За истекший период появился ряд новых материалов и разработаны новые подходы и формы проведения занятий. Это занятия на постоянной экспозиции и выставках Русского музея, и на других экспозиционных площадках города с расширением круга учебных заданий – как письменных, так и устных, которые готовились аспирантами и магистрантами. Данное учебное пособие включает в себя рассмотрение вновь применяемых методов оценки их результатов и значительно расширенную часть, состоящую из наиболее показательных фрагментов практических материалов, подготовленных участниками семинара на основе посещения и изучения выставок (персональных, тематических, концептуальных), а также мастерских художников разных творческих направлений.

Это своеобразный раздел деятельности, который наиболее концентрированно реализует принципы этического и эстетического, столь важные для формирования специалистов, достаточно ориентирующихся в различных направлениях художественного процесса и общественной жизни. Были также уточнены и развиты позиции, направленные в сторону не только характера изображения, но и того, что требует подхода к анализу произведения по принципу «что» и «как». Эту мысль в свое время точно и емко выразил заме-

¹ Это позволило нам сделать ряд публикаций, затрагивающих проблемы школы, в двух выпусках «Связь времен» (СПб. : Алетейя, 2014; СПб. : Алетейя, 2015), в том числе статью, посвященную ленинградской школе.

² В письме за подписью заместителя Председателя УМО, профессора В. Ф. Зива отмечалось, что в данном учебном пособии «большое внимание уделяется работе с аспирантами. Семинар является авторской программой, которая не имеет аналогов. Учебные занятия, предлагаемые слушателям, носят индивидуальный характер, они направлены на формирование навыков самостоятельной аналитической работы, овладение спецификой искусствоведческого подхода к исследуемым научным, архивным материалам. Лекции часто проводятся в музеях и художественных мастерских, что позволяет сделать изучаемый материал более наглядным, доступным и понятным».

чательный мастер ленинградской живописи, педагог Е. Е. Моисеенко: «...работа над строем вещи – это и работа над ее смыслом». Мы акцентируем именно эту сторону преподавательской миссии семинара – научить слушателей не только овладению методикой анализа произведения, но и осмысленно в эстетическом и этическом плане видеть вектор движения художника к образу. Это можно кратко сформулировать по-разному: «композиция – путь к образу», «цвет – путь к образу», «линия и пространство» – путь к образу. Иначе говоря, это путь от непосредственно избранного мотива к его воплощению для понимания того, как именно создается образ.

По сравнению с предшествующим пособием мы расширили круг примеров, которые некогда обозначили специалисты в этих темах, и круг художников, которые об этом говорили. Возьмем замечательную по глубине мысль одного из основоположников и ведущих мастеров символизма Г. Моро: «Живопись – это страстное молчание». Это высказывание следует отнести и к другим видам изобразительного искусства, где представляется возможным озвучить посредством слова то, что заключено в самом характере живописного решения с его пластикой и композиционным строем, со всем тем, что в итоге сотворяет образ. Конечно, это не ведет к полной идентификации изображения со словом, но способствует более глубокой, многомерной и обоснованной трактовке художественного произведения, о чем написала в свое время Нина Дмитриева³. Новое издание пособия связано также с необходимостью более подробного рассмотрения того, как в методическом плане можно доносить до обучаемых позиции, определяющие процесс сотворения образа. Это дает более широкий диапазон проникновения в суть изучаемого явления, учит рассматривать одно произведение в сравнении с другим в контексте эпохи, в которую оно было создано. Ибо без этого невозможно определение типологии и классификации материала и структурирование научной работы.

³ Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М., 1962.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. МЕТОДИКА РАБОТЫ СЕМИНАРА В СИСТЕМЕ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА

1.1. История семинара и основные направления его работы

За двадцать лет через семинар прошли десятки аспирантов СПГХПА, позднее и магистрантов, а также вольнослушателей, в том числе представителей Санкт-петербургского государственного института культуры с их руководителем – реставратором, кандидатом искусствоведения Т. В. Шлыковой. Это и вольнослушатели, проявившие выраженный интерес к знаниям в области художественного творчества. Письменные работы – эссе и статьи – позволяют диссертантам выявить и сформировать собственный индивидуальный взгляд – естественно, на основе тех требований, которые предъявляются к научному исследованию. Такого рода наработки, существующие в качестве основы учебного задания, публикуются в специальной литературе, а подчас и в литературно-художественных изданиях. Они выявляют множество аспектов профессионального видения, порою не уступающих тому, что мы встречаем в работах дипломированных искусствоведов. Более того, талант и чувство художника во многом способствуют остроте, тонкости, выразительности тех исследовательских позиций, которые обнаруживаются в эссе, написанных членами семинара. В его работе широко практикуются занятия, где рассматриваются образные возможности и принципы создания художественного образа в смежных видах искусства, в частности в литературе, кинематографе, фотографии.

Для формирования многогранного подхода учащегося к анализу произведения могут привлекаться предпочтительные виды искусства (живопись, скульптура, графика), что не отменяет обращения к другим формам художественного творчества. Мы используем в качестве площадки для семинара выставки преподавателей СПГХПА, рассматривая, в том числе, вопрос о фор-

мах подготовки их воспитанников и о проявлении традиций школы (в данном случае школы ЛВХПУ им. В. И. Мухиной – СПГХПА им. А. Л. Штиглица) у каждого из авторов. К примеру, у Р. Б. Пинкавы, С. С. Бицираева, А. И. Ларионова, А. Ю. Талащука, В. М. Мошкова, С. П. Пономаренко. Занятия на выставках и в мастерских, встречи с этими художниками позволили проследить, как у каждого из них происходит взаимодействие реалистических и символических тенденций и как это оживает, в частности, в искусстве эмали. Из этого следует, что необходимо уделять более пристальное внимание тому, как происходит развитие традиции и в творчестве педагогов и выпускников СПГХПА им. А. Л. Штиглица, Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина и РГПУ им. А. И. Герцена. Этому способствовали, в том числе, занятия на выставках и в реставрационных мастерских Т. Шлыковой и А. Осетрова. Примечательно, что представители аспирантуры СПГХПА участвовали по приглашению в предзащитах дипломников Академии художеств, в частности, на факультете графики этого старейшего художественного вуза страны. Существенным моментом в учебной работе явилось и участие аспирантов (Л. П. Баруткиной и Ю. Е. Музалевской) в работе республиканского семинара художественных музеев РФ, посвященного тенденциям отечественного искусства 1960–80-х годов, который предшествовал выставке «Время перемен...» в Русском музее (2006).

В последние годы мы стали практиковать публикации круглых столов, материалы для которых возникали после встреч с художниками. А затем – на основе отдельных выставок (в качестве примера выполнения учебных заданий публикуются эссе, написанные в рамках круглого стола к выставке В. М. Сидорова «Тихая моя родина...», Русский музей, осень 2014)⁴. В связи с этим и другими круглыми столами в сборнике «Связь времен» (СПб. : Алетейя, 2014), подготовленном доктором философских наук, профессором, академиком Российской академии естественных наук, почетным академиком Россий-

⁴ Примеры опубликованных в рамках круглых столов эссе участников семинара приведены во второй главе настоящего издания.

ской академии художеств Т. В. Горбуновой, отмечалось следующее: «...надо сказать, что эти материалы требуют отдельного издания, поскольку через экспериментальную практику семинара прошли апробацию методические находки и формы общения, заслуживающие особого внимания»⁵. Подобные встречи освещались не только в этом сборнике и в выпусках «Искусствоведческих тетрадей», но и, к примеру, в «Литературной газете» и в сборниках Месмахеровских чтений. Подчеркнем, что интерес к подобным работам проявляли и редакции изданий других художественных вузов. Практика работы нашего семинара вызвала интерес и в региональных отделениях Союза художников – это конференции и симпозиумы в Самаре, Тольятти, Волгограде, Новосибирске, Республике Саха (Якутия), посвященные зональным выставкам, пленэрам, работам молодых авторов. К работе семинара привлекаются специалисты Русского музея: В. А. Ляшин, П. Ю. Климов, О. А. Кривдина, а также кандидат искусствоведения, художник-график В. В. Жаданов. С недавнего времени активное участие в занятиях семинара принимает помощник ректора СПГХПА им. А. Л. Штиглица, доцент Центра инновационных образовательных проектов, председатель комиссии по культуре Благотворительного фонда «Воинский собор», член Союза писателей Ю. И. Бундин, объектом внимания которого являются праздничная культура и памятники русской воинской славы.

Участники семинара регулярно посещают выставки в Научно-исследовательском музее РАО (в частности, это персональные выставки В. В. Загонька, Ю. М. Павлова, А. А. Мыльникова, Е. Е. Моисеенко) и в Санкт-петербургском Союзе художников (выставки «Берег Волги на берегах Невы» и персональная выставка художника-фронтовика Бориса Павловича Николаева). За время работы семинара его участники посетили мастерские Саида Бицираева, Алексея Штерна, Михаила Кудреватого, Ивана Тарасюка, Юрия и Ирины Грецких, Анатолия Рыбкина, Ашота Хачатряна, Ольги Жоховой, Петра Конникова, Сергея Пичахчи, Фрола Иванова, а также ре-

⁵ Горбунова Т. В. Время и искусство. С. 4.

ставрационные мастерские Татьяны Шлыковой (СПбГИК) и Андрея Осетрова (СПГХПА им. А. Л. Штиглица).

В процессе работы семинара активно используется принцип обратной связи – в пределах одного месяца аспирант или магистрант должен подготовить реферат, где автору предложено раскрыть свое представление об избранной теме исследования. Такая поэтапная работа позволит ему ощутить результаты его деятельности, которые столь необходимы для художника, пишущего диссертацию и в данном случае обязанного владеть иным инструментарием по сравнению с его основной специальностью. Специальное внимание на занятиях семинара уделяется способу выражения оценки рассматриваемых явлений, причем не только с точки зрения пластического анализа, но и в плане образной выразительности слова. Это в известной степени достигается обсуждением подготовленных учебных заданий и тех литературных примеров, где выявляется особая специфика изображения и слова, соответствующего художественному стилю речи, образной интонации произведения (разумеется, в пределах профессиональных художественных требований). Не случайно в рецензиях и отзывах на диссертации тех, кто занимался на семинаре, отмечается не только верность, обоснованность, доказательность позиций, но и логика концепций, выводов и стиля изложения самого исследования.

**1.2. Образные возможности «изображения и слова» –
использование аналогов в произведениях разных видов и жанров
художественного творчества как действенная форма
искусствоведческого анализа**

В процессе проведения занятий постоянно используются примеры из искусств, близких изобразительному, – литературы, кино, фотографии. Это и близость стилистики, поскольку здесь можно говорить о взаимовлиянии разных видов искусства – к примеру, живописи и фотографии, не говоря о кино, которое синтезирует и использует многие находки изобразительно-

го искусства. Ознакомление с основами явлений различных видов творчества имеет не только просветительскую, но и практическую роль. Ибо выпускник СПГХПА им. А. Л. Штиглица может быть востребован в самой разной среде, которая формируется в том числе в понятии художественной школы, под влиянием различных факторов. Поэтому чем масштабнее будут представления аспирантов об этих факторах, тем более емкими и основательными могут быть выводы о значении того или иного вида творчества в их исследованиях. Ведь профессиональные компетенции выпускников СПГХПА включают в себя постоянное общение учащегося с представителями различных учреждений. Выпускник этого вуза должен обладать необходимым диапазоном эстетических познаний, включающих в себя и воззрения представителей разных видов искусства. Отметим, что плодотворное взаимодействие образа поэтического и образа живописного особенно ярко и полно проявилось в емкой и точной метафоре («пожар листьев» – образ, найденный в стихотворных строках Б. Пастернака: «То к нашему стеклу, с дерев / Пожаром листьев прянув...»). Заметим, что многие наши выдающиеся литераторы обладали художественным талантом – лучше всех других себя нарисовал сам А. С. Пушкин, а блестящее высказывание гениального поэта о «согласье славных муз» – не просто метафора, а то, что существует в действительности).

Конечно, при таких сопоставлениях в рамках учебных заданий мы в первую очередь обращаемся к поэтике рассматриваемого произведения живописи, скульптуры, графики, но одновременно можем опираться и на близкие по гармоничному или контрастному звучанию примеры других видов искусства. Это представляется особенно значимым и в чисто практическом плане – и мы проводили подобные эксперименты при занятиях со студентами не только художественного, но и литературного профиля. Результатом становилось также и то, что само занятие оказывалось гораздо более емким, оставаясь в пределах отведенного времени. Такой подход смыкается с позицией, которую мы разработали в связи с понятием *художественной школы*, кото-

рая включает в себя, в том числе, и влияние самой среды (назовем этот подход «Художник – время – общество»).

На этой основе возникла идея знакомства с такими специалистами, учеными, как профессор В. В. Инчик – строитель, архитектор, композитор, писатель, поэт, мужественный подросток блокадного Ленинграда, собравший целую коллекцию плакатов военных лет (заметим, что семинар в его музей-квартире продолжался более четырех часов!). Такие встречи поистине незаменимы. Они дают ощущение постижения подлинной патриотической сущности носителей этих черт и пробуждают ощущение знакомства с подлинными высотами науки – людьми, которые многообразны в своих интересах. Эта атмосфера общения, захватывающая эмоционально, творчески и душевно, сохранялась и во время посещения мастерской Фрола Иванова – ученика и убежденного последователя художника, педагога Игоря Кравцова, беззаветно преданного памяти сражавшихся за нашу Родину. Преемственность этической и эстетической традиции сохраняется в творчестве молодых выпускников института им. И. Е. Репина (среди них – Александр Новоселов, Александр Тыщенко, Геннадий Яндыганов). Такие встречи утверждают память, которая, говоря словами Михаила Дудина, не стынет...

Основная задача семинара – сформировать у слушателей умение осознанно, аргументированно обосновать обозначенную тему диссертации как личностную, ориентироваться в источниках и работе с ними, способность в полной мере извлекать из документа, факта, явления их содержательную сущность; приучить слушателей к корректному, критическому осмыслению источников и анализируемых художественных объектов; расширить художественный кругозор участников семинара посредством знакомства с ретроспективными и современными выставками и обсуждения их устных и письменных сообщений и рецензий; способствовать выработке самостоятельных навыков ориентации в концепциях выставок и наиболее эффективном воплощении художественных идей в структуре экспозиций.

С другой стороны, занятия на семинаре не только способствуют ознакомлению учащегося с принципами работы над конкретной искусствоведческой темой, но и вызывают ответную реакцию. Например, когда не только рассматривается творчество художника в целом, но и предлагается определить, какую роль в образной структуре произведения играют пространство, ритм, декоративность, живописное или графическое начало. Это пробуждает способность к использованию имеющихся знаний – не только как обучаемых, но и как творцов, художников. А осмысление этого дает более широкий диапазон проникновения в суть изучаемого явления, учит рассматривать одно произведение в сравнении с другим или в контексте эпохи, в которую оно было создано. При этом среди членов семинара есть обладающие особой остротой видения и постижения образа. Это подталкивает учащегося к тому, чтобы ответить на поставленные в процессе занятия вопросы и задачи, что, в свою очередь, привлекает к участию и всех остальных. Напомним, что диссертация состоит не только из анализа образного решения определенной работы, но и (что является ее краеугольным камнем) из рассмотрения произведения в плане техники и технологии его выполнения с последующим «выходом на образ». В определенный период такие сообщения засчитывались как апробация работы.

Многие замечания, сделанные участниками семинара во время занятий, по-своему реализуются в их диссертациях. Аспирант отчитывается перед коллегами, по сути, в своеобразных предзащитах. Подобные сообщения о ходе работы над диссертацией, естественно, не подменяют деятельности научных руководителей. В данном случае нас интересует не только освоение диссертантом определенной им темы исследования, но и то, насколько в решении этой темы реализуются знания и методы исследования, полученные во время семинарских занятий.

Несмотря на то что программа посещения семинара предусматривает только определенное время, многие аспиранты, как уже отмечалось ранее, приходят на занятия и после защиты диссертации. Это дает им возможность

проверять и апробировать определенные творческие находки вместе с коллегами. Особое место в его работе принадлежит вольноприходящим слушателям, хорошо осведомленным в вопросах искусствоведения; при этом их оценки порой отличаются не меньшей точностью и критической заостренностью. Поскольку они серьезно занимаются своей профессией – археологией или естественнонаучными дисциплинами – возникает ситуация своего рода плодотворного диалога «лириков» и «физиков», благодаря чему аспиранты и «вольноприходящие» как бы дополняют на семинарах друг друга. Это позволяет создавать уважительную атмосферу, так как они приходят на занятия не по обязанности, а по душевному влечению.

Представляется существенным то, что в процессе семинарских занятий не только приводятся примеры образного решения в кинематографе, литературе, музыке, но и происходит знакомство с представителями разных видов и жанров искусства, в том числе и тех, кто наделен ярким литературным даром⁶. Это также некий момент притяжения самого материала, который не может не интересовать специалистов и ценителей искусства. Здесь должны активно соединяться научно-просветительский и научный методы. Это приобщение к большому культурному слою, который должен влиять на представителей художественной интеллигенции и любителей искусства. Мы полагаем, что вектор такого общения художников и будущих исследователей, которыми являются участники семинара, должен быть неотделим от того духовного и душевного мира, который призван утверждать эстетические ценности как художественное и **нравственное** достояние. Это тоже традиция многовековой и многообразной культуры нашей Отчизны, ведь искусство, как верно сказал когда-то Е. Е. Моисеенко, – «это и наша память».

⁶ Это воплощено, к примеру, в страстных, энергичных строках стихов и книг Л. А. Ткаченко, который не только воплощает средствами живописи особые музыкальные интонации мощного энергетического звучания, но и создает книгу «Музыка живописи», в которой дар художника, писателя, ценителя искусства, устремленного к божественному идеалу, воплощается в замечательный образ нерасторжимого «согласья славных муз». Одновременно он пишет замечательные своим аналитическим видением тексты о П. Н. Филонове и книгу, отмеченную редким постижением поэтического богатства и поэтического мужества Михаила Юрьевича Лермонтова.

Мы сочли возможным представить в качестве примера достаточно многопланового взгляда на творчество отдельного мастера материалы заданий, связанных с посещением мастерских заслуженного художника России, народного художника Чеченской республики, профессора СПГХПА им. А. Л. Штиглица С. С. Бицираева, заслуженного художника Российской Федерации, народного художника Чувашской Республики, члена-корреспондента РАХ А. П. Рыбкина, заслуженного художника России И. И. Тарасюка, а также с серией занятий на выставке народного художника СССР, академика РАХ В. М. Сидорова «Тихая моя родина...». Также мы приняли решение целиком опубликовать круглый стол, посвященный состоявшейся в начале 2017 года в Санкт-Петербургском Союзе художников выставке художника-фронтвика, мастера городского пейзажа, заслуженного художника России Б. П. Николаева (1925–2017).

В связи с этим подчеркнем, что приводимая в завершающей части издания библиография, включающая труды по «смежным» видам искусства, – не перегрузка учебного плана, а расширение кругозора учащегося. Это поможет лучше воспринять принципы образного решения произведения и будет способствовать выявлению общего и особенного в разных видах искусства. Здесь, в частности, приводятся издания, содержание которых дает ощущение прикосновения к единству и к различию тех средств, которыми достигается вершинная суть образа. И чем выше эта поэтика, тем больше она подчеркивает те этические аспекты, которые мы отмечаем в живописном, литературном или музыкальном произведении.

1.3. Структура работы семинара

и его значение в становлении молодых специалистов

Как уже отмечалось во введении, учебные задания предполагают, как правило, соблюдение определенных условий, связанных прежде всего с выявлением авторского кредо и вектора развития художника на основе акцен-

тированного анализа тех выразительных средств, которые приводят к эстетической и эмоциональной действенности образа. Вектор рассмотрения ни в коем случае не должен сводиться к механическому перечислению, но к опосредованному выявлению роли каждой компоненты в достижении образного результата. Для осуществления обширной программы научного семинара применяются различные методы, включающие в себя и ознакомительно-лекционную часть, но в основном – практические занятия. Они сориентированы на выработку навыков, связанных с разными формами изучения и профессионального научного анализа явлений искусства. В сущности, это является ключевой позицией для осмысления материала, избранного в качестве магистерской или кандидатской диссертации, и шире – для выработки способности самостоятельно осмысливать текущий художественный процесс, в котором обнаруживает себя то или иное явление в его ретроспекции и возможной перспективе.

Первый аспект занятий – **информационно-ознакомительный**. Он связан с обозначением проблемы, обусловившей характер монографической или концептуальной (тематической) выставки и принципов ее построения. Практически все выставки (включая персональные), проходившие в Музее декоративно-прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, представляли различные виды и жанры искусства и разные творческие индивидуальности. Эти же принципы, естественно, реализуются и при посещении мастерских, в которых акцентируется творчество педагогов или выпускников Академии. Притом на занятиях, посвященных деятельности педагогов Училища им. В. И. Мухиной, а затем и Академии им. А. Л. Штиглица, раскрываются принципы преемственности плодотворной художественной традиции, с одной стороны, и традиций, заложенных преподавателями самой Академии, – с другой. И такие традиции являются своего рода творческим заветом для художников молодого поколения. Тем самым эстафета созидания продолжается. Этот принцип применяется нами и при рассмотрении выставок мастеров, работавших и работающих ныне в Институте живописи, скульптуры и архитекту-

ры им. И. Е. Репина, а также на кафедре искусства в Педагогическом университете им. А. И. Герцена. Это важно не только в общепросветительском плане, но и в обозначении того, как воспитанники тех или иных школ с их своеобразием входят в творческую среду города и в художественную жизнь страны. Таким образом, мы стремимся подчеркнуть идею содружества разных видов творчества при естественных различиях, определяемых профилем того или иного культурного учреждения.

Второй аспект занятий мы условно обозначим как **образно-художественный**. В известной степени его возможно применять (и он нами применялся) на выставках различного типа. Наиболее убедительным примером здесь служит выставка «Красный цвет в русском искусстве» (ГРМ), позволившая выявить и проанализировать эстетическую, образно-художественную, формально-технологическую и даже социально-историческую роль красного цвета как символа и предметной характеристики, формообразующего фактора и декора, аллегории и художественной метафоры в сопоставлении живописи и литературы, «изображения и слова». Во время занятий на выставке, наряду с ее «сквозным рассмотрением», стало возможным сделать сопоставления, позволившие определить характер цвета и его роль в создании образа.

На занятиях, особенно перед выполнением письменных учебных заданий, членами семинара практикуется решение более локальных задач, связанных с анализом отдельных формообразующих элементов и их роли в создании образа. Это может быть рассмотрение значимости структуры цветового решения и пластического ритма, роли графической составляющей и, конечно, пространства как своего рода «плацдарма» бытования образа. В отдельных случаях учащимся предлагается выявить аналоги взаимовлияния выразительных средств – например, поэтических произведений, различных по морфологической структуре. Это может быть сравнение картины «Ночь на Днепре» А. И. Куинджи с различными частями пушкинской поэмы «Полтава», где музыкально-поэтический строй «украинской ночи» по своей ритмике, звучанию гласных и согласных *ассоциативно* совпадает со спокойными горизонталями «Ночи на

Днепре», создающими ощущение поэтического очарования тишины, безмолвия, таинства притихшей ночи и реки. И, напротив, в этой же поэме берется отрывок выхода (первого появления) Петра Первого перед войсками. Здесь есть своеобразное крещендо, где воплощено предощущение боя, энергии, пробужденной появлением полководца, и упоминается ряд произведений искусства (к примеру, «Последний день Помпеи») со столь же будоражащей пластически и эмоционально силой линейного и живописного движения, контрастов и цветовых всполохов. Напомним, что, не претендуя на совмещение с какими-то дополнительными программами и курсами литературы, мы считаем возможным развивать у участников семинара умение сопоставлять художественные явления, бытующие в различных видах творчества. Это не только расширяет их культурный кругозор, но и позволяет зорче видеть и ощущать роль каждого элемента, который мог влиять на создание образа в изобразительном или декоративном искусстве. Надо ли говорить о том, что определенный музыкальный лад, богатство его интонаций так сродни действенности различных видов искусства! И речь, конечно, идет не только о М. Чюрленисе и В. Баранове-Россине, но и о столь разных живописцах, как Е. И. Зверьков и Л. А. Ткаченко. Влияние поэзии Николая Рубцова заметно в живописных работах Ф. И. Смирнова, художника-фронтовика, заведовавшего кафедрой общей живописи ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой, автора замечательной картины «Звезда полей», хранящейся в собрании Русского музея.

Третий аспект – **структурно-экспозиционный**. Он проводится после одного или двух развернутых занятий, включающих рассмотрение материала под углом зрения определенной проблемы. Учащимся предлагается предварительно ознакомиться с выставкой, с установкой на несколько вопросов, касающихся ее концепции, характера материала (его полноты, ощутимых лакун, оправданности акцентов), образной цельности экспозиции. После самостоятельного рассмотрения обозначенной задачи и более подробных занятий обсуждаются ответы, представленные в устной и письменной форме. Здесь предлагается задание – как учащийся выстроил бы экспозицию в случае, если

он являлся бы куратором выставки. Наличие подобного навыка представляется особенно необходимым для выпускников СПГХПА – специалистов по изобразительному искусству, работе в художественных галереях, экспертизе и оценке произведений. Кстати, на многочисленных выставках для участников семинара непереносимым условием является и осмысление целей и принципов выставки сообразно замыслу, предложенному ее организаторами, и характеристика особенностей экспозиции, что представляется нам весьма существенным, учитывая профиль вуза, где естественным предполагается участие его выпускников в создании выставок у нас и за рубежом.

Перед выполнением учебного задания аспиранту или магистранту предлагается определить, насколько облик экспозиции соответствует личностным особенностям творческого восприятия художника. Названная позиция предусматривает также и предположения участников занятий, как именно они выявили бы концепцию экспозиции в том случае, если они были ее авторами (как в случае с выставкой «Власть воды», проходившей в 2008 году). Сказанное относится, разумеется, не только к временным выставкам, но и к определенным разделам экспозиции. Здесь действенность определяется не размером приведенных высказываний, а широтой рассмотрения материала, что и позволяет полнее выявить грани таланта того или иного творца или аспекты видения автора выставочного проекта.

Четвертый аспект занятий – **комплексный**. Он является наиболее сложным, поскольку в данном случае от преподавателя требуется четкое, целенаправленное проведение занятий, а от учащегося – значительная творческая активность. На выставке он получает задание самостоятельно оценить не только дизайнерское решение выставки, но и ее соответствие поставленной цели (особенно в том случае, когда выставка является новаторской, концептуальной: «Романтизм в русском искусстве», «Русские монастыри. Искусство и традиции», «Время перемен» и другие) или выходящей на пространственную проблему или историко-культурную традицию («Дорога в русском искусстве», «Портрет семьи», «Великий князь

Павел Петрович»). В качестве примера назовем и великолепную выставку скульптора Бориса Королева, соединявшего в своем творчестве авангардные и реалистические принципы. Занятия семинара проводились и в Эрмитаже (выставка Джотто в 2012 году), а также на выставке китайских художников, в творчестве которых прочно живет великая древняя культурная традиция. Мы не случайно остановились именно на понятии традиции, которую можно было бы определить как основу художественного движения. Традиция, собственно говоря, и есть развитие – она подталкивает художника к тому, чтобы развивать свое искусство. В данном случае различные типы художественного обобщения не противопоставляются, а дополняют друг друга в системе занятий. Наличие объективных критериев оценки представляется особенно важным, учитывая, что при рассмотрении явления искусства и культуры необходима аргументация и высокий профессионализм. Здесь краеугольным камнем выступает отношение к творчеству, сформулированное замечательным художником, педагогом А. А. Мыльниковым: «Искусство без образной высоты безнравственно». Такое отношение является корневым именно для русской культуры, где искусство выражало чаяния и надежды людей, перерабатывая и переосмысливая в том числе зарубежные влияния.

Следует подчеркнуть, что СПГХПА им. А. Л. Штиглица должна давать максимально широкий спектр подходов с доминантой взыскательного отношения к нравственному содержанию образа, где искусство – то, что рождено человеком и для человека и должно сохранять свою гуманистическую обращенность и в условиях современного мира (вспомним слова Е. Е. Моисеенко: «Я хотел защитить в человеке человеческое»). Чем выше талант творца, созидателя, тем действеннее развитие самого искусства. Акцентирование и рассмотрение подобных моментов в системе семинара – не просто дополнение к учебному процессу, а один из его действенных факторов.

ГЛАВА ВТОРАЯ. ПРИМЕРЫ ВЫПОЛНЕНИЯ УЧЕБНЫХ ЗАДАНИЙ

2.1. Формы и типы художественного анализа в работах участников семинара. Путь от замысла к образу

Работы участников семинара, выдержки из которых приводятся в данной главе, в целом составляют лишь небольшую часть выполненного аспирантами в различные годы. Поэтому представляется целесообразным из десятков подготовленных рецензий привести в качестве примера новые, в которых рассматриваются содержание и особенности построения выставок с порою контрастными оценками, и своего рода монографические очерки эссе о художниках и рецензии на крупные концептуальные выставки, проходившие в Русском музее, Научно-исследовательском музее РАХ, ЦВЗ «Манеж», Санкт-Петербургском Союзе художников и на других выставочных площадках Петербурга, а также по результатам посещения мастерских художников.

Учитывая наличие своеобразных школ в каждом из художественных вузов города, на занятиях семинара и в учебных заданиях при работе на выставках художников-педагогов мы стремимся выявить те черты, которые проявились в особенностях сложения и бытования художественной школы именно здесь, в этом вузе. Это касается и заданий для аспирантов, и акцентируется в работах, проводящих семинар. Так или иначе, это всякий раз отражает способность учащегося подобрать те слова и определения, которые соотносятся не только с самобытностью того или иного автора, но и с выраженностью в его творчестве примет времени. Эти качества помогают ощутить сколь точно, подобно своего рода мембране, ощущает исследователь не только принцип созидания образа, но и особенности времени, влияющие на творчество мастера того или иного периода.

Одной из наиболее зрелых по проникновению в целостный образ выставки является рецензия **В. Блинова** на выставку «Музей в музее» (ГРМ, 1998). *«...Вне всякого сомнения, выставка является большой удачей для автора экспозиции и событием для тех, кто интересуется историей искусства нашей страны. „Музей в музее“ – если не антипод „Агитации за счастье“ (на мой взгляд, ярчайшего явления в городской культурной жизни последних лет), то, во всяком случае, противоположная грань искусства экспозиции. Там была игра, погружение в неоднозначную, противоречивую иррациональную среду культуры эпохи большевизма. Здесь – попытка спокойно разобраться с позиции искусствоведческого анализа. Можно высказываться о „классике авангарда“ или о том, что „авангард“ стал архаизмом, а можно, не впадая в дебри герменевтики, абстрагироваться от терминологии, поразмышлять о явлении, органично вошедшем в непрерывный поток отечественной и мировой культуры. Эта выставка обращена и к тем, кто просто интересуется историей отечественного искусства, и в большей степени к тем, кто желает еще раз, но под новым углом зрения рассмотреть знакомые произведения. Впервые с такой ясностью показаны, каждый в завершённом цикле, пять источников русского авангарда. И благодаря этой ясности мы можем вплотную подойти к вопросу о правомерности и целесообразности подобного подхода <...> Страна жила в эпоху больших перемен во всех областях, и, конечно, „русский духовный ренессанс“ конца века не мог не затронуть художника. В то время как на западе Европы властвовали психологизм и позитивизм, в центре внимания русской общественной мысли были тянущиеся к Платону и средневековой мистике мировоззренческо-антропологические вопросы. Поэтому русская художественная культура двадцатых стала образцом неповторимого и глубоко национального явления. Выставка открыла нам еще одну страницу сложнейшей эпохи русского художественного авангарда».*

Примером эссе, написанного на основе посещения постоянной экспозиции Русского музея, является текст **Л. Черкесовой (Семеновой)**. Автор

точно подмечает характерные черты работ К. С. Петрова-Водкина – мастера, органично соединяющего тенденции искусства отечественного и зарубежного, его исторические корни и стремление ощутить мир как планету. Вместе с тем Черкесова точно улавливает не только четкую структуру живописно-пространственных построений Петрова-Водкина, но и выраженный лиризм его работ, где за строгостью живописных сопоставлений и чеканной ясностью композиций открывается большая эмоциональность воздействия произведений художника: *«Зал, где расположены картины Петрова-Водкина, сразу погружает нас в атмосферу глубокой загадочности, фантазии, древности, мистики, и вместе с этим – богатства жизни. <...> Склонность к фантастике, язычеству, стремление объять в картине бесконечность – все это выделяет его из числа других художников советской эпохи. Но особенно удивительной его чертой является умение гармонично сочетать этот загадочный мир со знакомой нам реальной жизнью, изображая ее с необыкновенной любовью и искренностью. <...> Все картины Петрова-Водкина, к какому бы жанру они ни относились, всегда производят трогательное впечатление, словно от них исходит настоящее, живое тепло. Иногда странно представить, что они написаны одним художником, – в его творчестве можно увидеть и прелестные натюрморты, и энергичные жанровые картины, и полные драматизма батальные сцены. Но все их объединяет тяга к далекому и бескрайнему и в то же время атмосфера родного и домашнего. Приглядимся к известным картинам „Смерть комиссара“ и „Фантазия“. В обоих произведениях поэтические сюжеты на тему героизма, отваги, любви к родной стране разворачиваются на фоне огромной земли и чистых небес. Масштабность пейзажа символизирует родную землю, которая для каждого человека является своей без остатка. Цвета в палитре этих картин – самые близкие для России в пору весны, лета и осени: бледные оттенки голубого, желтого и зеленого, с холодными и теплыми отливами и тенями. На них ярко выделяется алый цвет коня в „Фантазии“ и повязки героя в „Смерти комиссара“. Однако*

хотя Петров-Водкин и часто использует этот цвет, он все же не выглядит у этого художника навязчивым и неестественным. Он радовал самого мастера, при этом нисколько не портя и не заглушая тонких и деликатных цветов второго плана. <...> Главной чертой Петрова-Водкина, если окинуть взглядом его картины, представленные в Русском музее, является огромная эмоциональность, живопись от сердца, знание, помноженное на чувства и переживания, которые он стремился передать другим людям. И наверняка даже самые далекие от романтики зрители хоть ненадолго, но разделят эти чувства, когда увидят его произведения».

Н. Моисеев очень выразительно передает впечатления от многоплановости художественных образов, их пластического и, стало быть, интонационного строя, в эссе, посвященном выставке «Без барьеров. 1985–2000» (ГРМ, 2012–2013). Он чутко улавливает те пластические «токи», которые исходят от работ, созданных представителями разных творческих кредо, но вписываются в понятие определенного обновления художественных средств, а главное – аспектов, отчетливо обозначившихся в отечественном искусстве как раз в последние десятилетия XX века. В этом плане отметим не только профессиональную зоркость аспиранта, но и впечатляющий диапазон его речевой выразительности: «Какое kaleidosкопическое многообразие возникает в искусстве за только пятнадцать лет в так называемую эпоху постмодернизма в стране, пережившей озноб, эйфорию, боль, дикие всплески радости, мифологическую ностальгию <...> смешивается далекое с близким, фигуративное с беспредметным, сакральное с насмешкой, в залах музея. Способы мировосприятия, отраженные художниками разных поколений в их произведениях, любопытно уживаются, проникая друг в друга, находя много однокоренных переживаний, так по-разному усвоенных и выплеснутых, ныне вот уже третий месяц, погружая зрителя в его фантастическое прошлое или ту таинственную для ребенка жизнь родителей, „когда его еще не было“. Все участники выставки были свидетелями и хроникерами своего времени, они жили рядом и работали в том же урагане перемен, сохраняя в своих ма-

стерских улики окружавшей действительности. Человек любит, другой ненавидит, третий смеется, плачет, кто-то вовсе не знает, почему он оказался в парке зимой среди таких же одиноких душ, неведомо куда идущих. Мы можем увидеть счастье молодой семьи, награжденной первенцем, или прищуриться, на мгновение поддавшись иллюзии первого мартовского солнца в картине „Весенний день“ И. М. Варичева, любовно разглядывая затем петухов, выбежавших на двор посредством двух, трех мазков мастера, а чуть поодаль, спустя малое количество времени, в другом зале практически ощутить веяние смерти, глядя на черный планшет, обитый выше середины множеством пластиковых пробок ядовитого подобия вина. Минутная дерзость выкриков, откликнувшись на бунтарский призыв первого зала, тематически прозванного „Антисимволы“, сразу почему-то обращаешь внимание на раздавленного группой мятежников Икара скульптора П. М. Шимеса. Был бы ты в ищущей и топчущей толпе, орущей: „Перемен!“? <...> Качели раскачиваются вверх, вниз, пафос макета известного монумента Петра I Церетели мелькнул и растворился, уступив место в воспоминаниях небольшому объекту Л. М. Шульгиной „Читая Библию“, который, несмотря на размер, беседует с тобой, как взрослый с ребенком, о притчах и смыслах, сокрытых в них...».

В эссе, посвященном творчеству З. Аршакуни, **Н. Моисеев** ставит перед собой и перед читателем ряд вопросов, которые раскрывают важную грань в творчестве мастера и задают своего рода вектор последующего рассмотрения материала: «Поиск собственного метода общения со зрителем – одна из самых трудных задач художника. Как задеть струны воспоминаний, чтобы они заиграли в каждой собственной версии детства, отрочества, периода зрелых свершений? Как заставить свое искусство становиться камертоном души, возвращать человека к первостепенным основам гармонии? Как заставлять вспоминать все хорошее, что в нас есть, включать механизмы созидания так, что смысл произведения становится ясным любому зрителю? Мы все были детьми, и что будет, если представить себе мир,

каким видит его ребенок? Или птица? Исчезают второстепенные детали пейзажа, номера домов, очертания конкретных форм автомобилей, деревьев, становится важным лишь ощущение данного пространства в конкретный отрезок времени. В художественной системе мастера академическая школа вполне отчетливо прослеживается в графических работах, широко представленных на выставочной площадке „Манежа“. Однако именно в живописи метод своего отношения к изображаемой действительности проявился в полной мере. Там храм может казаться подносом с праздничными расписными яйцами, а птицы, кружащиеся над ним, – ладонями, несущими дар людям („Пасха“, 2000). В картине „Яблочный Спас“ яблоки приобрели необыкновенное свечение, от которого испытываешь не только ощущение тепла, но и умиротворение, а натюрморт предстает иносказанием евангельского сюжета. В дивном мире автора все может перетекать из одного в другое, синтезировать многие уровни понимания в многослойной, сочной и яркой живописи».

Эссе **О. Субботиной** отличают черты зоркого проникновения в структуру применяемых художественных средств и соответствующий подобному видению стиль изложения, в котором парадоксальность высказывания не декларативна, но выступает в качестве свидетельства способности автора находить редкую гармонию в единстве «изображения и слова». У Субботиной так же, как и в ее диссертации, очень мощно и основательно передано преобразование от замысла к образу с острой характеристикой изучаемого материала. Часто у нее неожиданно появляется определение, наиболее ответственное сути замысла. Это заметно в большинстве эссе диссертантки, особенно в текстах, посвященных творчеству художников, свободно, а порой и весьма изобретательно владеющих принципами живописного решения в сотворении образа.

Эссе Субботиной о Юрии и Ирине Грецких – один из самых острых, проникновенных и самобытных материалов, посвященных творчеству художников с нелегкой судьбой, с парадоксальным видением мира и неуем-

ной жадной творчества, соединяющих приметы «форм самой жизни» и в тех пластических фантазиях, что были рождены многочисленными путешествиями в далекие северные края, и в работах, где отразились драматические перипетии их судьбы: «Как правило, зритель воспринимает и оценивает конечный продукт деятельности художника и, уже на выставке или глядясь в альбом, пытается <...> расшифровать предъявленные ему формы и краски, восстановить всю цепочку событий – от образного зерна <...> до последнего самурайского удара кисти или резца. Последние пейзажи Ирины и Юрия Грецких вызывают однозначное толкование опытного зрителя-дешифратора: духовный мир с его умозрительной, зыбкой красотой, все его вибрации и колебания усилием чуткой души художников преобразуются в загадочную потустороннюю живопись. В ней, в этом подернутом пастельной дымкой пространстве, плывут острова, движутся горы, а истонченные фигуры не отбрасывают теней. Расстановка энергетических потоков по плоскости заданного холста требует извлечения из недр культурологической и сновидческой памяти всех возможных избранных символов, и вот вскрываются порталы и вливаются космические рыбы, тверди воды и неба приближаются, каменеют кусты и деревья, облака... И так до тех пор, пока не встретишься с художниками. Чем больше они рассказывают о своей работе, тем сильнее трепещет карточный домик трансцендентных умозаключений, духовных прозрений и неограниченной свободы чистого творчества. На поверку оказывается, что практически все таинственные пейзажи Грецких не более чем точные репортажи с мест событий. Безусловно, некая метафизика, но метафизика вещественно-реальная, та, которую можно потрогать. Со всей честностью <...> Грецкие пишут видимое, слышимое, осязаемое, как то: агрессивный плавающий остров, населенный древними духами, безумие облаков, устроивших пляску над языческими капищами, душа священника, бредущая между скалистой стеной леса и светящимся храмом. Любой предмет, попавший в поле зрения художников, имеет не только свою эйдетическую сущность, но и бытийное плотное тело. Любой сюжет,

отраженный гранями движущихся форм, является событием со всей весомостью исторического правдоподобия. <...> Таким образом, две серии значений „реальное – символическое“ находятся в постоянной циркуляции вокруг видимого живописного ядра. Основное значение здесь: „непридуманное“. Там, где были художники, действительно такие горы, такое небо, такие дома, ибо в этих местах время движется по своим законам, а законы классической физики несколько необязательны. <...> Правдивое воплощение зорко высмотренного есть заслуга Ирины и Юрия Грецких, мастеров реалистического и сверхреалистического направления по праву».

В экспозиционной практике современного музея имели место выставки, сама концепция которых подсказывала нестандартный ход их «прочтения». В эссе **О. Субботиной**, посвященном выставке «Неизвестный художник» (ГРМ, 2012), само отсутствие у представленных работ установленного автора предполагает, в том числе, и представление о Неизвестном Художнике (именно так, с прописной буквы – подобно имени и фамилии «настоящего», атрибутированного мастера) как о некоем «сверхавторе» экспозиции. При этом Субботина делает экскурсы в прошлые и будущие этапы истории искусства, находя в них неожиданные параллели образам героев представленных работ: «Легко представить на миг, в те поглощающие минуты зрительского вчувствования в новую выставку, что искушение атрибуции вполне преодолимо, что есть возможность увидеть не разнокалиберный коллаж из запасных вариантов зрелища, а совокупную личность художника, прозванного Неизвестным. Он, похоже, сочетает точный профессионализм с трогательным дилетантством, отчего умело кадрированная экспозиция изобилует разновеликими значениями, и наш глаз и чувство движутся по синусоиде, порой задерживаясь на гребне очередной волны. Это может быть благородная классическая телесность камерного портрета аристократа, или тревожная, чуть смазанная живопись портретов непременно молодых, побайроновски причесанных романтиков, или даже скрупулезная предметность в изображении купца, знающего цену холсту и краске. А Неизвестный

Художник знает свое дело. Его картины, независимо от степени мастерства, обусловленного актуальной сборкой неких необходимых сил, подталкивают образованного любителя прекрасного к поиску привычных аллюзий...»

Подчас и другие участники семинара высказывают мысли, меткие наблюдения, которые противостоят заскорузлomu пониманию творчества определенного автора, но дают возможность лучше понять, ощутить возможности того или иного способа художественного обобщения. В том случае, когда такая полемичная оценка подкрепляется аргументами и вескими доводами, она способна добавить многое к восприятию не только отдельного мастера и его работ, но и того направления, в котором он работает.

Весьма зрелыми представляются устные и письменные эссе **А. Семенова**. Он пишет конструктивно, четко, за его стилем и наблюдениями видно понимание значимости исследуемого явления. Аспирант свободно оперирует понятийным аппаратом, умело пользуется структурированием материала для его изложения, обладает ясной методикой доказательства. Серьезность его видения и способность оперировать понятиями материала, избранного для художественного анализа, позволила аспиранту еще до защиты диссертационной работы подготовить три книги, посвященные истории мебели, что было непростой задачей, требующей рассмотрения единства технических и дизайнерских моментов, и это проявилось в обращении к творчеству мастеров, наделенных многими качествами и талантами. В эссе, посвященном выставке Николая Ромадина (ГРМ, 2015), А. Семенов дает емкую оценку традиционному подходу к организации экспозиции и к восприятию отдельных произведений современным посетителем музейных залов: «Так случилось, что с творчеством Николая Ромадина, до посещения его персональной выставки в Михайловском замке, я никогда не был знаком. Произошла интересная ситуация: первое знакомство состоялось с живыми полотнами, а не репродукциями с различных информационных ресурсов. В определенной степени эта ситуация меня взволновала. Как я могу воспринимать работы в условиях классической репрезентации в традиционном музее? <...> Первое впечатле-

ние – чистота экспозиции. Мне приятно от знакомого ощущения узнавания. Я понимаю строй и логику расположения работ. Классический музей практически всегда гарантирует мне эти эмоции. Все то же чувство, что между мной и произведением есть некий непроницаемый занавес, – свойство, которое неминуемо обретает искусство, когда показывает само себя. Это то таинство, когда картина становится чем-то большим, превосходящим предметность, и уже не может быть дополнена».

В другом эссе, написанном после посещения выставки Вячеслава Мошкова (Музей декоративно-прикладного искусства СПбХПА им. А. Л. Штиглица, 2015), **А. Семенов** акцентирует внимание на образных возможностях самих выразительных средств, техники и технологии исполнения живописных и графических произведений художника: *«Поражает то, что художнику с невероятным мастерством удается создавать работы, различные по характеру. Если бы картины располагались не в одном зале, а в нескольких, отдаленных друг от друга, мне бы не удалось распознать в них одного автора. Разнообразие решений поражает: представлены как монументальные работы, так и камерные. Обращаю особое внимание на технику исполнения – она выходит за рамки самой себя, создавая образ и контекст. Мошков пишет маслом, используя весьма своеобразный прием. Местами на полотне краски превращаются в насыщенные плотные формы, концентрируются, клубятся, а затем переходят в размытый полупрозрачный тон. Прием, который используют в акварели. Но акварель не оставляет возможности придания изображению плотности. На структуру полотна огромное влияние оказывает рельеф – густые мазки, подчеркивающие основное в картине. Необычайная смелость в использовании цвета не оставляет равнодушным. Художник не боится ошибиться, показаться случайным. Зритель это чувствует. Он начинает доверять художнику. Круговорот красок и образов погружает в атмосферу свободы и легкости. За этими эмоциями можно либо пойти следом, либо сбежать. Равнодушным остаться не получится».*

Подчас аспирант находит для эссе, посвященного занятию в мастерской, форму своеобразного рассказа, где органично соединяются восприятие личности самого художника и оценка особенностей его творчества. Такое изложение помогает ощутить то, что испытывает и простой зритель, и профессионал, встречающийся с новым для себя явлением. В подобных учебных работах соединяются принципы творчества и педагогической деятельности автора, и это ни в коей мере не упрощает подход, но создает образно впечатляющую картину, позволяя полнее ощутить самобытность автора, его видение мира и, конечно, особенности его произведений. Особенно отчетливо это проявляется в эссе **О. Ениной**, посвященном творчеству П. П. Конникова. Ценное качество ее работы – рассмотрение в неразрывной связи профессиональных и этических аспектов работы художника-педагога: *«Петр Петрович много и плодотворно работал в театре, а затем продолжил развивать свое творчество уже в качестве художника кинематографа. Столь специфическое направление, безусловно, повлияло на общий характер его живописи. Конников – автор, который никогда не стремился работать на публику. Он постигал глубинный смысл живописи, занимаясь творчеством для себя, из-за искренней преданности искусству. <...> Рассказывая о своих картинах, автор замечает, что „всей душой отдаваясь работе, ты всегда чем-то жертвуешь... но и получаешь не меньшее“.* В небольшой аккуратной мастерской чувствуешь себя комфортно и непринужденно. Историческое здание, выходящее своими окнами на набережную Фонтанки, еще сохранило некоторые особенности старинного декора: камин девятнадцатого века и полуциркулярную резную деревянную дверь. Все вещи находятся на своих местах, краски хранятся в специально раскрашенных ящичках, а картины представлены с особой тщательностью в строгом систематическом порядке. К большому сожалению, часть полотен была безвозвратно испорчена и не подлежат реставрации. Однако некоторые из картин все же удалось восстановить. Влага проникла в краску и частично размыла живопись, но при этом придала ей необычный туманно-мистический облик, органично вошед-

ший в лирический колорит работ Конникова. <...> Его фантасмагорические образы особенно интересны. В них заложен глубокий смысл и определенная философская концепция. Произведения наилучшим образом выражают ход мыслей автора и ту идею, которую мастер стремится передать средствами языка изобразительного. Излюбленными сюжетами являются обычные люди: их внутренний мир, чувства и переживания. Упрощенные очертания фигур скорее символ духовной сущности, нежели прямое отображение сюжетности. Во многих своих композициях автор использует прием фрагментарности, действие продолжается и за пределами полотна, погружая зрителя внутрь сложных поэтических иллюзий. Глядя на эти картины, ты словно погружаешься в некий иллюзорный мир. Как художник театра и кино, Петр Петрович осознает всю важность осмысливания живописи, чему и обучает своих студентов. Он не просто дает основы грамотного рисования и построения композиции, а учит думать и рассуждать; искать оригинальные нестандартные решения сюжетов, что особенно важно для художников кинематографа...»

Характерно, что подход, присутствующий в эссе О. Ениной, мы встречаем и у других авторов, писавших о П. П. Конникове. И это определяется во многом личностью и самого художника, и аспирантов, чьи работы отличаются особой чуткостью видения, что создает в их эссе своего рода эффект присутствия. Причем присутствия активного, вызывающего, в свою очередь, эмоциональное отношение у читающего эти строки.

Весьма вариативна, но неизменно образна и выразительна стилистика эссе аспирантки кафедры художественной обработки металла **Я. Александровой**. Это аспирант-художник с выраженным лирическим восприятием, которое позволяет найти в произведениях разного плана именно ту интонацию, которая близка исследователю, и в то же время не нарушает объективность оценки произведения. Естественно, что дар такого видения – а это именно дар – в наибольшей степени проявляется в процессе анализа работ разного пластического и эмоционального звучания, которые наиболее близки аспи-

ранту. Особую сложность для учащегося представляет анализ комплексной экспозиции, включающей наряду с художественными произведениями экспонаты историко-документального плана, играющие важнейшую роль в концепции выставки. Блестящим образцом эссе, посвященном экспозиции такого рода, является текст Я. Александровой, посвященный выставке «Великий князь Павел Петрович» (ГРМ, 2015): «<...> На выставке представлены многочисленные портреты великого князя Павла Петровича, начиная с первых лет его жизни. <...> Здесь есть архивные материалы: тетради, в которых Павел учился писать, письма, записки как самого великого князя, так и его воспитателя С. А. Порошина, Екатерины II, его второй жены Марии Федоровны. Чем мне понравилась эта выставка? Наверное, тем, что через портреты, архивные материалы, предметы прикладного искусства того времени организаторы выставки попытались раскрыть и показать зрителям человеческие качества будущего императора, показать время формирования его характера. Что особенно поразило? С какой новой стороны я открыла для себя личность Павла? Во-первых, это очень талантливый человек, об этом говорит даже такой небольшой экспонат выставки, как зарисовка сепией, выполненная самим Павлом („Женская голова в тюрбане с эпри“, 1764), – это хороший, крепкий, достойный рисунок, который он выполнил, когда ему было всего 11 лет. Во-вторых, такие архивные материалы, как упражнения в чистописании 1760 года, примеры вычитания 1763 года, сочинение „Бред“, раскрывают его как старательного, увлеченного ребенка и очень рассудительного („что мне писать... все написано... а желание есть“). А повседневные записки Семена Порошина показывают его как впечатлительного, эмоционального, живого, любознательного, но в то же время дисциплинированного. <...> Он предстает в них как искренний, честный, в чем-то даже наивный человек. В-третьих, здесь представлены графические работы, такие как „Великий князь Павел Петрович и великая княгиня Мария Федоровна с детьми“ (И.-Ф. Антинг, 1785), „Екатерина II и семья великого князя Павла Петровича в парке“ (неизвестный художник, конец XVIII в.) и „Екатерина II

с семьей великого князя Павла Петровича в саду перед бюстом Петра I“ (неизвестный художник, конец XVIII в.), в которых Павел показан как глава большого и дружного семейства.

Основная часть экспозиции – портреты великого князя. Они расположены хронологически. Перемещаясь из зала в зал, наблюдаешь, как из милого розовощекого малыша он превращается в уверенного, сосредоточенного молодого человека. Хочется выделить три одноименных портрета Павла под названием „Портрет великого князя Павла Петровича“, написанные А. П. Лосенко, Ф. С. Рокотовым и неизвестным художником.

Картина Лосенко (1763) – парадный портрет восьмилетнего великого князя. Образ юного Павла пленяет своей детской искренней непосредственностью. Видно, что он с трудом сдерживает себя, чтобы не улыбнуться или не спросить о чем-то, сдерживая свою нетерпеливость. Особенно выразителен взгляд: открытый, живой и в то же время не по-детски серьезный, умный. В руках у него гравюра с изображением Петра I, и, разглядев гравюру, понимаешь, что он старается стоять так же, как и Петр. На столе, перед которым стоит юный наследник престола, лежат книга и карта, предметы, ставшие частью его повседневной жизни. Изображая в руках юного Павла гравюру с изображением его прадеда, а на столе – книгу и карту, художник видит в портретируемом монарха, по мощи своей достойного личности преобразователя России Петра Великого, и подчеркивает их некоторое внешнее сходство. Живость и нетерпеливость – во всем облике Павла I. Это ощущение передано А. П. Лосенко с большим мастерством через позу и выражение лица юного князя. Маленький Павел словно обернулся на мгновение по просьбе художника, но с нетерпением ждет возможности, чтобы посмотреть гравюру, полистать книгу, побегать.

На портрете Ф. С. Рокотова (1770-е годы) мы видим уже не задорного мальчишку, а юношу, более сдержанного, уверенного, но доброго и искреннего. Мягко написанное лицо, светящееся искренностью на темном фоне,

очаровывает. Сдержанный колорит, нежные сложные оттенки голубого, розового создают ощущение камерности.

И совершенно другой по характеру портрет Павла I неизвестного художника. Здесь мы видим уже не романтического юношу или веселого мальчика – это уверенный, осознающий свое высокое происхождение, смелый, решительный наследник царского престола».

В небольшой статье, написанной Я. Александровой по результатам посещения мастерской О. В. Жоховой, затрагивается еще один важнейший для занятий семинара аспект, связанный с влиянием техники и технологии исполнения на образное решение произведения. Речь идет о проблеме, которую мы обозначим как общее и особенное в языке разных видов искусства. В данном случае это батик и живопись, где важные стороны индивидуально-авторского стиля обретают различное преломление, обнаруживают свои нюансы, связанные как раз с технико-технологической стороной. Уместным здесь представляется и включение фрагмента литературного произведения – на этот раз поэтического, принадлежащего современному автору. Стихотворные строки предстают как необходимая параллель пластическому и образному решению произведения: «Очень интересно наблюдать, как рядом соседствуют работы, выполненные художницей в разных техниках, как поразному и одновременно близко решается художественный образ. В живописных работах и работах, выполненных в технике холодного батика, есть нечто общее – цветовая гамма, где преобладают охристые и нежно-голубые цвета, свежесть, свободная рисующая линия. <...> Как художница добивается портретного сходства в батике, для меня загадка. Это требует твердого уверенного рисунка, чувства цвета, ведь здесь ничего нельзя исправить, переделать. И Ольга Жохова своими работами доказывает, что она великолепно владеет не только техникой росписи ткани, но и рисунком, живописью, композицией. Из работ, посвященных мужу, мне особенно нравится работа, отличающаяся ощущением широты, простора, свободы, которое усиливают скачущие кони на дальнем плане. Этот портрет – образ

вольного казака, смелого, решительного. В исполнении Ольги Владимировны батик становится самостоятельной картиной. Ее работы – это особый, женский взгляд на мир. Ее работы в технике холодного батика включают в себя не только роспись, но и вышивку, кружева, которые гармонично входят в композицию, подчеркивая „рукодельность“ работ. А серия, посвященная Петергофским фонтанам, невольно заставляет вспомнить строки стихотворения Елены Егоровой “Петергофские фонтаны”:

Петергофские фонтаны:

„Солнце“, „Ева“ и „Адам“...

Изогнув золотые станы,

„Нимфы” воду льют к ногам.

От восторга обмирает,

Кто однажды видел сам,

Как, друг друга обгоняя,

Струи рвутся к небесам.

Плеск вначале еле слышен,

А потом за рядом ряд

Все звончей, полнее, выше

Рукотворный водопад.

2.2. Примеры эссе по материалам опубликованных круглых столов

**(выставки В. М. Сидорова и Д. А. Шувалова,
мастерские И. И. Тарасюка и А. П. Рыбкина)**

К сожалению, объем данного пособия не позволяют дать более широкие выдержки из эссе, составивших круглые столы по материалам выставок «Тихая моя родина...» В. М. Сидорова и «Дмитрий Шувалов», проходивших

в Русском музее в 2014 году, а также посещения мастерских С.-Х. Бицираева, И. И. Тарасюка и А. П. Рыбкина⁷. Здесь важно показать, как из эссе, часто затрагивающих совершенно разные аспекты творчества художников или организацию экспозиции, складывается целостная картина поисков определенного мастера или пространства выставки. Последняя предстает не суммой работ или экспозиционных приемов, но целостным организмом, в создании которого принимают участие и специалист-музейщик, и художник, а в какой-то мере – и зритель.

Материалы, вошедшие в круглый стол, можно разделить на несколько групп. Одна из них представлена эссе, в которых дается своего рода общая картина творчества мастера, где автор для подтверждения своих наблюдений обращается к отдельным произведениям, вошедшим в экспозицию выставки, Примером такого подхода является эссе *Д. Сурвилайте*. «Особое внимание на выставке привлекает живописная работа „Гори, гори ясно“ (1960 – 2008), которую художник, по его собственным словам, писал „всю свою жизнь“, достигая колористического совершенства с помощью многочисленных этюдов. На холсте, образуя ритмичную круговую композицию, изображены играющие дети. Ритмичность передается с помощью характера движущихся фигур, одновременно образующих и отдельные группы, и единое целое. „Я хотел посоревноваться с Матиссом“, – говорит Валентин Сидоров о своей работе. Но, в отличие от „Танца“ Матисса, перед взором предстают реальные маленькие герои, каждый из которых проявляет свой характер, даже семья, в которой они живут, читается по поведению детей, по детским ботиночкам, по ситцевым платьям и платочкам. Ключевую роль в картине играет жест, одновременно точный и обобщенный.

⁷ Материалы данных круглых столов опубликованы в АИС (Петербургские искусствоведческие тетради), выпуск 44 (СПб., 2017) в рамках статьи А. Ф. Дмитренко «Вопросы профессиональной подготовки аспирантов-художников. К осуществлению научно-исследовательской работы диссертантов», в сборнике «Связь времен. Пространственные искусства в отечественной культуре второй половины XX века» (СПб., 2014) и в публикации «Дом под высоким небом. Круглый стол по материалам выставки „Тихая моя родина...“» В. М. Сидорова (Литературная газета, № 48, 3–9 декабря 2014).

Пространство в полотнах мастера кажется озаренным чистым светом в час вечернего заката – сложнейшего состояния природы, которое уловила кисть мастера. Мягкие цветовые переходы изображают последние лучи заходящего солнца и неопишную красоту неба, которое не написано на холсте, но незримо присутствует в картине.

О небе в работах Валентина Сидорова необходимо сказать отдельно. Небо для художника – не просто пространство над поверхностью Земли, это своего рода вступление к прочтению картины. Многочисленные облака – кучевые, перистые, слоистые – сменяют друг друга в картинах, усиливая точность передачи погодного эффекта, помогая настроиться на правильное восприятие картины, будь то „Майский дождик“ (1960, 2008), „Тверские просторы“ (2007) или „Осенняя пора“ (1985)».

*Иной, несколько непривычный, на первый взгляд, ракурс восприятия творчества мастера избирает **Я. Александрова**. Непосредственная реакция, вызванная первым и, может быть, самым сильным и верным ощущением от знакомства с работой, воплощается в выверенном искусствоведческом анализе. В нем неразрывно связаны друг с другом пластическое решение произведения, его нравственное содержание и эмоциональный отклик автора эссе: «В детстве у меня была любимая открытка, на которой были изображены мальчишки, играющие в футбол. Я, конечно, тогда не знала, кто автор этой картины. Я не разбиралась в живописи, в композиции. Но она мне нравилась и стала одной из любимых мною картин. Когда я ее разглядывала, детское воображение рисовало игру: я видела, как летит мяч в воображаемые ворота между двумя сараями, как он улетает за сарай, как за ним бегут мальчишки, как огорченный вратарь пинает землю, а один из мальчишек бросает кепку на землю. <...> Эта открытка после многочисленных переездов потерялась. Каково было мое удивление, когда в издании, посвященном выставке Валентина Сидорова „Тихая моя родина...“, я увидела мою любимую картину из детства. Это холст под названием „Возле старых сараев“, написанный в том же 1975 году. Мне кажется, это одна из его лучших работ. Она по-*

ражает композиционным решением. Силуэты домов, позы детей, линия горизонта, даже пустота между сараями, которые служат штангами импровизированных ворот, – все очень точно выстроено, ничего никуда не хочется передвинуть. Как точно и тонко автор передает атмосферу игры! Наверное, это особое художественное чутье, которым мастер одарен от природы».

С другой стороны, Я. Александрова убедительно показывает, насколько разное эмоциональное прочтение картины В. М. Сидорова, близкие по пластическому решению, получают в зависимости от задачи, поставленной самим художником. Подтверждением этому является предложенный в ее эссе анализ картины «Колокол. Тишина»: «Из работ, представленных на выставке, хочется отметить картину „Колокол. Тишина“. Эта картина, как завершающая точка в экспозиции выставки, расположена в последнем зале, напротив картины „Тихая моя родина...“. Такое расположение очень важно, ведь мы ее видим уже после того, как прошли определенный путь, путь поисков вместе с автором. Вначале, как только попадаешь на выставку, кажется, что в полотнах не хватает различных эмоциональных прикосновений кисти, но потом постепенно понимаешь, что этого и не нужно. Они настолько внутренне эмоциональны, что показные технические приемы здесь были бы излишни. Понимаешь, что для автора главное – внутреннее содержание, а не внешние эффекты. И только после того как живопись мастера полностью поглощает тебя, позволяя „слушать тишину“, ты наконец видишь картину „Колокол. Тишина“. Ее композиция в чем-то перекликается с картиной „Возле старых сараев“. Здесь те же два дома, обрамляющие пространство картины с двух сторон. Но она производит совершенно другое впечатление. Картина, очень глубокая по содержанию... Со слов автора, она посвящена событиям, произошедшим в первые дни войны. Для меня, изначально не знавшей, что хотел выразить автор в этой композиции, картина связана с чем-то очень страшным, трагическим, со смертью, и прежде всего смер-

тью близкого человека. Колокол, который больше никогда не прозвучит, предстает как застывший крик в тишине. Колокол с едва заметной нитью, которая обрывается высоко-высоко, выше уровня роста человека, это как внезапно оборвавшаяся жизнь, жизнь, которую не вернуть. И теперь только боль, тишина, печаль, одиночество, осознание того, что никогда больше не услышишь голос любимого человека, не увидишь его, его жесты, улыбку, печальный взгляд, яркие голубые глаза, не сможешь обнять его. А самое главное, не сможешь сказать то, что не успел, самое важное, что при жизни никогда не говоришь или говоришь очень редко: что он для тебя дорог, что без него невозможно жить, что ты его любишь. Два дома, расположенных симметрично, усиливают эти ощущения. Так, один из домов, уходящий вдаль, это как символ потери: потери уюта, счастья, тепла, смысла жизни. В этом доме есть два окна, но в них нет света, нет ничего. А стена дома на переднем плане – темная, глухая, написанная мрачными цветами: фиолетово-коричневыми, иссиня-черными, – это перелом жизни, это потеря, которую ничто, никто и никогда не заменит, все нарастающая пустота, боль и тишина».

А. Савостьянова тонко подмечает неразрывную связь творчества В. М. Сидорова с благодатным, щедрым на яркие впечатления миром детства и приводит в качестве примера уже не отдельную работу, но круг мотивов, привлекающих художника и во многом раскрывающих характер его творчества в целом: «Воспоминание о детстве, которого не вернуть. Лишь оно и способно было заметить бескрайнее небо над головой, манящие просторы полей, длинную проселочную дорогу, бушующий ливень, приятный прохладный ветерок, внезапно переходящий в неистовствующую бурю, и такое же резкое затишье с появляющимся из-за тучи ласковым солнышком – это все есть в работах Валентина Михайловича. Художник создает образы русской природы, определяя человеку роль созидателя, замечает, казалось бы, не заслуживающие внимания детали, которые и создают весь окружающий мир. Это тонкое чувство художника, способность видеть важное в простом

и обыденном, усиливает в его произведениях воздействие на самые сокровенные струны человеческой души».

Персональная выставка Д. А. Шувалова, мастера городского пейзажа, педагога СПГХПА им. А. Л. Штиглица, также проходившая в 2014 году в Русском музее, задавала иной вектор прочтения и творчества самого мастера, и экспозиции, где были представлены его работы. Это прежде всего более динамичная конфигурация пространства и, с другой стороны, более разнородный материал (крохотные этюды и эскизы, представленные рядом с завершенными полотнами). На это обращает внимание в своем эссе **О. Петрухина**: «Впечатление от представленных на выставке работ неоднозначно. Первые приходящие на ум определения – эмоциональный всплеск, порыв, вызванные ясной энергией работ художника. Одновременно с этим обращает на себя внимание практически повсеместная незаконченность произведений и отсутствие того, что принято называть „авторским стилем“. Точнее, именно это отсутствие стиля, повторяющегося приема и вместе с тем явное разнообразие форм, техник, материалов – все это и является стилем художника в подлинном смысле этого понятия, позволяющего отличать его от расхожего приема или манеры исполнения. За всем этим разнообразием с непредвзятой откровенностью и определенностью видится главный герой выставки – Дмитрий Александрович Шувалов. Представленные работы выполнены в самых разнообразных техниках: масло, гуашь, акварель, мягкие материалы. Абсолютная графическая и живописная свобода исполнения, необычайно напряженная эмоциональность и образность и вместе с тем тонкое, деликатное, нежное чувство цвета и колорита, крайняя энергетическая эмоциональность работ, соседствующая с практически поражающей сдержанностью. Сдержанностью на грани аскетизма.

В первом зале экспонируются написанные Шуваловым городские пейзажи разных лет. Удивительно точно и одновременно тонко отражаются и раскрываются индустриальные городские пейзажные мотивы. Шувалов – прекрасный тонкий колорист, свободный как от навязанных извне графиче-

ских и живописных штампов, так и от следования уже утвердившимся принципам собственного стиля. Основное, что обращает на себя внимание, – абсолютная авторская свобода, эмоциональность и открытость окружающему миру. Динамическая гармония живописных ладов автора, вне зависимости от выбранного сюжета, превалирует в его произведениях. Безусловный плюс экспозиции заключается именно в отсутствии четкого формата в показе работ, в ряде залов, имеющих достаточно свободную динамичную развеску (это касается прежде всего живописных этюдов), и ощущении непосредственной открытости художника зрителю <...>».

Д. Сурвилайте также уделяет внимание экспозиционному решению выставки, но делает акцент на особом эффекте полноты жизни, отличающем и манеру письма художника, и само его мироощущение: «Кисти и краски в руках Дмитрия Шувалова наполняют изображения той полнотой жизни, которая без остатка подчиняет себе и автора картины, и зрителя. Подтверждением тому могут служить работы, представленные на выставке в Русском музее. Экспозиция, включающая живописные полотна, акварели, графические листы и представленная в камерных залах Инженерного замка, позволяет еще раз убедиться в том, насколько органично соединились у Шувалова традиции академической живописи и направлений, возникших в двадцатом столетии. Не случайно творчество мастера весьма непросто охарактеризовать в одном исчерпывающем определении. Неповторимость художника заключается в его абсолютной универсальности как живописца и как графика. Бесконечная любовь к искусству, к жизни, человеческому труду и к человеку, восхищение архитектурным убранством старинных русских городов, исторического центра Петербурга и его новостроек, – все это нашло выражение в целостных образах, оставляющих простор и для творческого воображения, ставших своего рода творческим автографом живописца. Работы из цикла, посвященного Мурманску, тяжелому труду рыбаков, написаны настолько реалистично, осязаемо, что небольшие по формату полотна, исполненные в серовато-синей гамме, буквально доносят до нас

соленый запах воды или только что выловленной рыбы. Глядя на картину, так и хочется укутаться в плащ, защититься от промозглой сырости и морозящего дождя или пронизывающего ветра. И только спокойное выражение лиц героев и героинь художника – рыбаков и рыбачек, кажется, указывает на их принадлежность миру живописи, миру образов, а не пространству нашей, реальной жизни».

Категория декоративного имеет важное значение для понимания творчества И. И. Тарасюка. Здесь можно отметить емкость и действенность всех пластических элементов, определяющих эмоциональность и содержательность созданных им образов. Такая формообразующая активность – характерная черта искусства Тарасюка, проявляющаяся во всех жанрах и видах искусства, к которым он обращается.

Путь И. И. Тарасюка от ранних работ к последующим зрелым опытам убедительно раскрывает **Т. Шлыкова**. Здесь автор показывает и процесс постепенного освобождения художника от точного следования натуре, и в то же время необходимость постоянного обращения к жизненным впечатлениям как условие обновления художественного языка в образах, которые могут показаться одноликими, закрытыми для дальнейшей пластической интерпретации: «Если мы хорошо знакомы со сложившейся к сегодняшнему дню творческой манерой Ивана Тарасюка, то его ранние работы, не только обладающие высокими художественными достоинствами, но и дающие одну из „подсказок“ к пониманию его зрелого творчества, известны зрителю не так широко. Первое, что обращает на себя внимание в его ранних гравюрах, выполненных в технике литографии в 1980-е годы, – это мажорность, острая „наблюденность“, жизненность ситуации с акцентом на острые, характерные типажы. Еще вполне реалистичные, явно идущие от природы, зарисовки, наброски, эти графические листы уже несут в себе достаточную долю обобщения. В более позднем творчестве эти мотивы освободятся от натурной составляющей и превратятся в сугубо декоративные композиции в графике, живописи, керамике. Это можно наглядно

показать на примере нескольких конкретных работ: например, от натуральных зарисовок через серию гравюр художник подходит к решению керамической композиции „Эскалатор“ (2000). По признанию самого художника, его интересовали скрытые механизмы функционирования эскалатора, сложная механика многочисленных внутренних деталей, невидимая постороннему глазу. Вскрытие тайных „пружин“ функционирования не только созданных человеком машин, но и человеческих ситуаций и человеческих душ становится основательной подоплекой его творчества. Это „скрытое функционирование“ остро обыгрывается в серии из трех керамических бюстов – „Писатель“ (1993), „Фотограф“ (1996), „Композитор“ (1999). „Профессиональная деформация“ персонажей показана как пластически, характерными объемными элементами, так и средствами росписи (композитор „покрыт“ нотами, фотограф – негативами снимков, писатель – буквами и словами), и эта тавтологическая ситуация вдвое усиливает художественный эффект композиций.

Цирку как главной теме творчества Тарасюка и средоточию его мировосприятия, посвящено эссе **А. Кудрявцевой**. Примечательно, что здесь сам стиль изложения с перечислением эпитетов, ритмическим повтором отдельных слов в какой-то мере созвучен характеру образного решения произведений, где повторяются, отражаясь друг в друге, одинаковые фигурки. «Мир цирка – хрупкий мир иллюзии, увлекающий и манящий, он дарит мечту, он кажется зрителю волшебным, иным, непохожим на наш реальный мир. Жонглеры, канатоходцы, клоуны, гимнасты приковывают наше внимание, безраздельно овладевая нашим воображением. Скромные улыбки, маленькие победы, радость, свет, музыка, аплодисменты заполняют пространство циркового манежа. Художник Иван Тарасюк обладает своим собственным узнаваемым изобразительным языком, иногда декоративным, иногда условным, но в то же время удивительно выразительным. Его работы всегда декоративны, его герои всегда в движении, иногда в стремительном, иногда в плавном и задумчивом. Иногда они кажутся абсолютно статичными, но

тогда художник заставляет их двигаться посредством цвета, полихромной росписи (так происходит с его „Писателем“ или „Композитором“), и они движутся в каком-то пульсирующем движении. Это движение схоже с ритмами музыки, биением сердца. Они такие же, как мы, – сомневающиеся, играющие, идущие, танцующие и даже летящие, похожие друг на друга и в то же время разные. Они рождаются на холстах и оживают в керамике, они всегда в тесной взаимосвязи, и зрителю всегда интересно следить за их путешествиями и преобразованиями».

Е. Стрельникова в большей степени опирается на непосредственные впечатления от посещения мастерской художника, от общения с автором, для которого цирк стал не только второй профессией, но отчасти и стилем жизни, стилем поведения: «Иван Тарасюк – фокусник. Это не порицание и тем более не насмешка. Фокусник здесь – синоним слова „волшебник“, „чародей“. Одним словом, это человек, превращающий простую, всем знакомую повседневность в **НЕСЕРЬЕЗНЫЙ МИР** доброты и детства. Понять, как это ему удастся, так же невозможно, как и понять, откуда берутся и куда исчезают купюры или узлы на веревках в фокусах, которые показывает гостям в своей мастерской Иван Тарасюк. Он показывает не только фокусы, но и свои работы – живопись и литографии. А вокруг на полках и табуретках, на столах в уголках сидят керамические существа – звери, люди, мальчики, девочки, птицы, гномы, волшебники... Графические листы Тарасюка наполнены предметами, можно даже сказать, перенасыщены телами, лицами, руками. Но эта структурная плотность не разрушает ни композиционную цельность листа, ни сюжетную канву замысла. Иногда, как в графике девяностых годов, вся эта фигуративная „каша“ превращается в кубофутуристический орнамент, не становясь ни подражанием, ни реминисценцией, но используется как прием, раскрывающий собственный взгляд художника на реальность. Лишь в некоторых работах чувствуется обращение к графике Юрия Васнецова, но это следы человеческой дружбы и искренней схожести мировосприятия. Не подражание ученика, но взгляд единомышленника.

И удивительным участником волшебного „содействия“ становится пейзаж в собственноручно прорубленном художником в брандмауэре окне – купола и шпиль Петроградской стороны, ангел Петропавловской крепости и полумесяц мечети...»

Каждый из аспирантов находит особую грань в своеобразной поэзии прозы ясных и вместе с тем загадочных полотен А. П. Рыбкина, в которых мир кажется осязаемо реальным и вместе с тем загадочно-фантастическим. И это не только мир чувашской деревни, где родился мастер, но и образы многих стран, где центром мироздания является понятие родного порога. При этом важную роль в его полотнах играет символ, который у Рыбкина не выступает абстрактным понятием, порождением рассудочного отношения к творческому процессу, а как бы прорастает из самой реальности, преображенной мифопоэтическим видением. Это отношение художника к символу и его возможностям в раскрытии авторского замысла применительно к живописи и графике точно определяет **А. Семенов**: *«В представленных живописных работах присутствуют и приобретают большое значение символы. С одной стороны, мы наслаждаемся прекрасным строем полотен и сочетанием красок, с другой, не менее выразительную роль имеют не только формальные приемы, но и вещи-символы. В тех работах, где есть человек, помимо его основного образа, огромную роль играет объект, с которым субъект находится в мистической связи. Это может быть, как довольно общий символ, например, яблоко или береза, так и более личный, конкретный, чем-то затронувший художника, – светящаяся при дневном свете лампочка. Графические работы Анатолия Рыбкина проникнуты таинственным мистицизмом. В каждой присутствует основной объект, на который направлено наше внимание. Конфликта между объективным и субъективным я не смог до конца почувствовать. На мой взгляд, это основное отличие графики от живописи художника. Если в живописном полотне символ присутствует как часть образа, то в графических работах символ поглощает изображение, становясь символом-предметом».*

Соотношению в полотнах Рыбкина реальности и вымысла уделяет пристальное внимание **Я. Александрова**, верно отмечающая перерождение натурального впечатления в законченный образ в процессе работы художника над этюдами: *«Анатолий Рыбкин смог в своих композициях соединить реальность и вымысел. Его полотна хотя и имеют в своей основе реальные этюды, наблюдения, но в них присутствует магическое волшебство сказки. От его работ идет ощущение свежести, легкости, спокойствия, чувство, что растворяешься в бескрайних просторах тишины и покоя, уходя от реальности в мир, где соединяется прошлое и настоящее, временное и вечное. Каждый холст художника – это новое открытие, он нигде не повторяется ни в технических приемах, ни в сюжетах. <...> во всем чувствуется тонкий вкус художника, некое чувство меры. Меня поражает увлеченность автора, чувствуется, что он „живет“ живописью, что это то, что ему нравится. Наряду с большими композиционными полотнами он пишет множество этюдов, пишет все, что попадает в поле его зрения, – это и отражение в луже, и старое полено, и забор, и даже лист лопуха или засохший кочан капусты. Он во всем видит красоту, все ему интересно, и свое ощущение восторга от увиденного передает в этюдах. Интересно отметить, что этюды и большие композиционные полотна автор решает по-разному. Если в этюдах запечатлено первое впечатление от природы, мгновенное состояние природы, чувствуется мимолетность состояния, то в композиционных картинах идет некое обобщение, создание особого состояния – состояния вневременности. Где, казалось бы, простой сюжет, все подробно, точно, скрупулезно прописано до мельчайших деталей, но почему-то от картины идет ощущение легкости, тепла, поэтической грусти, спокойствия, даже, можно сказать, ощущение некой сакральности. И слова автора, которые он говорил к картине „Ангел“, – „когда пишешь – общаешься с натурой... Это священнодействие. Ощущение что пролетает тихий ангел. И я пытаюсь передать это состояние“ – можно отнести ко всем его живописным полотнам».*

2.3. Круглый стол, посвященный выставке

«Война и мир Бориса Николаева»

(Санкт-Петербургский Союз художников, февраль-март 2017 года)

Круглый стол состоялся уже после того, как фронтовика, заслуженного художника России, действительного члена Петровской академии наук и искусств (ПАНИ) Бориса Павловича Николаева не стало... Таким образом, и сама выставка, которую мастер успел подготовить при жизни, стала своего рода заветом, в котором – образы тяжелых лет войны и доверительные, искренние объяснения в любви к своему городу, которому художник исповедуется как родному человеку. И эта особая грань творчества Николаева удивительно созвучна незабываемой песне В. Соловьева-Седого. Именно впечатления от такой, исповедальной, выставки во многом определили интонацию тех высказываний, которые легли в основу приведенного текста. Во многом проведение такого круглого стола – это и воспитание памятью, уважение к тем, кто своей жизнью и творчеством утверждал и отстаивал нравственные позиции культуры, поскольку эти понятия в подлинном творчестве должны быть неразрывны. Эту традицию продолжают и педагог, доцент Центра инновационных образовательных проектов СПГХПА им. А. Л. Штиглица, помощник ректора Ю. Бундин, и художник, сотрудник Русского музея М. Рудницкая, и студентка кафедры реставрации СПГХПА им. А. Л. Штиглица С. Кухлевская, и аспирант СПГХПА им. А. Л. Штиглица Чжао Баобо, и искусствовед, военный музыкант Д. Амиров, и ведущие семинара, чьи статьи открывают круглый стол.

Анатолий Дмитренко

Стихия живописи – душевная стихия. Так можно было бы сказать о творчестве художников, которых природа щедро наделила способностью не «обсказывать» явление, а выразить его именно теми средствами, которые присущи данному виду искусства. К таким художникам принадлежит и Бо-

рис Павлович Николаев. Фронтовик, переживший блокаду, прошедший до самой Праги, увидевший Победу и вместе с миллионами людей добывший ее ценой потерь, своего подвига, мужества. 24 февраля 2017 года в Большом зале Союза художников, где расположилась персональная выставка Бориса Павловича, проходил семинар Художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. Это научный семинар, в котором принимают участие магистранты, аспиранты и диссертанты, педагоги и так называемые вольнослушатели, люди разных профессий, одержимые любовью к искусству, и в своих высказываниях или своеобразных эссе пытаются передать собственное впечатление о выставке или художнике.

В самих работах Бориса Павловича переживания и воспоминания художника, которые, кажется, возникают из глубин памяти, выразились в самоговорящей живописи, чрезвычайно тонкой, богатой насыщенными колористическими нюансами. Цвет, композиция, линия не помогают передать, а *передают* чувства и страсти – это полноправные участники, которые создают, сотворяют образ. Иначе говоря, это путь к образу.

В название своих выставок художники-фронтовики часто включают слова «война» и «мир». Однако понятие мира включает в данном случае и иные внутренние тематические линии. Это «мой город», это лица и лики людей, это их чувства, их состояния. И мы вновь переходим от живописи к чувствам человека, поскольку во всех этих обстоятельствах чувства и память, несущие все – и боль, и надежду на радость, – позволяют верно определить характер его творчества.

Начнем с того момента, когда, пережив блокаду и будучи эвакуирован из Ленинграда на Восток, Николаев был призван в армию и с 1943 года прошел тяжелыми верстами фронтовых дорог. Он находился в отдельном подразделении, был заряжающим, где каждый минометный снаряд весит целый пуд, и затем – в рядах пехотинцев, которые с боевой техникой двигались на запад с 1943 года. В ряде выступлений участников круглого стола очень верно рассмотрено это движение идущих рядом и идущих в общем строю. Это ощу-

щение единого движения к единой Цели. Оно было безостановочным. Но оно было и трудной, смертельно опасной боевой работой на каждом шагу. Как ни парадоксально, эта живописная стихия не только передавала месиво грязи, растертой танковыми гусеницами, раздавленной шинами полуторок и студебекеров и бесконечными следами солдатских сапог, но и своеобразную красоту бойцов, идущих вперед по этим разбитым дорогам.

Показательно, что Борис Павлович в своих набросках тщательно фиксирует моменты своего пути на Запад, а спустя двадцать лет после Победы пишет диплом в Институте им. И. Е. Репина – картину «Дороги войны». И в этом полотне, как в распахнутом в жизнь экране событий, видны реальные люди – обычные, но необычные в том, что они совершили. В своем неодолимом стремлении к Победе. Огромность движения, вбирающего в себя потери, боль и энергию преодоления, как об этом сказано в одном из эссе. Живопись, вязкая, почерневшая, становится не просто эстетическим, но и этическим средством выражения. Ведь в ней – неизбежность и необходимость постоянного преодоления огромных тягот во имя главной цели.

Примечательно, что и блокадные рисунки – например, лежащий человек, где нам даже боязно представить, жив он или нет, – это словно саднящие осколки памяти. Как говорит сам Борис Павлович, тогда, в дни войны, о «мирной» теме мечтали многие художники. Среди них был и Федор Иванович Смирнов, засекавший вражеские батареи, – артиллерийский разведчик, чей самоотверженный труд спас жизни тысяч солдат, в том числе во время прорыва блокады. Он в переписке со своим учителем Константином Кордобовским говорил о сугубо «мирных» вещах, об искусстве и художниках. Все это грезилось сквозь ужасы войны. Так и городские «виды» Николаева, и его цветы, портреты девушек, и юные модели пронизаны этим внутренним свечением, которым дали токи страдания военной поры, – они словно открыли движение тому живому, что воплотилось в его произведениях в мирную пору. Среди его военных работ даже отдельные эскизы, созданные по следам событий, настолько пережиты, что невольно и благоговейно погружаешься

в мир людей, которые сумели это преодолеть. Так было и в блокадном городе. Так писали и художники, принадлежащие к другому поколению. Они говорили, что никогда не видели красоты Ленинграда, как тогда, во время голода и холода, непрерывных артобстрелов, отсутствия света. Но это не красота трагедии, а красота людей, способных защитить свой город и столь полно выразить в искусстве живописи свои мысли и чувства, что проявилось у Николаева и в его послевоенной живописи. Это заметно и в работе «Весна», где два бойца стоят у моста и видят Прагу, город, который освободила Красная армия. Панорама разворачивается именно от их взгляда. Это прием естественный – он как бы приглашает увидеть клубы дыма, разрушенные здания, глазами самих бойцов. Они пришли сюда, чтобы это не повторилось. Сам строй картины дает ощущение присутствия, познания человеческого переживания. Оно чувствуется во всех работах Николаева. Можно любоваться, словно отдельными новеллами, тем, что объединяется темой города, что Блок столь полно выразил в своих стихотворных строках. Это действительно живой мир. И в годы войны Николаеву всегда вспоминался именно такой город – не только с дворцами, со стремительным выходом из теснин на Невский простор, – ему полюбился город с его праздниками и буднями, радостями и переживаниями. Его полотна согреты любовью ленинградца к своему городу. Обостренная войной, она затем обрела совершенно особый вид – эти работы дают, может быть, несколько иное видение города, которое укладывается в блоковское «О, город мой неуловимый». Такое видение различимо и в голубой дымке тумана, и в словно проплывающем в пелене дождя троллейбусе, и в задумавшемся человеке на его сиденье, и в фигурах людей с зонтиками. Все это так доверительно и тепло – этот серебристый свет, где есть и отражение реального облика города, запорошенного снегом, где теряются и тают силуэты деревьев, где Невский живет сокровенной жизнью – и вместе с тем жизнью общей и огромной. Это и подспудная эмоциональность письма – состояние, которое столь полно выражено словами Гюстава Моро: «Живопись – это страстное молчание».

Не только я отмечал в Борисе Павловиче особую поэзию самой живописи, поэзию сюжета. Она не жесткая, она доверительная. В ней – чувство приобщения к городу, которое достигается через использование особого рода средств. Хотелось бы видеть стихи, посвященные Петербургу, увиденному через работы Бориса Николаева, – это было бы очень интересное, пользуясь словами Пушкина, «созвучье славных муз». И при всей своеобразности разделов его творчества хотелось бы особо выделить изображения природы.

За четыре дня до открытия этой выставки заслуженный художник России, действительный член Петровской академии наук и искусств (ПАНИ) Борис Николаев был награжден золотой медалью Союза художников России. И само название медали – «Духовность. Традиции. Мастерство» – было особенно важным для мастера, искусство которого вобрало в себя особую эстетику народного восприятия и его выразительные приемы. Наряду с другими явлениями мировой культуры они также органично вошли в его живопись. Николаев пишет пейзажи более конкретные или романтические полотна рыловского типа – когда вдруг замечаешь потаенный уголок природы, когда различаешь девочку среди цветов, когда ощущаешь свою приобщенность к первозданному чувству ребенка. Он повидал за десятилетия своей жизни многое. Его особое отношение к миру проявляется и в том, как он лелеет свои кактусы и умеет живописью превратить увиденное в добро и как напутствие посылает его зрителям.

Я всегда был убежден, что художник так или иначе похож на свои произведения. Несмотря на драматические и трагические моменты биографии, работы Бориса Павловича исполнены проникновенной лирики. Здесь есть уважительное отношение к каждому герою, взрослому или юному, – то, что можно назвать «доверять людям». Это удивительно деликатный человек, делающий свои работы не напоказ. Для него путеводной звездой всегда остается убеждение: «Моя стихия – это живопись». А она у него – искренняя, исповедальная. Выставка Бориса Павловича Николаева вновь и вновь подтверждает многомерность образных, духовных возможностей реалистического

искусства, богатство и щедрость его творческой палитры, которой подвластна абсолютная правда жизни и романтическая мечта. На протяжении веков реализм был и остается живой ветвью искусства своего времени.

Руслан Бахтияров

Нередко случается так, что название выставки не только и, может быть, даже не столько раскрывает содержание представленных на ней произведений или объединяющую идею, авторскую концепцию, сколько во многом определяет и подсказывает вектор восприятия самой экспозиции. «Война и мир Бориса Николаева» – пример именно такой выставки, которая, в самом деле, заставляет увидеть в новом свете привычные жанры камерного портрета, натюрморта, городского пейзажа. При этом сами работы, которые можно условно отнести к «мирным» и «военным», благодаря показу в рамках целостного экспозиционного ансамбля создают не контрастное противопоставление, но скорее взаимообусловленность двух ключевых мотивов, по сути, давших выставке именно такое название. В изображении фронтовых дорог или освобожденных городов, в беглых карандашных набросках, выполненных в блокадном Ленинграде, в дни наступления на Западном направлении, автор собирает по крупицам столь важные, столь ценные для него приметы мирного времени. Или находит выраженные их свидетельства, когда ощущение близящейся Победы сближало и объединяло художника и его однополчан. Их образы, равно как и скромные жанровые зарисовки, столь широко представленные на выставке, во многом предвещают будущие завершённые полотна. Должно быть, не случайно Борис Николаев представил на выставке не только картины, возвращающие к тому, что стало неотъемлемой частью судьбы художника-фронтовика, но и эскизы, наброски как важный аккомпанемент к этим завершённым полотнам. То, что по отдельности могло бы восприниматься подготовительным материалом, студиями фигур или фрагментов пейзажа, здесь превращается в «авторское отступление», которое порой становится необходимым не только в литературном произведении. Среди

этих работ обращает на себя внимание небольшой этюд, где крупным планом взяты ноги в солдатских сапогах. Они, кажется, навсегда сроднились с лужами, грязью и пылью фронтовой дороги. В представлении автора это скорее не фиксация фрагмента жанровой ситуации, конкретного маршрута, который ему довелось пройти, но метафора Пути. Метафора Следа, который должен оставить каждый человек. Здесь – и представление о дороге, на которой опасность подстерегала буквально на каждом шагу, и символическое обозначение мотива Преодоления. В том числе – преодоления тягот повседневной жизни рядового Великой Отечественной. Художник словно позволяет зрителю физически ощутить тяжесть этого движения, меру усилия, которого требовал сам быт войны с его непоказным героизмом. Однако эту небольшую работу можно воспринимать и в ином ключе – как обозначение перехода к другому, «мирному» разделу экспозиции (который, действительно, открывается представленными по соседству живописными работами).

Примечательно, что на выставке графика и живопись Николаева, посвященные военной теме, были представлены в разных секторах экспозиции и на разных этажах. На мой взгляд, это вполне удачный ход, позволивший показать данную тему в обрамлении работ, написанных в другое время, иных по образному содержанию, но, что особенно важно, развивающих те принципы пластического решения, которые вполне раскрылись в ранних рисунках военной поры. Эти листы отличает чистота силуэта, энергичная и выразительная линия, уверенно строящая форму, меткость и наблюдательность характеристики вне зависимости от того, что именно оказалось в поле зрения автора – люди, идущие по набережной, или улица старинного зарубежного города. Здесь обнаруживает себя незаурядное мастерство графика, где самыми сильными и удачными являются листы с использованием *non finito*, намек на легкое, едва наметившееся движение. Эта недосказанность заключает в себе нечто близкое языку поэзии, когда рифмуются уже не слова, а линии и силуэты. Наверное, не случайно лучшие графические работы художника появляются именно на рубеже пятидесятых и шестидесятых – во время под-

линного расцвета поэтического искусства. Наряду с интонациями героическими, наступательными, созвучными атмосфере научного и индустриального преобразования жизни, вполне различимы были интонации камерные, обращенные всецело к душевному миру и поэта, и читателей. Характер взаимодействия героев рисунков Николаева и мотив недосказанности обнаруживают и другую важную тенденцию художественной жизни тех лет – новое открытие искусства импрессионистов. Это и классики французского пейзажа второй половины XIX века, впервые открывшие красоту большого современного города, и Эдгар Дега, сумевший сохранить для живописи традиционное для европейского искусства представление о «мере всех вещей» – каждом отдельном человеке. Бориса Николаева всегда привлекала и продолжает вдохновлять сейчас поэтика пространства большого города, из которого человек никогда не исчезает.

Неизъяснимая аура Северной столицы заключена для художника скорее не в величии архитектурных ансамблей, но в «населенности» его улиц, набережных и площадей фигурами людей, спешащих по своим делам. Мы получаем редкую возможность увидеть и в бессюжетном мотиве присутствие того, кто способен прочувствовать и выразить поэзию дождей, туманов и других примет ненастья в питерское межсезонье. Круг мотивов, к которым не одно десятилетие обращается живописец, непосредственно отражен в названиях представленных работ, составляющих своего рода обширный цикл в его творчестве: «Ночной троллейбус», «Мост», «Улица» и «Вечер на Невском», «Белая ночь», «Окраина», «Ночь над Невой»... Очертания зданий растворяются во влажном питерском воздухе, создавая своего рода эмоциональный фон для незамысловатых сценок. Примечательно, что ни круг изблюбленных художником мотивов, ни манера письма не претерпели за десятилетия существенных изменений. Автор в большей степени выявляет все новые и новые грани, потаенные нюансы образа, увиденного, как правило, поздним вечером, сквозь влажную дымку, столь характерную для апрельских дней или предзимья, способного затянуться на несколько месяцев. Живопи-

сец и не конкретизирует «время действия», и, кстати, не стремится к точному отображению конкретных уголков Ленинграда – Петербурга. Объект его внимания – триада «город – человек – природа». Объединяющим началом здесь неизменно выступает тональное единство, смягчающее различимые акценты урбанистического ландшафта – свет неоновых вывесок или фар проносящихся по Невскому машин и троллейбусов.

Наверное, не случайно именно троллейбусу суждено стать героем целого ряда городских мотивов Бориса Николаева. Сама специфика этого вида пассажирского транспорта позволяет ему в плавном скользящем движении (отраженном на зеркальной поверхности асфальта в дождливый вечер) вновь и вновь подтверждать принадлежность к миру земному, миру современного мегаполиса – и миру неба, рассеченного в центре Петербурга сеткой многочисленных проводов. Тем самым традиции реалистической живописи и «уроки» импрессионизма у Бориса Николаева вводятся в образную систему, отвечающую его представлениям о человеке и городе, который предстает у него живым, естественным, как моросящий дождь или снегопад. Да и сам мир живой природы также часто возникает на его полотнах рядом с портретами самых близких людей. Здесь уже безраздельно господствует солнце. Кажется, сами теплые летние дни вызвали к жизни вместе с бурным ростом цветов и трав и декоративность найденных мастером красочных сочетаний – то контрастных, то запечатленных в сближенной гармоничной гамме. Но нужно помнить, что мир, который стал для нас таким привычным и уютным, был когда-то для художника и его современников желанной мечтой, достойной высочайшей меры усилий одного человека и целого поколения.

Юрий Бундин

В условиях неотвратимой угрозы утраты русской школы академической живописи острее чувствуешь творчество «последних из могикан». Именно к их числу необходимо отнести художника уникальной судьбы,

участника Великой Отечественной войны, выпускника Академии художеств Бориса Павловича Николаева.

В Союзе художников творчество мастера представлено в основном в трех ипостасях: «Вспоминая войну», «Любимый город» и «Природы ликование». Основной персонаж военной серии – земля-матушка: истерзанная, искореженная, выжженная, истоптанная и поруганная. Война – дело тяжелое и грязное. Неслучайно автор широко использует символику глины-грязи, эти раскисшие хляби с характерной коричнево-зеленоватой, охристо-свинцовой, как пропитанные потом солдатские обноски, почти монохромной палитрой и плотным колоритом вязкой и тяжелой земли. И солдатский сапог, изношенный и обляпанный грязью, как неотъемлемый атрибут дорог войны.

Пафос военной живописи – оптимистическая безысходность в одолении непреодолимого. Картины написаны сравнительно недавно, во всяком случае – не по горячим следам. Когда из памяти выветрилось все случайное, несущественное, а осталось в истории то главное, пережитое, что называется служением Родине. Поэтому тема войны, несмотря на простоту сюжетов, передана предельно искренне и пронзительно.

В юном возрасте будущий художник пережил ужас войны в ее самом адском средоточии. Отсюда, из страшного первого года ленинградской блокады – его повышенная эмоциональная отзывчивость, пронзительное чувство окружающего мира, жажда жизни и любовь к человеку. После эвакуации в 1942-м из Ленинграда с 1943 года он в действующей армии. Ввиду ослабленного зрения и подорванного блокадой здоровья будущий художник службу проходил в минометном полку резерва Главного командования и войну видел преимущественно со второго рубежа, через солдат, идущих на передовую, следуя за ними в панорамах опустошенной и израненной земли. Именно здесь, возможно, выработалась уникальная способность панорамного зрения, которая станет одной из особенностей живописной манеры мастера. А пережитое в юности сформирует особое чутье жизненного пространства людей.

Его военные сюжеты – не бравурно-романтические атаки и героические сражения, а та «обратная сторона луны», грязная, тяжелая, унылая. Спины идущих солдат, взятые крупным планом, создают неповторимый эффект присутствия зрителя в картине, его соучастия, «следования вместе». Ряд картин композиционно выстроен по восходящей диагонали справа налево. Война и победа требовали преодоления себя, невозможного в иные времена напряжения человеческих сил, физических и душевных, фактического восхождения к жизни из ада смерти.

Как отмечал Антоний Сурожский, искусство призвано извлекать смыслы из окружающего мира, раскрывать для людей значимость вещей и событий. Есть множество способов такого извлечения с помощью слов, звуков, музыки, пластики. Но особое место в этом ряду занимает живопись, ее линии и краски. Восприятие смыслов в значительной степени зависит от нашего умения видеть, слышать, воспринимать и осмыслять наш собственный опыт. Если мы не способны отозваться на послание, тогда мы не увидим смысла.

Известно, что самое трудное в искусстве актера – держать на сцене паузу. Особая выразительность застывшего молчания общеизвестна. Вспомним хотя бы паузу на Красной площади перед началом парада. Именно живопись оказывается наиболее способной выразить это напряженное безмолвие, эту застывшую неподвижность скорби, то, что невозможно передать словами. Художник использует застывшую неподвижность движения как наиболее подходящий способ – «плодотворный момент» – донесения смысла бессмысленности, античеловечности войны. Палитра войны в его картинах скорбно молчит. Но эта скорбная немота красноречиво передана в тональности удивительной теплоты, будто художник говорит со зрителем «на ты», как с самым близким и дорогим человеком. И мы воспринимаем живопись как отеческое послание-предостережение потомкам.

Только та живопись является произведением искусства, которая открывает смысл видимого. Цель изобразительного творчества – в преображении действительности путем реорганизации пространства, в преодолении чув-

ственной видимости и проявлении общечеловечного и общезначимого в мире. Характерный для художника душевный разговор со зрителем определил и особенности его городских пейзажей. Здесь – то же красноречивое очарование немоты звучащего цвета.

Мы уже отмечали выше удивительное умение видеть людей со стороны. Угадывать по едва уловимым особенностям позы характер, настроение, заботы. В этой связи очень показательны моментальные зарисовки в путевом блокноте. В результате и получается то уникальное интегративное качество ленинградского духа как следствие способности выразить город через населяющих его людей.

В этой связи отдельно хочется обратить внимание на разнообразную живописную тональность городских пейзажей и жанровых сцен. Борис Павлович, пожалуй, единственный из художников, кто сумел прочувствовать, уловить и изобразить город в разное время года и суток с доминантой характерного для них цвета. Вспоминается озеро Байкал, которое в процессе рассвета или заката постоянно меняет свой цветовой фон. Аналогично и наш город сквозь завесу дождя выглядит то синевато-голубым, то лиловато-фиолетовым, а то вдруг предстает расцвеченным множеством разноцветных огоньков на отраженьях домов в серых асфальтовых лужах или водной глади ленинградских рек и каналов. Известно, что в Ленинграде до обидного мало солнечных дней, и поэтому каждый яркий лучик, неожиданно пробившийся из-за тяжелых туч и отразившийся в водной глади, вызывает у горожан особое чувство радости. Также радостен и вечерний город, полный людской суеты в свете уличных фонарей и автомобильных фар, с характерной поэтикой дождливых сумерек. И здесь мы видим сугубо авторское прочтение главных символов города: гранита, чугуна и воды.

Необходимо отметить, что Борису Павловичу повезло. Профессию художника он получил в Академии художеств, где сохранилась блестящая академическая школа рисунка и живописи. Начало его творчества фактически совпало с так называемой оттепелью. Увлечением стал повседневный го-

род, живой город, который немислим без населяющих его людей. Его основным изобразительным средством стал живописный силуэт, расплывчатый в сырой дымке дождя, местами вибрирующий, источающий энергию жизни. Художник пишет городские силуэты, слегка условные и от этого еще более пленительные. Их прозрачность, отсутствие четких границ формируют многозначность прочтения картины, в которой каждый зритель обязательно находит что-то свое, сугубо личное, интимное, как уголки старого города. И всегда присутствует человек – спешащий и поглощенный ритмами любимого города.

Творчество Бориса Николаева предстает перед нами как своеобразное путешествие в себя через события личной жизни. В линиях, красках, композиционных приемах присутствует нечто, отличное от замысла, точнее, то, что олицетворяет замысел, а именно – душа художника, которая исходит у него изнутри как потребность. И что бы он ни писал, он не может не передать это.

Прежде всего это выражается в новом прочтении поэтики великого города. Кажущаяся тривиальность городских пейзажей обманчива, она – эффективный прием раскрытия очарования суеты повседневности, ее бурлящих людских потоков. Тонкое видение вечерней изменчивости палитры морозящего дождя передается зрителю через пластические миражи цветных витражей дождливых сумерек, через эмоциональное напряжение красочных проблесков серых туманов.

Наконец, третья серия – «Природы ликование» – выступает на выставке и как альтернатива суровым будням войны, и как продолжение чувства радости и ожидания чуда в ленинградских сюжетах. Художник с большой искренностью пишет светлую, цветущую, радостно поющую природу как символ обновления жизни. Излишняя, казалось бы, декоративность только подчеркивает эти самые животворящие пульсации природы. В его композициях нет лишних деталей. Даже самые незначительные из них уверенно входят в композиционную целостность, одновременно обозначая свою роль. Его краски то радостно кричат, то выразительно молчат. Через поющий мир природы

и чарующие ритмы дождливого города угадывается биение его равнодушного сердца.

В живописи Бориса Николаева нет стремления к чисто внешнему сходству, попыток создать изображение, максимально похожее на предмет. Это умозрение художника позволяет зрителю взглянуть на определенный момент жизни и увидеть в нем все то, что привнесло прошлое в этот момент. Художник видит то, чего на самом деле нет, но то, что существует и находится за пределами внешнего сходства формы, которую можно скопировать, не разглядев в ней красоты содержания.

Творчество Николаева принадлежит к чисто ленинградскому культурному контексту, определено духовной традицией, смысл которой можно уловить только через собственные аллюзии, через реминисценции, которые пробуждают в нас личный опыт восприятия любимого города. То, что лучше всяких слов передает живописный образ. Искусство Бориса Павловича учит нас смотреть на мир чистым, беспристрастным, неэгоистическим взглядом. Видеть предмет, а не самих себя, свое отражение и проекции в нем.

Художник далек от простого воспроизведения окружающей реальности. Полнота созерцательного молчания его картин и есть совершенное выражение того личного внутреннего опыта, который невозможно передать словами. Поэтому описать впечатления от картин Б. Николаева невозможно «на языке постно-обыденных, рассудочно затертых слов». И лишь зачарованное созерцание представленных на выставке работ позволяет внять глаголам его искусства.

Мария Рудницкая

Художник Борис Николаев обладает даром истинного колориста, даром, проявляющимся, как ни странно это звучит, не у каждого живописца. В трех темах своего творчества, вероятно, особенно любимых художником: городской пейзаж Ленинграда – Петербурга, цветы – не просто натюрморты,

а именно цветы как чудо природы, с изображением среди них лиц детей. И еще одна из тем Бориса Павловича, о которой художник его поколения не мог не думать, – Великая Отечественная война, которую он прошел, пережив еще и блокаду Ленинграда.

Колорит его картин проявляется с истинной глубиной выразительности той темы, которая его волнует. Аура Петербурга не оставляет равнодушным, кажется, ни одного художника, но чаще всего можно увидеть городские пейзажи серебристо-жемчужного колорита, ставшего уже шаблонным изображением характера города. Дар художника Николаева не может позволить остановиться на внешней характеристике – та влажная и монотонная атмосфера, окутывающая очертания архитектуры, таит в себе напряженную жизнь города и преобразуется в сверкающий или нежно просвечивающий сплав, не оставляющий равнодушным. Тема цветов трактуется как чудо переливающегося калейдоскопа и потому композицией как бы намеренно не акцентируя главный «предмет» – лепестки цветов, и цветовая характеристика пространства трактуется гармонично по всей плоскости холста, вызывая впечатление радости жизни.

В картинах, посвященных войне, цвет сгущается в монотонную массу блекло-коричневых тонов, особенно выразительно определяющих психологическое состояние образности, но при этом колорит картин и этюдов вызывает восхищение тонкостью живописных отношений. Такой живописный стиль, без внешней пафосной трактовки, позволят глубже вдумываться в события, уже далекие от нас, но такие же волнующие.

Светлана Кухлевская

У Бориса Николаева чувствуется живая манера письма, легкость и этюдность, но в то же время и глубинность пространства. В его работах есть некая недосказанность, что подразумевает диалог со зрителем. Но в то же время они являются цельными и законченными, так как в полной мере отражают суть темы или каждого произведения.

Глядя на его работы, посвященные войне, мы находим в них и нотки покоя и замечаем, с каким уважением художник пишет солдат. Огромная любовь к своей земле, к народу и к жизни двигала солдатами на войне, и они шли в смертоносный бой ради нас. Тема дорог пронизывает многие работы Бориса Николаева. В картине «Дороги войны» доминанты темно-зеленых, серых и коричневых оттенков словно переносят нас в страшную атмосферу войны, в воздухе которой буквально витал запах смерти. Здесь образ медсестры придает картине особую значимость, поскольку она также выполняет свой долг и может погибнуть, спасая раненых.

В картине «Я и моя пушка» сразу бросается в глаза жест солдата. Он словно призывает не останавливаться на сложном пути. Художник показывает, как солдаты с невероятными усилиями катят пушку. Кажется, что они перекатывают глыбу, которую невозможно сдвинуть, а они это смогли. В картине «Поселок N освобожден» рядом с жизнью реально и символично показана настоящая смерть. Здесь нет места ликованием победы. Выживший солдат скорбит, но понимает: его бой еще не окончен.

Полотна автора на военную тему по своему цветовому решению выполнены в темных монохромных тонах, но в них присутствуют, пусть и совсем небольшие, участки со светлыми, чистыми и открытыми красками. Это белое небо, снег, это голубая светло-ультрамариновая даль на горизонте войны, которая красной нитью проходит в работах Бориса Николаева. И даже фотографии того страшного времени не передают настолько живо ту эпоху, как работы нашего современника, художника, рисовавшего даже в блокаду, даже на поле боя. В колоссальной разрухе невиданных масштабов человек смог найти в себе силы запечатлеть на клочках бумаги людей, убитых горем, спящих где придется и не надеющихся дожить до завтрашнего рассвета. Такие поступки выдают в Борисе Николаеве черты сильного, волевого характера. Тема дорог продолжается в целой серии картин, посвященных улицам Санкт-Петербурга – таким, какими они стали после войны.

Тонкие, лиричные пейзажи Бориса Павловича Николаева, небольшие по размеру, раскрывают личную жизнь городских жителей. Его наблюдательность поражает. Художник как будто наблюдает с большим интересом за людьми и пишет такими, какими он их видит. Автор великолепно чувствует ауру города. Можно сказать, что он уводит зрителя в само пространство картины настолько, что тот может почувствовать себя рядом с идущим по улице пешеходом или с сидящим пассажиром, как это ощущается в работе «В троллейбусе». В этой картине Борис Николаев любит даже дождем, отчетливо выписывая каждую каплю на стекле перед взором прекрасной молодой девушки.

У Бориса Николаева есть целая серия работ, посвященных Невскому проспекту. В картине «Невский проспект» (2008) панорамного размера люди словно живописно слиты с городом и образуют некую единую систему движения со своими точками соприкосновения и параллелями, никогда не пересекающимися. В этой, казалось бы, хаотичной, но на самом деле продуманной, выстроенной системе множество людей взаимодействует друг с другом и со средовым пространством. Все изображенное на картине неслучайно и тщательно продумано. Ни одну фигуру человека нельзя убрать из композиции – она нарушится.

Замечательна серия натюрмортов с цветами, где они сливаются с фоном, превращаясь в целый разноцветный ковер. У Бориса Николаева светносные и жизнерадостные натюрморты. В его работах играют солнечные зайчики, как и в картинах Константина Коровина. Белый грунт просвечивает изнутри, озаряя весь холст. К примеру, его работа «Розы в саду», выполненная в ярких, контрастных и разноцветных красках, дарит чувство радости. Отмечая его лесные пейзажи, нельзя не вспомнить И. И. Шишкина. Они настолько живо написаны, что, кажется, можно обнять ствол каждого дерева и почувствовать тепло солнечных лучей, пробивающихся сквозь кроны сосен. У Бориса Николаева много работ, написанных в Италии, Чехии, Франции и других странах, которые интересны и познавательны. Поражает красо-

той пражский пейзаж, написанный в импрессионистической манере, которая передает состояние вечернего города, освещенного золотым светом фонарей. Интересен горный пейзаж Алтая, в котором чувствуются монументальность и величие. Красно-огненные и горячие пейзажи Италии сразу выделяются на фоне «французских» работ, выдержанных в более холодной гамме.

Картины Бориса Павловича Николаева – это особый сплав стилей, бытующих в пространстве искусства нашего города. Замечательный живописец, долгожитель, человек с особым видением мира, он до сих пор продолжает радовать новыми работами и выставками.

Ксения Палюлина

Картины Бориса Павловича Николаева в первую очередь привлекают своей включенностью в отечественную художественную традицию. Несмотря на кризис сюжетной картины (нарратива) в конце двадцатого столетия, тематика художника существенно не изменилась с 1960–80-х годов и по сегодняшний день. Его произведения каждый раз ставят проблему, продолжая вечные темы боли и страдания, сиюминутности городской жизни и радости, восторга перед красотой природы. Такие темы выражены Николаевым с редкой наблюдательностью. Это особенно ощутимо в его военных зарисовках и этюдах. В какой-то степени это вопрос соразмерности человека и его жизни. Поэтому в творчестве художника постоянно встречается пространство города, деревни. И человек, вписанный в это пространство, как бы продолжает общий пейзаж, связывая все друг с другом. Произведения из серии, посвященной повседневной жизни города, имеют своего рода сценографический характер и тем самым в чем-то подобны тонкой работе над кадром в кино, с внимательным выстраиванием в нем каждой детали.

Картины Николаева скорее повествуют, а не декларируют. Они не заявляют о сюжете, не «кричат», а ставят вопрос о некоем осмысленном бытии того, что окружает человека. Но значимость и смысл такого отражения уже определяет для себя смотрящий на картины Бориса Николаева. Работы

художника утверждают значимость каждой вещи и вместе с тем раскрывают в ней особые поэтические грани. В таком подходе есть попытка освободиться от избытка существующих стереотипов (порою через сами же вполне традиционные решения).

Стиль Бориса Николаева узнаваем за счет акцентирования каждого компонента картины в ее пространстве. Так, он как бы исподволь подчеркивает роль пейзажа как своеобразного камертона лирического видения мира. В последнее десятилетие художник обращается к этому жанру, словно размышляя о самоценной значимости внешнего мира. Его фиксация задает новую роль человека в окружающем пространстве – городском или природном. Борис Николаев лирично изображает движение толпы в вечернем городе под дождем, отблески от фонарей на асфальте, выхваченные из потока жизни сцены, соединяющие людей. Такая поэтизация пространства не требует развернутого сюжета – это скорее говорящее молчание, имеющее свою пространственную структуру. Картина начинает восприниматься событием, которое уже произошло. Похожую трактовку можно увидеть у немецкого романтика Новалиса, который уравнивает природу и поэзию. Он отмечает, что «всякая поэтическая природа есть природа в обычном смысле. Все свойства, присущие обыкновенной природе, подобают поэзии. <...> Символична сама природа. Либо природа должна нести в себе идею, либо душа должна нести в себе природу». Именно своего рода одушевление природы в сознании художника придает ей эмоциональность сродни поэтической.

Денис Амиров

«Удивлению подобно», сколь многогранной может оказаться одаренность живописца и сколь велико счастье, что его творческое наследие является именно российским национальным достоянием. Его картины на военные сюжеты – это боль за тех, кто навсегда остался на полях сражений и на фронтовых дорогах, ощущение усталости, когда человек без остатка отдает себя в

том числе такой, грязной в прямом смысле слова, черновой и трудовой стороне войны. Но наряду с вязкой, притом великолепно написанной грязью дорог художник видит и делает нашим достоянием то чувство достойно выполненного долга, которое объединяет бойцов на набережной только что освобожденного города. Это Победа целой страны, но в то же время и Победа каждого отдельного участника войны, ставшая, на мой взгляд, стержневой темой картины «Весна».

Обратимся к ленинградским пейзажам Бориса Николаева. Напомню сделанное когда-то меткое наблюдение: если город «не принимает» человека, то и живопись у него выходит поверхностная. Вроде все на месте – и дома, и машины, и люди, и мосты, и Нева, а только все холодно, неинтересно. Художники часто признают: «Ну не дается мне Питер, что тут поделывать!» Другое дело, как открывается наш город на полотнах Бориса Павловича. Ленинградец во всем. Ленинградец до мозга костей (а ведь именно там идет процесс кроветворения). Быть может, именно так из-под его кисти появляются самые сокровенные образы Северной Пальмиры во власти порывистых зимних ветров и монотонных осенних дождей. Места и выбранные ракурсы свидетельствуют о глубоком понимании художником замыслов устроителей Петербурга века девятнадцатого, а ритмическая линия, возможно, даже метрономная, в движении горожан и даже речных буксиров и троллейбусов, которые выглядят на полотнах одухотворенно, создают на холсте правдивый образ города нашего времени. Может ли кто-нибудь этому научить? Вряд ли. Но со временем возможно обрести чувство, что город принял тебя, что ты с ним единое неразрывное целое, что ты в его оболочке и пишешь его «изнутри».

Для того чтобы в полной мере оценить класс пейзажной живописи Николаева, нужно самому быть любителем леса, иметь в нем любимые укромные уголки. Только тогда чувствуешь, как важна была для художника каждая кочка, каждый кустик на лесной поляне, понимаешь его потребность запечатлеть именно этот потаенный уголок лесной чащи...

Чжао Баобо (КНР)

Борис Павлович Николаев – известный ленинградский и петербургский живописец, заслуженный художник Российской Федерации, член Санкт-Петербургского Союза художников. Его произведения находятся в музеях и частных собраниях в России, Великобритании, Франции и других странах. Он яркий представитель реализма, использующий большие возможности этого направления мировой культуры. Борис Павлович Николаев правдиво передает природу, образ своего города. Особенно выразительны у него образы войны, Ленинграда, окружающей природы. Опыт участия в войне позволяет пережить чувства художника и самому зрителю. Он очень хорошо передает характер человека на войне. У него острые точные композиции. Каждая деталь помогает почувствовать событие. Колорит его картин естественный, правдивый и искренний. Свет в его картинах волнует так же, как и цвет. Это характерно и для городских пейзажей. Родной город он показывает с любовью, которая передает и чувства жителей Ленинграда. Он хорошо пишет природу. Она у него живая, как человек. Мне, китайскому художнику, очень нравится творческая атмосфера в России. Такие выставки показывают, как соединяются чувство и мастерство автора. Я буду учиться такому отношению к жизни и искусству.

Спасибо за хорошую выставку!

К сожалению, нет возможности привести каждое из многих десятков эссе, написанных художниками разных специальностей за два десятилетия работы семинара. И сам семинар, и приведенные в настоящем издании фрагменты учебных заданий свидетельствуют о возможности и необходимости разных типов таких заданий, вытекающих из сути и целевой направленности семинара, из методики подачи материала и выявления новых подходов в рамках этой методики. Это не только расширяет границы художественного видения, но и способствует научению самостоятельному творческому подходу к явлениям, подчас полярным в соотнесении разных исторических моментов и в рассмотрении роли традиции как вектора художественного движения.

Таким образом, занятия семинара и эссе, выполненные по результатам отдельных занятий, обозначили свою полезность и целесообразность для расширения творческого диапазона, и выработки самостоятельного видения и в аналитическом, и в стилевом плане. Это особенно необходимо и для создания научной работы, и для личной творческой деятельности. В семинаре органически сочетаются вектор обучения с вектором творческого становления аспиранта, что вкупе с лекционными занятиями создает целостный комплекс учебной и творческой ориентации будущего художника и исследователя.

На страницах учебного пособия не раз отмечалось, что семинар выполняет не только обучающую, научно-исследовательскую, но и воспитательную функцию. Этим объясняется и обращение в процессе занятий к кругу тем и явлений художественной и общественной жизни, которые способствуют воспитанию в будущем исследователе, педагоге и художнике тех позиций, которые искони определяли творческую и нравственную гуманистическую позицию представителей отечественной культуры.

Мы подчеркиваем самобытность видения учащихся и поддерживаем ее, ибо она несколько не препятствует объективности оценки образа. Зато эссе и статьи, написанные разными аспирантами и магистрантами с выраженной

индивидуальностью, позволяют создать целостный образ творчества того или иного мастера или художественного явления. Это важно не только при подготовке учебных заданий монографического плана, но и при рассмотрении выводов относительно концепции выставки и породившего ее явления и в конечном счете выступает действенным фактором выработки у аспиранта способности анализировать те явления, с которыми он встретится в процессе подготовки диссертационной работы.

Список рекомендуемой литературы

Рекомендуется краткий список литературы, затрагивающей возможные аспекты исследований аспирантов и магистрантов, связанные прежде всего с принципами анализа художественных произведений. Поэтому в библиографию представлялось целесообразным включить издания не только по изобразительному, декоративно-прикладному, народному искусству и архитектуре, эстетике, культурологии, но и по вопросам, связанным с широким контекстом искусства и литературы. Это обосновывалось не только общеобразовательными целями, но и задачами сопоставления художественного анализа в различных сферах творчества (разумеется, с учетом специфики каждой из них). Тем более что в ряде научных дисциплин, например, в литературоведении и киноведении, некоторые теоретические и практические вопросы художественного анализа, жанровой и видовой специфики разработаны значительно полнее, нежели в искусствоведении.

Основная литература:

1. Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество: рек. Мин. обр.; рек. УМО / Н. А. Яковлева. – М. : Высшая школа, 2005.
2. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб. : Азбука-классика, 2007.
3. Антипина Д. О. Дорогами жизни. Ростислав Пинкава. – СПб. : Свое издательство, 2015.
4. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М. : Архитектура-С, 2007.
5. Бахтияров Р. А. Пространство памяти // Выставка Саида Бицираева в музее прикладного искусства СПГХПА. – СПб. : Издательство Политехнического университета, 2010.

6. Бахтияров Р. А. Художник-фронтовик Ростислав Пинкава // Связь времен. Пространственные искусства в отечественной культуре второй половины XX века. – СПб. : Алетейя, 2014.

7. Бахтияров Р. А. Художники-преподаватели ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой в период Великой Отечественной войны и блокады // Связь времен. Пространственные искусства в отечественной культуре второй половины XX века. – СПб. : Алетейя, 2014.

8. Белютина И. С. Проблемы русского и советского натюрморты. Исследования и статьи. – М. : Советский художник, 1989.

9. Бицираев С. О моих учителях и коллегах – участниках Великой Отечественной войны // Связь времен. Пространственные искусства в отечественной культуре второй половины XX века. – СПб. : Алетейя, 2014.

10. Бицираев С. Учебно-методическое пособие по живописи. Декоративно-прикладная живопись на отделении текстиля. – 2002.

11. Бойко А. Г. Постмодернистские дали, или Эскиз будущего изобразительного искусства // Сб. ст. и метод. пособий. Кафедра теории и истории архитектуры и искусств СПГХПА. Вып. 1. – СПб., 2000.

12. Борев Ю. Б. Художественная культура XX века (теоретическая история) : учебник. Рек. УМО. – М. : Юнити-Дана, 2007.

13. Вибер Ж. Живопись и ее средства. – М. : Изд-во Академии художеств, 1962.

14. Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. – М. : Искусство, 1970.

15. Волков Н. Н. Цвет в живописи. – М. : Искусство, 1984.

16. Всеобщая история искусств. В 6 т. – М. : Искусство, 1956–1964.

17. Выржиковская Л. Я. Возвращение Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица // Художественное наследие и современность. К 65-летию кафедры теории и истории архитектуры и искусств. Вып. 7. – СПб. : Астерион, 2010.

18. Ганкина Э. З. Художник в современной детской книге. – М. : Советский художник, 1977.

19. Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – СПб. : Азбука, 2003.

20. Герман М. Ю. Парижская школа. – М. : Слово, 2003.

21. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты: язык и смысл изобразительного искусства : учебное пособие. – М. : РИП-холдинг, 2013.

22. Гизе М. Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII – начала XX века. – СПб. : СПбГУ, 2008

23. Гомбрих Э. История искусства / пер. с англ. – М. : Искусство – XXI век, 2013.

24. Горбунова Т. В. В эпоху перемен. Наши ленинградские художники. – СПб. : Алетейя, 2017.

25. Горбунова Т. В. Изобразительное искусство в истории культуры (Опыт культурологического анализа). – СПб. : Лениздат, 1997.

26. Горбунова Т. В. Российская периодика о декоративно-прикладном и изобразительном искусстве первых десятилетий XX века // Связь времен. Отечественная практика пространственных искусств на рубежах истории: XX век. – СПб. : Алетейя, 2015.

27. Данилов С. Г. Дизайн: аспекты педагогики и методологии. – СПб. : Роза мира, 2002.

28. Даниэль С. М. Искусство видеть. – СПб. : Амфора, 2006.

29. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. – Л. : Искусство, 1986.

30. Дмитренко А. Ф. Красный цвет в русском искусстве. Функция и образ. По материалам выставки в ГРМ (1997) // Сб. ст. и метод. пособий. Кафедра теории и истории архитектуры и искусств СПГХПА. Вып. 1. – СПб., 2000.

31. Дмитренко А. Ф. Методика работы со студентами и аспирантами на экспозициях художественных выставок // Художественное наследие и современность. К 65-летию кафедры теории и истории архитектуры и искусств. – Вып. 7. – СПб. : Астерион, 2010.

32. Дмитренко А. Ф. Особенности воплощения идеи исторической памяти в творчестве Е. Е. Моисеенко // *Художественное наследие и современность*. Вып. 4. – СПб. : Астерион, 2007.
33. Дмитренко А. Ф. Отечественная живопись 1960–80-х годов: учебно-методическое пособие / утв. УМО. – СПб., 2007.
34. Дмитренко А. Ф. Поэзия гармонии // Борис Шаманов. – СПб., 2016.
35. Дмитренко А. Ф. Рецензия на художественную выставку как одна из форм работы аспирантского семинара (методическая разработка) // Сб. научных трудов кафедры теории и истории архитектуры и искусств СПбГХПА им. А. Л. Штиглица. Вып. 4. – СПб. : Астерион, 2007.
36. Дмитренко А. Ф. Саид Бицираев. – СПб. : ЗАО «Геза Ком», 2005.
37. Дмитренко А. Ф. Учебные задания в структуре научного семинара «Методика анализа художественных произведений в исследовательской работе аспирантов и соискателей» : учебное пособие / утв. УМО. СПбГХПА. – СПб. : Астерион, 2007.
38. Дмитриева Н. А. Изображение и слово. – М. : Искусство, 1962.
39. Иконников А. Функция, форма, образ в архитектуре. – М. : Стройиздат, 1986.
40. Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство : учебник / рек. УМО. – М. : Высшая школа, 2008.
41. История искусства: архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство. – М. : Искусство – XXI век, Республика, 2003.
42. История русского искусства. Т. 8–9. – М., 1964–1965.
43. История русского искусства : учебник. – М. : Изобразительное искусство, 1987.
44. Каган М. С. Морфология искусства. – Л. : Искусство, 1972.
45. Корнилова А. В. Методическое пособие по спецкурсу «Христианская символика и атрибутика в изобразительном искусстве» // Сб. ст. и метод. пособий. Кафедра теории и истории архитектуры и искусств СПбГХПА. Вып. 1. – СПб., 2000.

46. Корнилова В. В. Детские иллюстративные журналы в художественной жизни Петербурга XIX – перв пол XX века. Типология и эволюция : автореф. дис. ... канд. иск. – СПб., 2001.
47. Котломанов А. Концепция объекта в современной английской скульптуре // *Художественное наследие и современность*. К 65-летию кафедры теории и истории архитектуры и искусств. – Вып. 7. – СПб. : Астерион, 2010.
48. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. 4-е изд. – М. : Советский художник, 1965.
49. Кривдина О. А. Ваятели и их судьбы. – СПб. : Сударыня, 2006.
50. Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007. – СПб. : Logos, 2007.
51. Корнилова А. В. Русская живопись XVIII – первой половины XIX века : учебное пособие. – СПбГХПА, 1999.
52. Культурология : учебник для вузов / ред. М. С. Каган. – М. : Юрайт-Издат, 2013.
53. Ларионов А. И. Искусство античной напольной мозаики. – СПб., 2014.
54. Леонова Н. Глеб Савинов. – Л. : Художник РСФСР, 1988.
55. Леняшин В. А. Единица хранения. Русская живопись – опыт музейного истолкования. – СПб. : Золотой век, 2014.
56. Леняшин В. А. ...Художников друг и советник. Современная живопись и проблемы критики. – Л. : Художник РСФСР, 1985.
57. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. – СПб. : Искусство, 1994.
58. Манин В. С. Русская живопись XX века. В 3 т. – СПб. : Аврора, 2007.
59. Михалкович В. И., Стигнеев В. Т. Поэтика фотографии. – М. : Искусство, 1989.
60. Моран Анри Д. История декоративно-прикладного искусства от древних времен до наших дней / пер. с франц. – М. : Искусство, 1982.
61. Морозов С. Творческая фотография. – М. : Планета, 1986.
62. Мочалов Л. В. Пространство мира и пространство картины. – М. : Советский художник, 1983.

63. Новиков Н. В. Компонировка объекта в академическом дизайне: учебно-методический комплекс. – СПбХПА, 1996.
64. Основы методики научно-исследовательской работы и проблемы анализа художественных произведений. Материалы аспирантского семинара. Вып. 2. – СПб., 2008.
65. Очерки истории советского искусства, 1917–1977 / отв. ред. Г. Г. Пospelов. – М. : Советский художник, 1980.
66. Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство. – М. : Наука, 1966.
67. Полевой В. М. Двадцатый век. – М. : Советский художник, 1989.
68. Раппопорт С. Х. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. – М. : Советский художник, 1972.
69. Русские писатели об изобразительном искусстве / сост. Л. А. Гессен, А. Г. Островский. – Л. : Художник РСФСР, 1976.
70. Рябов В. Ф. Кризис или возрождение? (Философские раздумья об изобразительном искусстве). – Л. : Художник РСФСР, 1990.
71. Савостьянов Е. Выразительность и изобразительность в искусстве. – М. : Изобразительное искусство, 1971.
72. Свет и цвет в природе и живописи : учебное пособие по дисциплине «Цветоведение»; для студентов вузов. Допущено УМО. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012.
73. Сидельников В. М. Поэтика русской народной лирики. – М. : Учпедгиз, 1959.
74. Соколов А. Н. Теория стиля. – М. : Искусство, 1968.
75. Стрельникова Е. С. Флюгера в русском зодчестве // Художественное наследие и современность. К 65-летию кафедры теории и истории архитектуры и искусств. – Вып. 4. – СПб. : Астерион, 2007.
76. Суздалев П. К. Основы понимания живописи. – М. : Искусство, 1964.

77. Суздалев П. Советское искусство периода Великой Отечественной войны. – М. : Советский художник, 1965.
78. Тугендхольд Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. – М. : Советский художник, 1987.
79. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. – М. : Книга, 1986.
80. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XX века. Исследования, очерки. – М. : Советский художник, 1986.
81. Шегаль Г. М. Колорит в живописи. – М. : Искусство, 1957.
82. Ширшова Л. В. Современная монументальная живопись Русской Православной Церкви. – СПб. : ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг», 2011.
83. Шлыкова Т. В. Художественная керамика и стекло. Реставрация. Хранение. Исследование. Англо-русский и русско-английский терминологический словарь-справочник / под ред. Л. В. Царевой. – СПб. : СПбХПА им. А. Л. Штиглица, 2014.
84. Эткинд М. А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX века. – Л. : Художник РСФСР, 1989.
85. Эфрос А. М. Мастера разных эпох. – М. : Советский художник, 1979.
86. Юшкова О. А. Станция без остановки. Русский авангард. 1910–1920-е годы. – М. : Галарт, 2008
87. Ягодковская А. Т. От реальности к образу. – М. : Советский художник, 1985.

Дополнительная литература:

88. Альфонсов В. Н. Слова и краски. – М.; Л. : Советский писатель, 1966.
89. Бахтияров Р. А. Живопись Ленинграда в период блокады / вступ. статьи В. В. Инчик, А. Ф. Дмитренко. – СПб. : Астерион, 2015.
90. Бахтияров Р. А. К 100-летию со дня рождения народного художника СССР Евсея Евсеевича Моисеенко. Искусство и совесть художника // АИС. Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 39. – СПб., 2016.

91. Бахтияров Р. А. «Музыка живописи» Леонида Ткаченко. Путь к гармонии // АИС. Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 37. – СПб., 2015.

92. Бахтияров Р. А. Диалог современности, традиции и вечности в зеркале художественного образа. Творчество Светланы Пономаренко // Аллегии времени. Светлана Пономаренко. – СПб. : СПГХА им. А. Л. Штиглица, Союз художников России, 2016.

93. Бахтияров Р. А. Значение рисунка как формообразующей системы в плане осмысления исторической традиции // Алексей Талашук. – СПб. : Проект «Свободные художники Петербурга», 2011.

94. Бахтияров Р. А. Истоки стилистического и образного решения портретной живописи блокадного Ленинграда // Война, беда, мечта и юность!»: Искусство и война. К 70-летию Победы в Великой Отечественной войне. – М. : БуксМАрт, 2015.

95. Бахтияров Р. А. Творческая мастерская скульптуры под руководством академика Григория Даниловича Ястребенецкого. Преемственность традиции и пространство современной культуры. – СПб. : Филателия, 2017.

96. Бахтияров Р. А. Творческий путь художника Ярослава Николаева // АИС. Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 17. – СПб., 2010.

97. Бундин Ю. И. Искусство вчера, сегодня, завтра: русский авангард и современные арт-практики // АИС. Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 44. – СПб., 2017.

98. Власов В. Г. Стили в искусстве. В 3 т. – СПб. : Кольна, 1995–1997.

99. Время перемен. Искусство 1960–1985 гг. в Советском Союзе. Каталог выставки в ГРМ (предисловие: Е. Петрова, Й. Киблицкий; статьи: Е. Барабанов, Д. Боулт, А. Дмитренко, В. Ляшин, А. Любимова, О. Мусакова, М. Петров). – СПб. : Palace Editions, 2006.

100. Анализ литературного произведения : сб. статей. – Л. : Наука, 1976.

101. Баруткина Л. П. Художественные особенности аланской керамики раннего средневековья: истоки и наследие : автореф. дис. ... канд. иск. – СПб., 2006.

102. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. – СПб. : Мифрил, 1995.

103. Богдан В.-И. Т. Исторический класс Академии художеств второй половины XIX века. – СПб. : НИМ РАХ, 2007.

104. Богуславская И. Я. Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея. – Л. : Художник РСФСР, 1984.

105. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. – М.; Л. : Академия, 1930.

106. Вериян К. Искусство всех времен и народов. – М. : АСТ, 2000.

107. Воронов В. Крестьянское искусство. – М. : Госиздат, 1924.

108. Герман М. Ю. Импрессионизм. – СПб. : Азбука, 2008.

109. Грачева С. М. История русской художественной критики. XX век : учебное пособие с грифом УМО. – СПб. : Институт им. И. Е. Репина, 2008.

110. Громов Н. Н. Взаимодействие изобразительных искусств: синтез или интеграция? // Традиции худ. школы и педагогика искусства. Вып. VI : сб. научных трудов РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб., 2006.

111. Громов Н. Н. Псеводоуховность квазитворчества. К проблеме оценочных критериев артефактов постмодернизма // Традиции худ. школы и педагогика искусства. Вып. XII : сб. научных трудов РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб., 2011.

112. Гусарова М. Д. Китайские мотивы в современном текстиле // Художественное наследие и современность. К 65-летию кафедры теории и истории архитектуры и искусств. – Вып. 4. – СПб. : Астерион, 2007.

113. Дмитренко А. Ф. Былые годы в памяти не стерты. Великая Отечественная война в творчестве ленинградских (петербургских) живописцев второй половины XX – начала XXI века // «Война, беда, мечта и юность!»:

Искусство и война. К 70-летию Победы в Великой Отечественной войне. – М. : БуксМАрт, 2015.

114. Дмитренко А. Ф. Вопросы профессиональной подготовки аспирантов-художников. К осуществлению научно-исследовательской работы диссертантов // АИС. Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 44. – СПб., 2017.

115. Дмитренко А. Ф. Грани преобразования // Иван Тарасюк. Каталог выставки в ГРМ. – СПб. : Palace Editions, 2007.

116. Дмитренко А. Ф. Дмитрий Шувалов / вступ. ст. к каталогу выставки в ГРМ. – СПб. : Palace Editions, 2014.

117. Дмитренко А. Ф. Звезда Алексея Штерна // АИС. Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 34. – СПб., 2015.

118. Дмитренко А. Ф. Магия преобразования. На творческом рубеже. Светлана и Борис Пономаренко» // АИС. Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 45. – СПб., 2017.

119. Дмитренко А. Ф. Монументальное-исповедальное // Алексей Талашук. Время странствий. Живопись, акварель, эмаль. – СПб. : Проект «Свободные художники Петербурга», 2014.

120. Дмитренко А. Ф. Не изменяя правде // Заслуженный художник России Федор Савостьянов / авт. ст. Т. Горбунова, А. Дмитренко, В. Манин. – М., 2009.

121. Дмитренко А. Ф. Ф. И. Смирнов. – Л. : Художник РСФСР, 1988.

122. Дмитренко А. Ф. Нонна Филипповна Шевелева. – СПб. : Полиграф, 2001.

123. Дмитренко А. Ф. Петр Коростелев / вступ. ст. к альбому. – СПб., 2013.

124. Дмитренко А. Ф., Бахтияров Р. А. Изобразительное искусство послевоенных десятилетий: истоки, преемственность, новые векторы развития // Российская практика пространственных искусств на рубежах

истории: XX век : коллективная монография под науч. ред. д-ра филос. наук, проф. Т. В. Горбуновой. – СПб. : Алетейя, 2015.

125. Дмитренко А. Ф., Бахтияров Р. А. Ленинградская школа. Наследие, ставшее традицией // Российская практика пространственных искусств на рубежах истории: XX век : коллективная монография под науч. ред. д-ра филос. наук, проф. Т. В. Горбуновой. – СПб. : Алетейя, 2015.

126. Дмитренко А. Ф., Бахтияров Р. А. Первая среди равных // 60 лет кафедре общей живописи. Каталог выставки / СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Кафедра общей живописи. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского политехнического университета, 2011.

127. Дмитренко А. Ф., Бахтияров Р. А. Реализм – живая ветвь современного искусства // АИС. Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 26. – СПб. : Абрис, 2013.

128. Дмитренко А. Ф., Бахтияров Р. А. Облик и дух героических лет // Международная выставка «Земля родная». – СПб. : Петровская Академия наук и искусств, 2010.

129. Дмитренко А. Ф., Бахтияров Р. А. Синтез прозорливых вдохновений // Медный всадник. Альманах Петровской Академии наук и искусств. – СПб., 2013. № 2–3.

130. Добрая дорога Шилуня // Шилунь. Дух гармонии. Китайская живопись. Выставка произведений в выставочном центре Санкт-Петербургского Союза художников / авт. ст. Н. А. Виноградова, А. Ф. Дмитренко). – СПб. : ИБТ, 2007.

131. Дом под высоким небом. Круглый стол по материалам выставки «Тихая моя родина...» В. М. Сидорова // Литературная газета. № 48. 3–9 декабря 2014.

132. Жаданов В. И. Жест как элемент знаковой системы изобразительного искусства : автореф. дис. ... канд. иск. – СПб., 2006.

133. Жаданова Л. А. Обучение живописи на пленэре как процесс развития художественно-творческой индивидуальности студентов : автореф. дис. ... канд. иск. – СПб., 2006.
134. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (условность древнерусского искусства). – М. : Искусство, 1970.
135. Искусство анализа художественного произведения: сб. статей / сост. Т. Г. Браже. – М. : Просвещение, 1971.
136. Каган М. С. Социальные функции искусства. – Л. : Знание, 1978.
137. Кантор А. М. О стилях. – М. : Советский художник, 1962.
138. Кантор А. М. Предмет и среда в живописи // Проблемы взаимоотношений предметного мира и пространственной среды. – М. : Советский художник, 1981.
139. Красник А. Ф. Витражи Ленинграда – Петербурга как художественное явление второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. иск. – СПб., 2003.
140. Кузнецов О. И., Мошков В. М. Пластическая основа композиции. Проблемы синтеза искусств. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1994.
141. Кудреватый М. Г. Композиция. Путь к образу. – СПб. : Артиндекс, 2015.
142. Кутейникова Н. С. Искусство России второй половины XX века (иконопись) : учебное пособие. – СПб. : Рос. акад. художеств, С.-Петерб. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2005.
143. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М. : Искусство, 1976.
144. Климов П. Ю. Михаил Нестеров. – М. : Золотой век, 2008.
145. Ковалева Т. В. Искусство петербургского интерьера конца XIX – начала XX века : автореф. дис. ... канд. иск. – СПб., 2003.
146. Кон Винер. История стилей изобразительных искусств. – М. : Сварог и К, 1998.

147. Махлина С. Т. Язык искусства в контексте культуры. – СПб. : СПГАК, 1995.
148. Миронова Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве : учебное издание. – Мн. : Беларусь, 2003.
149. Морозов А. И. Поколение молодых (живопись советских художников 1960–80-х). – М. : Советский художник, 1989.
150. Морозов А. А. Соцреализм и реализм. – М. : Галарт, 2007.
151. Музалевская Ю. Е. Явление молодежной моды стритстайл в контексте субкультурных движений (вторая половина XX – начало XXI в.). – СПб. : Санкт-Петербургский государственный ун-т сервиса и экономики, 2007.
152. Недошивин Г. А. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. – М. : Советский художник, 1972.
153. Нехорошева И. Г. Графическое оформление первых русских журналов последней четверти XVIII века : автореф. дис. ... канд. иск. – СПб., 1999.
154. Новиков Н. В. Методические основы моделирования в дизайне: метод. пособие. – СПб. : СПГХПА, 2003.
155. «От Бога был дан ему этот удел...» К 70-летию со дня рождения Геннадия Максимовича Сорокина / авт. ст. А. Дмитренко, Р. Бахтияров, Г. Морозов, Л. Бутовская, О. Жохова. – СПб. : Петровская академия наук и искусств, 2009.
156. Пастернак Я. П. Поэтика пластического изображения. Гармония, контраст, ритм, пластика. – СПб. : ЛФВНИИТЭ, 1991.
157. Плотников В. И. Фольклор в русском изобразительном искусстве второй половины XIX века. – Л. : Художник РСФСР, 1987.
158. Познанский В. В. Очерк формирования русской национальной культуры. Первая половина XIX века. – М. : Мысль, 1975.
159. Проблемы наследия в теории искусства: сб. статей / вступ. ст. М. Лившиц. – М. : Искусство, 1984.

160. Пространство культуры. Методические вопросы: сб. научных статей / сост. В. И. Смирнов. – СПб. : СПГАИЖСА им. И. Е. Репина РАХ, 2001.
161. Русакова А. С. Роль художественной традиции в китайском плакате конца XX – начала XXI века : автореф. дис. ... канд. иск. – СПб., 2012.
162. Рычков А. В. Художественные памятники на кладбищах Ленинграда – Санкт-Петербурга. Типология и эволюция. 1960–2010 : автореф. дис. ... канд. иск. – СПб., 2013.
163. Семенов А. Проектирование и производство мебели в СССР 1920-х гг.: Опыт систематизации (книга первая). – СПб., 2017.
164. Скородумова Н. А. Современные художественные материалы. – СПб. : Институт им. И. Е. Репина, 2012.
165. Словарь художественных терминов. Гос. академия художественных наук (ГАХН). 1923–1929 гг. – М. : Логос-Альтера, Ессено, 2005.
166. Советское изобразительное искусство и архитектура 60–70-х годов / отв. ред. В. Э. Хазанова. – М. : Наука, 1979.
167. Сперанская В. С. Взаимодействие изобразительного искусства и архитектуры // Сб. ст. и метод. пособий. Кафедра теории и истории архитектуры и искусств СПГХПА. Вып. 1. – СПб., 2000.
168. Субботина О. С. Образы Великой Отечественной войны и Победы в произведениях советских стеклоделов // «Война, беда, мечта и юность!»: Искусство и война. К 70-летию Победы в Великой Отечественной войне. – М. : БуксМАрт, 2015.
169. Субботина О. С. Фигуративная пластика в ленинградском-петербургском художественном стекле : автореф. дис. ... канд. иск. – СПб., 2017.
170. Ткаченко Л. Музыка живописи / вступ. ст. А. Ф. Дмитренко. – СПб. : Знак, 2001.
171. Ткаченко Л. А. Путь. – СПб. : Знак, 1999.
172. Ткаченко Л. Филонов / вступ. ст. А. Ф. Дмитренко. – СПб. : Знак, 2002.

173. Трегубенко И. А. Психология и педагогика : учебное пособие. – СПб. : Институт им. И. Е. Репина, 2010.
174. Финкельстайн С. Реализм в искусстве. – М. : Иностранная литература, 1956.
175. Художники России – миру. Альбом-каталог международного выставочного проекта / сост. проф., действ. член РАХ Л. М. Грабко, д-р иск., член-корр. РАХ Л. В. Ширшова. Вып. 1. – СПб. : ЗАО «Белл», 2004; Вып. 2. – СПб. : ЗАО «Белл», 2005; Вып. 3 / вступ. ст. А. Ф. Дмитренко. – СПб. : ЗАО «Белл», 2011; Вып. 4 / вступ. ст. А. Ф. Дмитренко, Р. А. Бахтияров. – СПб. : ЗАО «Белл», 2012.
176. Цайгнер Г. Учение о цвете. – М. : Стройиздат, 1971.
177. Шварков А. В. Роль металлических украшений как формообразующих элементов в костюме XX – начала XXI в. Традиции и новаторство : автореф. дис. ... канд. иск. – СПб., 2007.
178. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М. : Мысль, 1966.
179. Шихирева О. Н. К истории общества «Круг художников» // Советское искусствознание '82. Вып. 1. – М. : Советский художник, 1983.
180. Шлыкова Т. В. Искусство иранской «кубачинской» керамики в контексте истории бытования и реставрации памятников : автореф. дис. ... канд. иск. – СПб., 2010.
181. Энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. – СПб. : Сова, 2006.
182. Яшманов Н. А. Художественная эмаль. Истоки и технология // Сб. ст. и метод. пособий. Кафедра теории и истории архитектуры и искусств СПГХПА. Вып. 1. – СПб., 2000.
- Электронные ресурсы:*
183. Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века [Электронный ресурс] / Азизян И. А. – Электрон. текстовые данные. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/27837>. – ЭБС «IPRbooks», по паролю.

184. Борев Ю. Б. Художественная культура XX века (теоретическая история) [Электронный ресурс] : учебник для студентов вузов / Борев Ю. Б. – Электрон. текстовые данные. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/52593>. – ЭБС «IPRbooks», по паролю.

185. Кандинский В. Теория искусства [Электронный ресурс] / Кандинский В. – Электрон. текстовые данные. – М. : Академический Проект, 2015. – Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/36859>. – ЭБС «IPRbooks», по паролю.

186. Садохин А. П. Мировая художественная культура [Электронный ресурс] : учебное пособие для учащихся средних профессиональных учебных заведений / Садохин А. П. – Электрон. текстовые данные. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. – Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/8100>. – ЭБС «IPRbooks», по паролю.

Научное издание

А. Ф. Дмитренко
Р. А. Бахтияров

ОСНОВЫ МЕТОДИКИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ
АСПИРАНТА И ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Учебное пособие

Текст печатается в авторской редакции

Корректор В.Г. Макашина

ЦНИТ «АСТЕРИОН»
Подписано в печать 14.11.17 г. Бумага офсетная.
Формат 60x84¹/₁₆. Объем 5,5 п.л. Тираж 100 экз.
СПб., 191015, а/я 83, тел (812) 685-73-00, 970-35-70
asterion@asterion.ru