



ACADEMIA

Таково естественное действие Рима.

Он неизменно вводит каждого в круг мыслей
и чувств, восходящих к своей античной родине...

И эта молодость души в Риме не проходит даже так скоро,
как обыкновенная молодость человеческой жизни.

Открывающиеся здесь для нее ценности
бессчетны и вечно новы.

П.П. Муратов «Образы Италии»



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

Тема		Theme
<i>О. Кривцун.</i> О статусе людей искусства в России	3	On the Status of Artists in Russia <i>О. Krivtsun</i>
Международные связи		International Relations
<i>Т. Кочемасова.</i> Творческая мастерская – мир	12	World as a Creative Studio. <i>Т. Kochemasova</i>
<i>Н. Мухина.</i> Questo bellissimo mondo	18	Questo bellissimo mondo. <i>Н. Mukhina</i>
<i>А. Золотов.</i> И корабль плывет...	21	And the Ship Sails... <i>А. Zolotov</i>

А С А Д Е М И А

<i>М. Чегодаева.</i> Современный художник в Вечном городе	24	Contemporary Artist in the Eternal City. <i>М. Chegodaeva</i>
Итальянская пресса о проекте	27	Italian Press about the Project
Академическая наука		Academic Studies
<i>О. Дубова.</i> Академия Святого Луки в Риме	30	Academy of St. Luke in Rome. <i>О. Dubova</i>
<i>Л. Балашова.</i> Итальянское Возрождение и русская неоклассика	35	Italian Renaissance and Russian Neoclasicism. <i>Л. Balashova</i>
Академическая библиотека		Library of the Academy
<i>М. Козлова.</i> Фотографии в библиотеке	46	Photos in the Library. <i>М. Kozlova</i>
Академическое образование		Academic Education
Преемственность поколений	53	Continuity of Generations
<i>М. Чегодаева.</i> Чему учить художника?	55	What to Teach an Artist? <i>М. Chegodaeva</i>
<i>А. Гамлицкий.</i> Педагогическая поэма Льва Шепелева	57	Pedagogika Poem of Leo Shepelev. <i>А. Gamlitsky</i>
<i>Е. Ржевская.</i> Николай Кондрашин и ученики	60	Nikolai Kondrashin and Students. <i>Е. Rzhetskaya</i>
<i>Ю. Логинова.</i> Мастер-класс по фресковой живописи	62	Master-class on Fresco Painting. <i>Ю. Loginova</i>
Академия и регионы		Academy and regions
<i>И. Сосновская.</i> Художник в пространстве города	64	Artist in Town Landscape. <i>И. Sosnovskaya</i>
<i>Е. Водонос.</i> Искусство и власть	66	Art and Power. <i>Е. Vodonos</i>
Выставочный комплекс		Exhibition Halls
<i>С. Орлов.</i> Павел Никонов и ученики	72	Pavel Nikonov and Students. <i>С. Orlov</i>
<i>О. Панюшева.</i> 50 лет мастерской графики	76	50 Years of Graphic Studio. <i>О. Panyusheva</i>
<i>В. Аронов.</i> Знак и образ	79	Sing and Image. <i>В. Aronov</i>
<i>Ю. Логинова.</i> От мини до макси	82	From Mini to Maxi. <i>Ю. Loginova</i>
Музеи современного искусства		Museums of Modern Art
Почетный член академии, попечитель музея	84	Honorary Member of the Academy, Patron of the Museum
<i>Е. Петровская.</i> Иван Чуйков: трактаты о зрении	86	Ivan Chuikov: Treatises on Eyesight. <i>Е. Petrovskaya</i>
<i>А. Раппапорт.</i> Художник XX столетия	89	The artist of 20th century. <i>А. Rappaport</i>
<i>В. Хан-Магомедова.</i> Хроника	91	Chronicle. <i>В. Khan-Magomedova</i>
Обзоры.		Review
<i>А. Толстой.</i> Уроки мастерства	94	The Lessons of Mastership. <i>А. Tolstoy</i>
<i>А. Сафарова.</i> Жест – тактильное и рефлексивное	96	Gesture - Textile and Reflexive. <i>А. Safarova</i>
<i>Н. Махов.</i> Пространство, превращенное в свет	98	Space Turned to Art. <i>Н. Makhov</i>
<i>И. Сосновская.</i> АРКО в Мадриде – 30 лет	102	ARCO in Madrid - 30 years. <i>И. Sosnovskaya</i>
Московская и региональная хроника	105	Moscow and Regional Chronicle



О СТАТУСЕ ЛЮДЕЙ ИСКУССТВА В РОССИИ

ON THE STATUS OF ARTISTS IN RUSSIA

Олег Кривцун

Oleg Krivtsun

Социальная и культурная биография профессионального художника в России — чрезвычайно интересная и малоизученная область. Вхождение живописцев, актеров, музыкантов в общественную жизнь вызвало существенные трансформации в национальном сознании, появление новых тенденций в культурных ориентирах разных сословий, то резче очерчивая их границы, то, наоборот, размывая. С момента появления на русской почве фигура художника будоражит общественное мнение, создавая новую диспозицию «своего» и «чужого», приводит в движение устоявшиеся нормы этикета, способствует наложению западных и славянских ценностей.

За полтора столетия — с середины XVIII до начала XX века — роль художника изменилась (в Европе на эту трансформацию ушло около трехсот лет). Статус художника в России отражал и динамику сдвигов в сословном самосознании общества. Художественное творчество то развивалось в рамках дворянской этики, то сближалось с ориентирами разночинной публики, обогащаясь разнообразием вкусов, испытывая множество стимулов. Восприятие фигуры художника современниками, его положение в социальной иерархии — все было важным для *мотивации* творчества наряду с влиянием собственно художественного опыта и традиции. Общественные установления той или иной социальной среды задавали особый тон, корректировали своеволие художника, нарушали непредсказуемость художественной деятельности.

Процесс профессионализации искусств воспринимался как «подтягивание» России к европейским стандартам. Действительно, начало образования в области изобразительного, балетного, музыкального искусства было связано с адаптацией и переработкой опыта итальянских, французских, немецких мастеров, «интервенция» которых во второй половине XVIII — первой половине XIX века была весьма ощутимой.

Вместе с тем культурно-художественная европеизация России приобрела яркие, самобытные черты. Художник и дворянская аристократия, художник и первая русская интеллигенция — все эти соприкосновения определяли противоречивые условия творческой деятельности и в конечном счете особую судьбу художника в России. Попытаемся хотя бы отчасти разобраться в этих коллизиях.

Иоганн-Батист
Лампи-младший
Портрет И.А. Акимова.
1797. Холст, масло

Л. Ж.-Ф. Лагрене
◀ *Императрица
Елизавета Петровна —
покровительница искусств.*
1761. Холст, масло. © ГРМ



ХУДОЖНИК И ДВОРЯНСКАЯ КУЛЬТУРА

Если представить себе иерархию искусств, какой она складывалась в сознании дворянина конца XVIII — начала XIX века, то, несомненно, высшую шкалу занимало изобразительное искусство и его деятели — живописцы, скульпторы, архитекторы.

Высокий статус изобразительного искусства диктовался в первую очередь насущными потребностями придворного обихода. Постройка дворцов, разбивка парков, установка скульптур, декорирование помещений; парадно-портретная, историческая живопись — все было призвано укрепить престиж знатного рода. Художник превращал родовое гнездо аристократа в импозантное



зрелище. Знание инженерного устройства сооружений, техники отливки скульптур, приемов композиции, перспективы сближало деятелей изобразительного искусства с представителями точных наук. Польза от деятельности тех и других для высшего общества была очевидной. Не случайно в первой рисовальной школе, открытой еще в 1715 году при Петре I, объединялись не только «живописна, скульптурна, граверна» мастерские, но и «столярное, токарное, медное дело». Показательно, что и самосознание больших мастеров того времени было таково, что они не чуждались прозаической работы. Например, архитектор Растрелли брался помимо основных занятий за обучение механике, портретист Даннауэр преподавал устройство и починку часов, и т.д.

Система подготовки художников высокого класса тре-

бовала больших вложений. Для Академии наук, в системе которой рисовальная школа действовала в 30–50-х годах XVIII века, такие расходы были непосильны, а часто и несоизмеримы с тратами на естественно-научные исследования. Соглашаясь с тем, что «художники необходимы для рисования анатомических фигур, трав и других натуралей», Академия наук жалуется на обилие расходов, без которых ей можно было бы обойтись, «ежели б Академия художеств, на которую надежда имелась, учреждена была». Таков был один из многих аргументов в пользу создания новой академии для обучения художествам и поддержания высокого профессионального престижа соответствующих профессий.

Учреждение Академии художеств в России в 1764 году сопровождалось большим воодушевлением в придворных кругах. Задачей нового учебного заведения, как говорилось в его уставе, было «образование новой породы людей, свободных от недостатков общества». Это была, по сути дела, революционная программа, которая базировалась на новых идеях Просвещения, общественного прогресса и светскости. Приобщиться к числу покровителей Академии художеств считали для себя честью выдающиеся титулованные особы. Императрица Екатерина получила послания от князя А.М. Голицына, графа И.Г. Чернышева, графа Г.Г. Орлова, которые объявили о желании быть принятыми в число почетных любителей академии. На протяжении последующих десятилетий она привлекала к себе особое внимание высшего общества. Начиная с 1843 года президентами академии становятся, сменяя друг друга, уже не просто именитые дворяне, а члены императорской фамилии.

Первые выпуски показали, что в России появляются собственные художники-профессионалы, не уступающие иностранцам. Старшее поколение составили художники Антропов (сын солдата), братья Аргуновы (бывшие крепостные графа Шереметева), Рокотов. Начиная с первого выпуска (1767) воспитанников, получивших золотые медали, посылают за границу для совершенствования их способностей. Следующее поколение — Д.Г. Левицкий, А.П. Лосенко, В.Л. Боровиковский — учились уже у русских художников. В конце 1770-х годов русские мастера уже преобладали среди заведующих классами: портретный возглавлял Д.Г. Левицкий, исторический — Г.И. Козлов, пейзажный — С.Ф. Щедрин, батальный — Г.И. Серебряков.

Среди дворянского сословия было распространено меценатство. Граф Алексей Иванович Мусин-Пушкин, назначенный в 1795 году президентом академии, с целью возбудить в художниках «похвальное любочестие» учреждает для членов академии премии за лучшие произведения: 700 рублей, 500, две по 300 и две по 200 рублей, жертвуя свое жалование¹.

Репутация академии в это время весьма высока была, и звание академика считалось почетным. Впрочем, еще более почетным было звание профессора академии, которое обеспечивало стабильное служебное положение и относительно высокий доход. Ряд фактов подтверж-

дает предположение, что социальный статус художника в этот период значительно превышает статус актера. Так, в 1810 году талантливый живописец-самоучка, артист Императорских театров Варенн представил в академию серию пейзажей и просил признать его академиком. Совет нашел, что «неприлично быть актеру членом академии» и «не было примера, чтобы кто из сего звания, оставаясь в оном, был когда принят в какую академию членом». Большинством голосов (19 против 3) Варенн не был даже допущен к баллотированию.

Вместе с тем на рубеже XVIII и XIX веков исполнители (актеры, музыканты, вокалисты) в оплате труда опережали живописцев и скульпторов. Это свидетельствует о расщеплении факторов, определяющих статус разных творческих профессий. Оценка современниками престижа отдельных видов искусств оказывается нетождественной экономическому положению представителей этих сфер.

Можно говорить о некоторых чертах близости психологии аристократа и художника, делающих их мироощущение понятным друг другу. В первую очередь это связано с многосторонностью гуманистического идеала аристократии. Ее ориентация на создание универсальной, интегрированной личности весьма близка установкам художественной среды. Для занятий творчеством необходим был досуг, которого никогда не имел рядовой человек, вынужденный работать, чтобы жить, но преимуществами которого могли пользоваться как аристократия, так и представители «свободных и вольных» художественных профессий.

Такой процесс самоосуществления, связанный с интеллектуальным творчеством, возможен только для групп, отдаленных от жизненной сумятицы и мира повседневности. Аристократы и художники склонны не замечать грубы «жизненные факты», жить в мире вымышленных и нередко искусственных символов. Идея внутреннего благородства предполагала бескорыстие и презрение к приземленным желаниям и интересам. Это и предопределило то, что в лоне дворянской культуры были сформированы нравственные ценности, которые не ограничивались клановыми интересами. Культурный, интеллектуальный аристократ продолжал оказывать этическое воздействие на духовную жизнь России на протяжении всего XIX века. Умение дворянина руководствоваться идеалом, а не интересом, конечно, не могло не импонировать психологии художника. В противовес этому купеческое сознание почти единодушно мыслилось губительным для искусства, так как в первую очередь базировалось на убежденности в непреодолимой силе момента и было чуждо «парению над ситуацией».

Максимальное сближение аристократа и художника возникло тогда, когда первый, обладавший независимыми средствами, мог посвящать значительную часть жизни творчеству. Вместе с тем и здесь неуклонно проявлялось различие: творчество ради удовольствия или творчество ради хле-

Ж.-Л. ДЕ ВЕЛИ

◀ *Портрет И.И. Шувалова.*

Между 1775 и 1757. Холст, масло.

© ГРМ



Ф. (Т.) Ф. ШВЕДЕ

Портрет гравера Ф.И. Иордана.

1864. Холст, масло

И.С. (В.) БУГАЕВСКИЙ-

БЛАГОДАРНЫЙ

(БАГАЧЕВСКИЙ)

Портрет А.И. Иванова. 1824.

Холст, масло

When it comes to the professional artists in Russia, their social and cultural biography is an extremely interesting and little-studied subject. Since its advent on the Russian soil, figure of the artist disturbs public opinion, creating a new disposition of "our" and "alien", sets in motion well-established rules of etiquette, contributes to the superposition of "Western" and "Slavic" values.

For half a century (from the middle of 18th till beginning of



20th century), the role of the artist in society has undergone a metamorphosis, which in Europe took nearly three hundred years. Status of the artist in Russia was reflecting a dynamic of changes in the class consciousness of a society. Artistic creativity was developed under influences of the courtier's etiquette, converging with the values of diversified audience, enriching with diversity of tastes, experiencing a variety of incentives. Perception of the artist by his contemporaries, his position in the social hierarchy — all this was an important factor in his creative motivations, on pair with the influence of his own artistic experience and art tradition. In a particular social environment, social institutions posed specific tone, corrected self-will of the artist, violated the unpredictability.

The process of professionalizing of the arts was seen as a "drawing" Russia closer to the European stan-

¹ *Императорская Санкт-Петербургская Академия художеств.* СПб., 1914. С. 13.



ба? Особая концентрация созидательной энергии у художника-профессионала по-особому окрашивала и его психологию. Можно привести несколько причин, побуждавших аристократию дистанцироваться от профессиональных занятий искусством. Во-первых, это неустойчивое правовое положение художественной интеллигенции с небольшими законодательными поправками, остававшееся таковым вплоть до конца XIX столетия. Кроме того, предвзятое отношение дворянина к художникам-профессионалам — это подозрение в «неструктурированном», как бы мы сегодня сказали, поведении. Аристократические культуры вообще неодобрительно относятся к спонтанному, импульсивному поведению, считая его вульгарным. Любые ситуации, возникающие в общении, развлечениях, регулируются нормами этикета, подчеркивающими сословную элитарность. К сожалению, охотно распространявшиеся были и небывлицы о закулисных нравах художников в большинстве случаев поддерживали о них мнение как о представителях «полусвета». Подробно и красочно пресса расписывала вечеринки, устраивавшиеся живописцем К. Брюлловым и композитором М. Глинкой с участием так называемого женского персонала. Этот кружок получил название «Петербургская Богемия». Дворянские круги такого не одобряли, а если «золотая молодежь» из знатных родов и занималась чем-то подобным, то за рамками социальных институций своего сословия.

Первый дворянин, оказавшийся на ученической скамье в Академии художеств, был Федор Толстой, позже ставший известным мастером рисунка и медальерного искусства. Впоследствии он рассказывал об огромном изумлении родственников и даже посторонних, которые упрекали его за то, что он первый из дворян, «имея самые короткие связи со многими вельможами, могущими мне доставить хорошую протекцию, наконец, нося титул графа, избрал путь художника, которому необходимо самому достигать известности». Титулованный дворянин, решивший посвятить себя профессиональным занятиям изобразительным искусством, испытал давление не только родственников («связался с немецкими и русскими профессорами и проводит с ними все время»), но, как ни странно, и своих будущих коллег, относившихся в первое время к нему с недоверием. Когда Ф.П. Толстой начал посещать академические классы, профессора «смотрели с каким-то негодованием; в особенности скульптор Мартос везде с насмешкой и пренебрежением говорил о моем желании быть в одно и то же время графом, военным и художником, чего, по его мнению, дворянину достичь невозможно»².

Можно только догадываться, какое унижение должен был испытать Брюллов, возвратившись после своего «пансионерства» в Россию. В городах Италии, где выставлялась картина «Последний день Помпеи», Брюллова носили на руках по улицам с музыкой, цветами и факелами, ему устра-

Гронкель де Виталь
Портрет архитектора К.А. Тона.
1850. Холст, масло

С. Торелли
↵ *Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств.*
1770. Холст, масло. © ГРМ

Стр. 8
И.И. Бродский
Портрет И.Е. Репина.
1912. Холст, масло

Стр. 9
Г.А. Крылов
Портрет скульптора В.И. Демута-Малиновского. 1836.
Холст, масло

Стр. 10
И.С. Куликов
Портрет Б.М. Кустодиева. Этюд.
1899. Холст, масло

dards. Indeed at the beginning of the formation of fine arts, ballet, classical music, they were associated with adapting and refining the experience of Italian, French and German masters, whose intervention in the second half of the eighteenth and first half of the nineteenth century was vastly noticeable.

However, the cultural and artistic "Europeanization" of Russia acquired a bright independent features. The artist and the aristocracy, the artist and the first Russian intelligentsia — all these contacts determined contradictory conditions of artistic creativity, and ultimately — very specific fate of the artist in Russia. Let us try, at least partially, to sort out these conflicts.



² *Записки гр. Ф.П. Толстого // Русская старина. 1873. № 7. С. 26.*

ивали торжественные приемы, посвящали стихотворения. Слава мастера была уже европейской, когда, прибыв в Россию, он вдруг узнал о немотивированном отказе Николая I присвоить ему звание профессора. Сохранившиеся документы доносят до нас образ несколько растерявшегося и, пожалуй, испуганного художника, еще не забывшего о безмятежном периоде итальянского творчества. Видевшийся и подружившийся с ним в эти дни П.В. Нащокин сообщает в письме о совместном обеде с Брюлловым Пушкину: «Очень желает с тобою познакомиться и просил у меня к тебе рекомендательного письма. Каково тебе покажется? Знать, его хорошо у нас приняли, что он боялся к тебе быть, не упредив тебя. Извинить его можно — он заметил вообще здесь большое чиновничество, сам же он чину мелкого, даже не коллежский асессор. Что он гений — нам это нипочем — в Москве гений не диковинка...»³

Не приходится удивляться тому, что, получив образование в России, большинство русских художников стремились жить за границей, в основном в Италии. Там почти всю жизнь прожил и умер пейзажист Матвеев. Сильвестр Щедрин так и не вернулся на родину. Орест Кипренский, возвратившись в Россию, все время помышлял вновь переехать в Италию, что ему и удалось за два года до смерти. Посылая из Петербурга письма скульптору С. Гальбергу в Италию, Кипренский уговаривал его не возвращаться на Родину.

В 1832 году вышел указ, имевший огромное значение для стабилизации общественного положения российских деятелей искусства. Николай I учредил новый привилегированный класс личных и потомственных *почетных граждан*. К дворянству этот класс отношения не имел, но занимал верхнее место в иерархии, его представители выступали в качестве высшего городского сословия. Личное почетное гражданство получали среди прочих художники, имевшие аттестат Академии художеств. Тем самым они обретали право на обращение «ваше благородие». В общественном мнении этот жест повысил престиж художественной и научной интеллигенции.



Пережив тяготы вельможного самоуправства, Брюллов, в отличие от многих других художников, впоследствии сумел поставить себя на равных с аристократическими заказчиками. В мастерскую Брюллова со всей Европы за портретами стекались канцлеры, великие князья, высшая титулованная аристократия. И что было уже совсем ново для прежних порядков неоднократно к Брюллову приезжал сам Николай I в связи с работой художника над портретом императрицы⁴. О том, насколько уверенно и самостоятельно ощущал себя мастер, говорит тот факт, что Брюллов однажды уехал, не дождавшись Николая I, опоздавшего на 20 минут. Впоследствии портрет императора им так и не был написан.

Все годы своего царствования Николай I (как и его отец) щедро покровительствовал искусствам: не жалел средств на отправку художников в Италию, на пополнение и расширение коллекций Эрмитажа. В 1845 году император лично посетил пансионеров Академии художеств в Италии. Более двадцати пансионеров были вызваны в собор Св. Петра в Риме, куда после российско-итальянских переговоров прибыл Николай I в сопровождении вице-президента академии графа Ф.П. Толстого. Проходя от алтаря, «Николай I обернулся, приветствовал легким наклоном головы и мгновенно окинул собравшихся своим быстрым, блестящим взглядом. Художники Вашего Величества, — указал граф Толстой. Говорят, гуляют шибко, — заметил государь. Но также и работают, — ответил граф»⁵.

Материальную опеку император, как и его предшественники, считал возможным сочетать с цензурой и даже с советами о способах художественного претворения. Так, посетив в окрестностях Рима мастерскую одного из пансионеров, Николай I обратил внимание на скульптурную группу, «в которой Сатир, поймавши Нимфу у фонтана и обхвативши ее по нижним конечностям, просит у стыдливой красавицы вытянутыми своими губами поцелуя. — “Ну, это черес чур выразительно! — заметил государь. — Надо эту группу обработать и ускромнить»,»⁶. Впоследствии сделанная в мраморе скульптура была куплена для дворца.

К середине XIX века Академия художеств вырастает в широко признанное высшими слоями государственное учебное заведение. Дворянские дети в ней хотя и не доминируют, но их поступление туда уже не является событием. Интерес к художнику в обществе растет, художественная интеллигенция сама выступает законодателем вкусов, становится центром общественного притяжения.

ХУДОЖНИК В СРЕДЕ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ И КУПЕЧЕСТВА

Массовое открытие во второй половине XIX века новых высших учебных заведений способствует быстрому увеличению числа инженеров, ученых, медиков, учителей, чиновников, офицеров, духовенства. Формирующаяся интеллигенция приходит к необходимости выработать соб-

ственное мироощущение, установить собственную, непривычную для прежней иерархии социальную идентичность: образуя собственные корпоративные группы, интеллигенция посягает на то, чтобы устанавливать новые, изобретенные ею формы приобщения к культуре, и не только для себя, но и для господствующих элит. С 1860-х годов возник массовый интерес к искусству в России, в том числе к изобразительному, нарастает интерес к выставкам. В экспозиции Академии художеств наряду с живописью, скульптурой и графикой уже включалась и фотография. Человек в частной жизни, поглощенный практическими делами, становится основным предметом литературы, живописи, театра.

В 1863 году широкую огласку получил бунт в Петербургской Академии художеств четырнадцати дипломников под руководством Крамского, ратовавших за свободу от академических установлений, от чиновничьего вмешательства в творческие дела. Организованная будущими передвижниками свободная Артель художников (исполнение по заказам портретов, скульптур, рисунков для памятников и каминов) стала примером первых «вневыставочных контактов» художника и широкого зрителя. С этого времени частные отношения между художником и заказчиком заявлены и существуют в виде общественной нормы.

Еще с 1830-х годов художники, пожалуй, первыми оказались способны благодаря своей профессии себя обеспечить. Несмотря на открытие в 1840-х годах в Москве конкурирующего с Петербургской Академией заведения — Училища живописи, ваяния и зодчества, спрос на художников превышает предложение. Отсутствие перепроизводства интеллигенции в сфере изобразительного искусства способствовало укреплению и стабилизации в России художественных элит. Передвижники «остыли» уже к концу 1870-х годов; некоторых из них Академия художеств принимает в свою среду: И.Е. Репина, В.Е. Маковского, И.И. Шишкина, А.И. Куинджи (правда, скоро ее покинувшего). Последний даже жертвует в 1904 году 100 тысяч рублей (на проценты с этого капитала) для организации конкурсных премий на весенних выставках в Академии художеств.

Сближение искусства с жизнью частного человека, перейдя хрупкую грань, грозило повальным снижением уровня художественного сознания. Здесь вырабатываются принципы искусства, не обеспокоенного потерей связи с «высокими идеалами». Популярнейший портретист С.К. Заряно, отражая интересы «заказчика из толпы», заявляет: «Если портрет и оригинал будут неразлично похожи, то торжество живописи будет в этом случае пределом». М.Е. Салтыков-



Щедрин, в свою очередь, также предпочитает воспринимать живопись глазами «простого зрителя»: «Я рад этому, потому что очень искусно написанных картин не понимаю, и требую, чтоб художник относился ко мне доступным для меня образом... вводил бы в этот мир так же просто и естественно, как я вхожу в собственную квартиру»⁷.

Конечно, входить в художественный мир так же «просто и естественно, как в собственную квартиру» удобно, но способствует ли такой комфорт развитию творческого потенциала искусства? Да и художники не раз переживали моменты, когда одобрение мещанской толпы лишней раз доказывало поверхностность и банальность их произведений. Это в свое время испытали и передвижники, выслушивая упреки в «повествовательности» их живописи. И тем не менее идеи подвижничества, отношение к искусству как средству служения общественным идеалам были для в России очень сильны и привлекательны, «проблемы бытия» доминировали и в театральном, и в изобразительном искусстве, и в литературе. Тяжелый, скорбный облик русской жизни, каким он представал в большинстве произведений второй половины века, сформировал и особый взгляд на природу таланта художника, который уже понимался не как счастливый, но скорее как трагический дар. Г.Г. Пospelов очень точно отмечает, что приблизительно с 1880-х годов в общественном

восприятии «страдание входило в самый состав дарования артиста, в самое его возвышенное, а вместе с тем и жертвенное предназначение»⁸.

Трудно однозначно ответить, почему идея художнического служения приняла в России столь жертвенную окраску⁹. Серьезность и глубина, при-

³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 17 т. М., 1949. Т. 16. С. 68.

⁴ К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. М., 1961. С. 160.

⁵ Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России. М., 1863. С. 127–128.

⁶ Там же. С.132.

⁷ Салтыков-Щедрин М.Е. Об искусстве. М.:Л., 1949. С. 347.

⁸ Пospelов Г.Г. О концепциях «артистизма» и «подвижничества» в русском искусстве XIX – начала XX в. // Советское искусствознание-81. М., 1982. С.143.

⁹ Хотя в отечественном искусстве многочисленны примеры и сильных «артистических» энергий — Серов, Врубель, Коровин, Сомов, Борисов-Мусатов и др.

сущие художественному и литературному творчеству конца XIX столетия, снискали ему особый престиж.

Стремительное возвышение купеческого сословия привнесло в социальную психологию новые обертоны, но общая тенденция прагматизации оказалась не слишком сильной: дворянство по-прежнему воспринималось как сословие с «бескорыстными идеалами», за которым признавались возможности «нравственного воздействия на жизнь», придания новым явлениям «более этического характера». Это объясняет, почему вплоть до Первой мировой войны среди купеческого сословия считалось пре-



стижным получить генеральский чин, сделав большие пожертвования Академии наук либо художественным музеям. Таким путем «гражданскими генералами» стали С.И. Щукин, А.А. Титов, А.А. Бахрушин.

Много и справедливо написано о меценатстве российских купцов, субсидировании ими художественных начинаний, собирании коллекций. Однако поначалу сам факт выделения денег не на привычные благотворительные цели — строительство церквей и больниц, — а на «какие-то картинки» вызывал резкое осуждение в купеческой среде. Но именно занятия купцов меценатством, наследующих в этом деятельности известных дворянских фамилий (Шереметевых, Юсуповых, Мещериных, Белосельских-Белозерских, Тенишевых), заложили основы национального художественного достояния России.

Состоятельный купеческий дом в конце XIX — начале XX века становился местом, где происходило стирание сословных границ, социальное сближение. Так, жена Саввы Тимофеевича Морозова, Зинаида Григорьевна, всячески старалась превратить их новый особняк на Большой Никитской в один из известнейших светских салонов. В этом доме встречались как аристократическая, так и художественная элита: Шаляпин, Книппер, Врубель, Горький, Шереметевы, Олсуфьевы, Орловы-Давыдовы. Там же бывала и сестра царицы — великая княгиня Елизавета Федоровна. Такие формы общения воспринимались как новые, свободные от предрассудков.

«Известность, как и благородное происхождение, налагает обязанности

¹⁰ ГАГАРИН Г.Г. *Воспоминания*. СПб., 1885. С. 60.

¹¹ Вал. Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. М., 1971. Т. I. С. 527.

(*noblesse oblige*)» — это высказывание князя Г.Г. Гагарина¹⁰ большого знатока византийского искусства, обращенное к живописцам, в какой-то мере уже уравнивает художественную славу и сословную знатность. Более того, по мере расширения своего влияния слава писателя, музыканта, живописца заметно оттесняет известность старинных дворянских родов. Улавливая на себе заинтересованный взгляд общества, художник как бы «доорганизовывает» себя в повседневной жизни, стремясь упрочить собственный мифопоэтический образ. Самосознание художника, восприятие его фигуры современниками демонстрируют, что образ богемы в русской культуре начала XX века, в отличие от Запада, отождествляется с понятием художественной элиты. Художник отдает себе в этом отчет и при случае даже обыденному поведению стремится придать творческое содержание.

Так, ощущение собственной призванности, уникальности сообщало чувство большого достоинства поведению В.А. Серова. Художественный максимализм (Серов работал над одним портретом в среднем три месяца), уверенность в собственном видении делали его независимым и свободным от какого бы то ни было сервелизма. Вот как выглядит история с последним портретом Николая II в пересказе И.Э. Грабаря. «Уходя с его последнего сеанса, бывшего накануне, царь просил Серова прийти еще раз на другой день, сказав, что императрица хотела посмотреть портрет и познакомиться с его автором. Серов отправился раньше, чтобы тронуть еще кое-что. В назначенный час пришли царь с царицей. Царица просила царя принять свою обычную позу и, взяв сухую кисть из ящика с красками, стала внимательно просматривать черты лица на портрете, сравнивая их по натуре и указывая удивленному Серову на замеченные ею мнимые погрешности в рисунке: “Тут слишком широко, здесь надо поднять, там опустить”. Серов, по его словам, опешил от этого неожиданного урока рисования, ему кровь ударила в голову, и, взяв с ящика палитру, он протянул ее царице со словами: — “Так Вы, Ваше Величество, лучше сами уж и пишете, если так хорошо умеете рисовать, а я больше слуга покорный”»¹¹

Начало XX века принесло творческие открытия, упрочившие положение художника в русской культуре. Деятельность художественного объединения «Мир искусства», «Русские сезоны» Дягилева в Париже, громкие премьеры Московского художественного театра — эти события вызвали интерес к русскому искусству во всем мире. Таким образом, за полтора столетия (с середины XVIII до начала XX века) русское искусство продемонстрировало быструю эволюцию от поздней профессионализации к невиданному взлету статуса художника в общественном сознании.

Для микрокосма каждого русского человека художник становится особой фигурой, той, что спасает от рационализации жизни, пробуждает онтологическое переживание бы-

тия, позволяет проникнуть в метафизические основы национального характера.

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ

INTERNATIONAL RELATIONS



Участие в международном проекте Года России в Италии и Года Италии в России стало приоритетным направлением деятельности Российской академии художеств в 2011 году.

Президиум академии разработал концепцию выставочной программы, которая предусматривала проведение в России и Италии ряда международных выставочных и научно-практических мероприятий. Выставка «Российская академия художеств. Люди, события, факты истории» состоялась в Риме и Анконе, персональные выставки произведений З.К. Церетели прошли в Палермо, Риме, Анконе.

Осенью в Москве состоялась Международная научно-практическая конференция «Искусство, наука, религия: пути интеграции в пространстве современной культуры», выставка, конференция-телемост «Итальянские академии» (Университет Неаполя – Итальянский институт культуры – Российская академия художеств), а также круглый стол и выставка «Русская метафизика» – совместный проект выпускников МГАХИ им. Сурикова и молодых итальянских искусствоведов и художников.

ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ – МИР

WORLD AS A CREATIVE STUDIO

Татьяна Кочемасова

Tatiana Kochemasova

Начало каждого года Зураб Церетели воспринимает как время своеобразного отчета и планирования на будущее. И, несмотря на то что этот номер выйдет в свет скорее всего уже летом, все же попробуем рассказать о достижениях и творческих планах, которыми художник готов поделиться.

2010 год оказался одним из самых насыщенных по накалу страстей, эмоций и переживаний. Май – вручение художнику ордена Почетного легиона Французской Республики, начало июня – Москва, открытие памятного знака, посвященного жертвам трагедии в Беслане, спустя два дня – открытие персональной выставки в Национальном клубе искусств в Нью-Йорке, золотая медаль за вклад в сближение американской и русской культур, врученная мером Нью-Йорка М. Блумбергом.

Стр. 11. *Церемония передачи в дар Анконе скульптуры «Добро побеждает зло»*

З.К. Церетели в нью-йоркской мастерской

► *Вручение З.К. Церетели золотой медали мэром Нью-Йорка М. Блумбергом за вклад в сближение американской и русской культур*

The beginning of each year Zurab Tsereteli perceives as time when one should submit kind of "report", but at the same time, it is period when one makes plans for the future. Year 2010 proved to be one of the busiest when it comes to passion, emotions and experiences. In May – artist was awarded with the the French National Order of the Legion of Honour; at the beginning of June in Moscow – there was ceremonial opening of a monument dedicated to victims of the tragedy in Beslan; two days later – he was presented at the opening of his personal exhibition at the National Arts Club in New York, where he was awarded with Gold Medal for



Начало и вторая половина июня – триумфальная выставка в Гран-Пале, масштабная академическая программа экспозиций и конференций в Париже в рамках Года культуры Франции и России (выставочные залы сената Французской Республики, Академия изящных искусств Института Франции). Июль – из рук Президента Российской Федерации мастер получает орден «За заслуги перед Отечеством» I степени. Август – в Пуэрто-Рико проводятся переговоры о проекте установки монументальной архитектурно-скульптурной композиции «Рождение Нового Света», посвященной Христофору Колумбу. Сентябрь – во Франции состоялось открытие скульптурной композиции «Мушкетеры и д'Артаньян», конец сентября – в рамках визита Генерального директора ЮНЕСКО Ирины Боковой происходит презентация новой научно-исследовательской программы Российской академии художеств «Гуманистические основы и социальные функции искусства».

Октябрь – обструкция в средствах массовой информации после отставки мэра Москвы (к слову сказать, ее Церетели выдержал по-рыцарски достойно). Необоснованной, а зачастую еще и безграмотной травле подверглась вся деятельность художника, даже те его работы, которые авторы критических текстов не видели, что прямо следовало из их заявлений. «От скульптуры Колумба отказалась Испания» (видимо, имелась в виду установленная в 1995 году и по сей день украшающая Севилью скульптурная композиция «Рождение нового человека»). Или: «Колумба не приняли в США, и его вернули в Россию и переделали в Петра». Меж тем все части скульптурной композиции, не имеющие ничего общего с монументом «300-летие Российского флота» (тот самый Петр Первый в Москве), уже больше 10 лет находятся в Пуэрто-Рико. Кто-то из политиков решил даже получить «бонусы», используя эту тему, не удосужившись хотя бы раз ради приличия заглянуть в Интернет – все-таки век информационных технологий на дворе, надо учиться использовать! Конфузов было много. Справедливости ради, надо отметить, волна критики в СМИ спровоцировала повальную посещаемость всех музейных и выставочных залов Москвы, где можно увидеть искусство Церетели. Причем отзывы, естественно, сильно отличались от скоординированной волны обструкции, которая держалась в информационном пространстве в течение двух-трех недель. В завершение хочется вспомнить слова великого Родена: «Истинный художник выражает то, что думает, не страшась столкнуться с вековыми предрассудками».

И очень коротко еще об одном. В 2010 году прошли персональные выставки Церетели в Элисте, Чебоксарах, Тарусе, Самаре, Волгограде, Рыбинске. Причем все выставки, разве что кроме Рыбинска, художник открыл лично, провел мастер-классы, нашел время для общения с творческой интеллигенцией, успев вырваться из собственного железного графика и долететь, доехать, добежать...



his contribution in bringing closer American and Russian cultures, while the award was presented personally by the Mayor of New York M. Bloomberg.

At the beginning and the second half of June – there was a triumphant exhibition at the Grand-Palais in Paris, accompanied by a large-scale program of academic exhibitions and conferences within the "Year of France and Russia" (exhibition halls of French Senate and Institute of France). In July – great artist received the "Order of Merit for the Fatherland" of first degree from the President of the Russian Federation. In August, in Puerto Rico – artist led a negotiations on the draft of monumental architectural and sculptural composition "The Birth of the New World", dedicated to Christopher Columbus. In September in France – artist was presented at the ceremonial opening of his sculptural composition "Musketeers and d'Artagnan." At the end of September, during the visit of Irena Bokova, Director-General of UNESCO, there was a presentation of a new research program of the Russian Academy of Arts under the title "Humanistic Foundations and Social Functions of Art."

"All your works are unique by itself, they are glorious, and touch-

ing, and surprising at the same time. Your work, productive and versatile, reminds me of a planet, of which split away countless number of satellites. For you, whole world is a creative studio." – with these words described Irina Bokova, Director-General of UNESCO, the artist's work.

Year 2011 promises to be challenging and intense, but Zurab Tsereteli is not used to the quiet rhythms, he does not recognize the possibility of indolent life. His elements are everyday work at the Academy of Arts, UNESCO, no matter whether in Russia or in France, Italy, the United States, or Sri Lanka. Recently, at the request of the Russian embassy in Colombo, Tsereteli executed a bust of Yuri Gagarin to match the anniversary of the first manned space flight. Soon, this work will be installed on the island of Sri Lanka, once again widening the geography of the creative space of the great artist.

Zurab Tsereteli is undoubtedly a unique case confirming that a creative studio of the artist is, indeed, the whole world.



Сборка частей монумента «Рождение Нового Света», посвященного Христофору Колумбу, Пуэрто-Рико

▷ *Макет памятника «Рождение Нового Света»*

Вот такой был октябрь, а в ноябре в Академии художеств состоялся международный круглый стол по проблемам инноваций в искусстве, где говорилось об открытии программы в рамках недавно образованного в академии отделения новейших художественных течений. Начало декабря – первый этап в работе над грандиозным проектом – контрольная сборка частей монумента «Рождение Нового Света», посвященного Христофору Колумбу. Мастера уникального санкт-петербургского литейного завода «Монументскульптура» весь месяц трудились в Пуэрто-Рико.

Вот такой выдался год.

Впрочем, Зураб Церетели уже давно привык доказывать себе и миру, что умеет «поймать» волну, даже если поднимается девятый вал. На публике он всегда предстает вежливым, улыбчивым, жизнерадостным, вне зависимости от того, что происходило в его жизни – радость или горе, личные переживания он оставляет за кулисами и, в отличие от современной моды на откровенность в СМИ, не любит выставлять напоказ свою жизнь. Его главная жизнь – в искусстве, и он настойчиво убеждает не задавать лишних вопросов.

В творчестве Церетели нет пессимистичных тем, нет слабых характеров, наверное, потому, что ему не свойственны такие проявления или эта сторона его жизни видна лишь очень близким. Если попытаться обобщить его мону-



ментальное творчество, получится, что его интересуют характеры героев, рыцарей, в образе которых предстают полководцы и писатели, императоры и художники, легендарные былинные персонажи и реальные люди. Таковы и его Петр Первый, и Христофор Колумб. Истории известны многие недостатки этих великих людей — их жестокость и трагедийные развязки судеб. Но художник наделяет их главными качествами, принесшими им славу, — энергией, волей к прорыву, прогрессу, стремлением к обновлению, к штурму новых вершин. И в этом герои похожи на своего автора, для которого Петр — символ той самой «России молодой», а Христофор Колумб — воплощение открытия нового мира, познания человеческих возможностей и преодоления себя. Для Церетели исторические личности подобного масштаба интересны своим чувством ответственности. Обращаясь в своем творчестве к таким образам, он выражает уважение к истории, к ее фактам, призывает увидеть и попытаться понять, что двигало тем или иным человеком во время принятия судьбоносного решения.

«Все Ваши произведения посвящено уникальны, в них одновременно присутствует и величественное, и трогательное, и удивительное. Ваш труд, плодотворный и многогранный, похож на планету, от которой откололось бесчисленное количество спутников. Весь мир служит для Вас творческой мастерской», — так охарактеризовала творчество художника Генеральный директор ЮНЕСКО Ирина Бокова.

Действительно, сложнее сказать, в какой стране произведений Церетели нет, каким героям он не создал свои пластические посвящения. Пространство его художественного поиска не знает географических, исторических, политических рамок. Именно на таком контексте настаивает художник в разговоре об искусстве. Мир без границ для него — это сфера творчества. «Когда прошлое, настоящее и будущее начинают существовать одновременно, когда творчество и реальность сплетаются воедино, тогда рождается художник», — такое исчерпывающее определение дал творцу К. Льюиса. В таком аспекте можно рассматривать и масштабный комплекс Церетели, созданный им во внутреннем дворе Галереи искусств в Москве на улице Пречистенка, 21, именуемом в народе зал «Яблоко».



История рождения мира, история человечества, история человека, отношений мужчины и женщины — на этом монументальном и по форме, и по содержанию фоне зритель может наблюдать, словно кадры киноленты, фрагменты истории России, воплощенные в бронзе. Здесь и участники Полтавской битвы, и жены декабристов, застывшие в молчаливом ожидании — предстоянии, и образы императоров Александра II, Николая II и его семьи. В продолжение этого — образы Иосифа Бродского, Александра Солженицына, Дмитрия Шостаковича, Владимира Высоцкого — в общем, здесь собрано много героев отечественной истории, и все они пребывают на фоне библейских сюжетов, представленных в скульптурной пластике горельефов.

Возможно, эта композиция зала продиктована убеждением Церетели в том, что у страстей и переживаний, у радости и горя, у войны и мира, у добра и зла нет срока давности, нет даты и места рождения, точного адреса, есть вечное, неделимое пространство, которое может быть рассказано притчевым языком, а может раскрыться в биографии царя или поэта, потому что только в этом таинственном пространстве духа есть истинное понимание равенства всех перед главной силой мироздания. Такой вселен-

ский масштаб раскрывается в произведениях разных видов и жанров, как, например, в монументальном зале «Познания добра и зла», где соседствуют живопись Церетели, его эмали, скульптуры, графика.

Церетели — романтик, возможно, один из последних в той области, которая еще именуется стремительно устаревающим названием «монументальное изобразительное искусство». Он привык жить мечтой о грандиозном, невиданном, поэтичном и волнующем. Через искусство мастер мечтает объединить всех чувством восторга и радости, потому, возможно, порой не замечает откровенную злобу и зависть. И даже если заметит, готов прощать, как говорила ему мудрая бабушка: «Получишь пощечину — отдай вторую щеку». Он давно знает, что время само раздаст пощечины тем, кто их заслужил. А его дело — работа.

Давняя мечта художника — завершить эпопею с его масштабной идеей «Как Европа нашла Америку». Замысел родился накануне празднования 500-летия открытия Амери-

ки, тогда в США был объявлен конкурс, который выиграл Церетели. Его идея была в том, чтобы объединить художественной концепцией два континента – Новый и Старый Свет, создать два монументальных произведения, которые бы в многозначном диалоге соединяли через Атлантику два континента. Проект был посвящен плаванию Христофора Колумба, открытию Америки.

Первая часть проекта, посвященная Старому Свету монументальная композиция «Рождение нового человека», была реализована в монументальной скульптурной ком-

позиции, установленной в 1995 году в Испании, в Севилье. Ее уменьшенный авторский вариант находится в коллекции ЮНЕСКО перед зданием ее штаб-квартиры в Париже. Чести разместить свои произведения в парижском комплексе ЮНЕСКО удостоены немногие, среди них Пикассо, Миро, Шагал.

Однако монументальную архитектурно-скульптурную композицию «Рождение Нового Света» ждала более драматичная судьба. Мечте не суждено было осуществиться быстро: больше 15 лет разочарований, переживаний,



З.К. ЦЕРЕТЕЛИ.
Мушкетеры и д'Артаньян
2010. Бронза. Кондом,
Франция

борьбы за этот проект, архисложный с технической точки зрения, работы дорогостоящие, сумасшедшие, утопические, на взгляд обывателя. Как и большинство подобных работ больших художников, проект продвигался тяжело. Многие уже давно говорили об этой идее как об одной из творческих фантазий, не относясь к ней серьезно.

В первых числах апреля 2011 года состоялась официальная поездка Зураба Церетели в Пуэрто-Рико. В рамках визита он посетил Музей искусств Пуэрто-Рико, а также Музей искусств города Понсе и провел переговоры о возмож-



ности культурного сотрудничества Российской академии художеств, организации выставочных, научных и образовательных мероприятий. К слову о Пуэрто-Рико. На этом сравнительно небольшом острове, жизнь на котором для большинства укладывается в единственную возможную умозрительную цепь: ром-пляж-пальмы-море-сигары, умеют ценить искусство, а бизнесмены сюда вкладывают деньги, создают музеи, покупают мировые шедевры искусства, собирают коллекции современного пуэрториканского и южноамериканского искусства, дарят их музеям, ежедневно открытым для жителей и многочисленных туристов. Музейные экспозиции Пуэрто-Рико отличаются самым современным уровнем, в своей концептуальной основе не уступают лучшим европейским кураторским проектам, они располагают дорогостоящими реставрационными лабораториями, образовательными центрами, где реализуются научные и образовательные программы. Хорошо бы и нам на деле, а не на словах относиться к своей культуре с такой же любовью и уважением, как это происходит в Пуэрто-Рико.

В рамках ежегодного торжественного приема, организованного при участии совета попечителей Музея искусств Пуэрто-Рико, прошла презентация проекта Церетели «Рождение Нового Света», посвященного Христофору Колумбу. В церемонии презентации приняли участие губернатор Луис Фортуну с супругой, спонсор проекта бизнесмен Хосе Гонсалес, представители бизнеса и культуры Пуэрто-Рико. И снова мечта обещает стать реальностью, сегодня проект близок к воплощению.

Концепция архитектурно-скульптурной композиции «Рождение Нового Света» (высота 126 метров) заключается в идее открытия, без которого немислим прогресс. Композиция символизирует открытие новой страницы мировой истории. В настоящий момент проект находится на первой стадии реализации – началась контрольная сборка, после чего детали будущей композиции будут транспортироваться в город Аресибо, на место, выделенное для установки монумента.

Совместно с творческой группой архитекторов и ин-



женеров Пуэрто-Рико ведутся проектные работы по созданию многофункционального рекреационного парка, архитектурно-ландшафтного комплекса «Парк Нового Света», в который войдут объекты разного культурно-развлекательного назначения. Запланированы также пространства для реализации образовательных и просветительских программ по изобразительному искусству (Город мастеров, площадки для публичных лекций и мастер-классов, и т.д.), необходимых для полноценного отдыха и развития детей и молодежи.

Возможно, именно здесь художнику удастся реализовать мечты и фантазии, оформленные в комплексный проект парка для детей, который пока не удастся осуществить в России.

Год обещает быть сложным и насыщенным, но Зураб Церетели не привык к спокойным ритмам, он не признает для себя возможности вяло текущей жизни. Его стихия – работа каждый день в Академии художеств, в ЮНЕСКО, в России или во Франции, в Италии или США, Шри-Ланке... Недавно по просьбе российского посольства Церетели выполнил бюст Юрия Гагарина к юбилейной дате первого полета человека в космос. Эта работа в ближайшее время будет установлена на острове Шри-Ланка, вновь расширив географию творческого пространства мастера.

Уникальный случай, когда можно утверждать, что весь мир для художника – творческая мастерская.

QUESTO BELLISSIMO MONDO

Надежда Мухина

Nadezhda Mukhina

«Этот прекрасный мир» — так в переводе с итальянского звучит название выставки президента Российской академии художеств Зураба Церетели, которая открыла Год России — Италии в январе 2011 года на Сицилии. Удивительно, как совпал строй всей экспозиции и подобранных для нее работ с настроением Палермо, его соборами, мозаиками, портовой гаванью, живописными рынками и улочками.

Палермо, основанный финикийцами в 8 веке до нашей эры, один из самых оживленных и самобытных городов в Италии. Здесь памятники прошлого соседствуют с современными домами, арабские базары и красные купола мавританских соборов — со стенами норманнских построек и затертыми, не видевшими реставрации фасадами домов XVII—XIX веков. Все это, как и местные жители, в маленьких тратториях мирно попивающие кофе и грапшу с лимончеллой, создает яркую, контрастную игру между прошлым и настоящим. Вносит свой вклад в общий колорит и близость моря.

В Италии уже установлены две знаковые скульптурные работы Зураба Церетели. В столичном парке Боргезе, в «Саду поэтов», в 2002 году — памятник Николаю Васильевичу Гоголю. И в южном городе Бари, около собора, где хранятся мощи глубоко почитаемого итальянскими и русскими верующими Николая Чудотворца, — образ святого.

*Вручение З.К. Церетели
памятного знака «За беззаветное
служение искусству» президентом
провинции области Палермо
Джованни Аванти*



*Счастливые ворота (Ponte Felice).
1637. Палермо, Италия*

*Церемония открытия выставки
З.К. Церетели «Questo bellissimo
mondo». Палермо, Италия*

“This Beautiful World”, as translated from the Italian, was the title of a personal exhibition by Zurab Tsereteli, the President of the Russian Academy of Arts, People’s Artist of USSR and Russia, and UNESCO Goodwill Ambassador. In January 2011, this exhibition opened the Year of Russian Culture and Language in Italy. It’s amazing how the whole exhibition, including selected works, ideally harmonized with the mood of the pic-



Настоящая выставка включила около 150 работ – живописных и графических, которые размещены в трех ярусах исторического здания Лоджиаатты Сан-Бартоломео. Расположенная около «Счастливых ворот» (Ponte Felice) Лоджиаатта – отправная точка одного из туристических маршрутов города от Корсо Витторио Эммануэле, который ведет к великолепному собору Палермо с желто-медовыми стенами, палаццо деи Норманни до знаменитой Капелле Палатина с византийскими мозаиками. Вместе с мозаиками Равенны и Стамбула они считаются лучшими в Европе. С точки зрения архитектуры Лоджиаатта оказалась идеальным экспозиционным пространством. Большие арочные проемы-окна, обращенные в сторону порта Палермо, обеспечили равномерное освещение для больших цветонасыщенных полотен мастера. Это обширное освещенное пространство дало возможность зрителям увидеть живопись мастера во всей ее пластичности и светоносности.

turesque capital of Sicily – Palermo, with all its cathedrals, mosaics, harbours and marinas, markets and narrow streets, which reflect all the "many colours" of local life, highlighted by the warm rains watering pavements so often during this time of year.

In Italy, there are already two iconic sculptural works of Zurab Tsereteli to be found: in Rome, in park near Villa Borghese, in so-called "Garden of the Poets", a monument to Nikolai Gogol was installed in 2002. The other sculpture depicts Saint Nicholas the Wonderworker and it is situated in the southern city

of Bari, near the medieval Basilica di San Nicola from 12th century, where the relics of Saint Nicholas, revered by both Italian and Russian believers are interred.

This exhibition included a hundred and fifty works, both paintings and drawings, which were presented over the three floors of a historic 17th century building Loggiato di San Bartolomeo, serving now as a central exhibition room of Palermo. In terms of its architecture, Loggiato di San Bartolomeo is an ideal exhibition space. Facing the port of Palermo, large arched windows helped to create a balanced illumination for the large colourful paintings of great master of visual arts.

Graphic works were presented in more intimate chambers of "transitory space" between the first and third floor. Included in the exhibition, series of silkscreen prints originated in the endless series of graphic albums by Zurab Tsereteli, which he never leaves and which never come to an end: they are filled with his daily fantasies or observations from real life, compositions and pictures of artist's favourite characters, many serving as sketches for his future graphic, pictorial, or sculptural works, later executed in ink, aquarelle, gouache, or any other material that was in the hands of a great artist in the right moment.

Heroes of Zurab Tsereteli's works are representing combination of mythology, fantasy and the reality of being an artist. Stunning flowers, birds, men and women... They play music instruments, sing, dance, are absorbed in thoughts, parade with flowers, kiss. In a couple of portrait images he introduces his favourite characters – Charlie Chaplin, clowns and comedians, street actors, organ-grinders, heroes of old Tbilisi. Once sharp, at another time grotesque, but almost always very lyrical. Characters from paintings and graphics of Zubar Tsereteli draw us in their game, their eyes are always turned toward the viewer, calling for a dialogue. Sicilian spectators quickly made paral-



Графические работы были представлены в более камерных «переходах» первого и третьего ярусов. Серии шелкографий, вошедших в экспозицию, берут свое начало в бесконечной череде альбомов Зураба Церетели, с которыми он не расстается и которые никогда не заканчиваются, наполняясь каждый день фантазийными или подмеченными в реальной жизни композициями и образами, любимыми героями художника, будущими сюжетами графических, живописных, скульптурных работ, выполненных тушью, акварелью, гуашью или любым другим материалом, который находился в тот момент под рукой у мастера.

Работы Зураба Церетели сочетают в себе мифологию, фантазии художника и образы реальности. Дивные цветы, птицы, мужчины и женщины... Герои играют на музыкальных инструментах, поют, танцуют, погружены в раздумья, целуются. Нередко образы, созданные «с натуры», соседствуют с его любимыми персонажами — Чарли Чаплином, клоунами-комедиантами, уличными актерами, шарманщиками, обитателями старого Тбилиси. Острые, иногда гротескные, но почти всегда очень лиричные персонажи картин мастера словно погружают нас в свою игру, их взгляд, обращенный к зрителю, призывает к диалогу. Сицилийские зрители увидели сходство героев Зураба Церетели с уличными итальянскими артистами. Для итальянцев, любящих жизнь во всех ее проявлениях, экспрессивная цветочная выставка президента Российской академии художеств стала настоящим событием. Они не скупались на восторженные эпитеты на открытии: «великий маэстро», «удивительный композитор живописи», «в одном ряду с Леонардо и Микеланджело» (Франческо Гало, искусствовед, арт-критик, действительный член Римской академии художеств). Президент провинции области Палермо Джованни Аванти вручил художнику памятный знак «За беззаветное служение искусству», отметил престижное международное значение персональной выставки всемирно известного художника... «Нам очень повезло, — сказал он, — что таким великолепным событием открылся 2011 Год культуры и искусства России — Италии». Генеральный консул России в Италии Михаил Коломбет, развивая эту мысль, подчеркнул важную миротворческую роль искусства: «Зураб Церетели — человек мира, космополит, его работы известны на всех континентах. Будучи Послом Доброй Воли ЮНЕСКО, художник с самого начала своего творческого пути проводит через свои работы идею победы добра над злом средствами искусства». На выставке был представлен макет скульптурной композиции «Добро побеждает зло», которая еще в 1990 году была установлена перед зданием ООН в Нью-Йорке и стала своего рода манифестом художника.

Ответив на многочисленные поздравления и приветствия, президент Российской академии художеств представил программу, подготовленную в рамках культурно-обменного года, выставочных и образовательных проектов академии, включающую масштабные выставки, конференции, круглые столы и мастер-классы в Риме, Анконе, Москве и Санкт-Петербурге.

Relationships between characters of Zurab Tsereteli's works and their own street artists — comedians. Famous for their unrestrained love for life in all its forms, Italians considered this expressive, colour-saturated exhibition of the President of the Russian Academy of Arts to be a real event. They were very emotional in describing works as well as artist himself — "the great maestro", "amazing visual composer", "on a par with Leonardo and Michelangelo." (Francesco Gallo, an art historian, art critic, member of the Academy of Fine Arts in Rome). Giovanni Avanti, the President of the Regional Province of Palermo, under whose auspices whole exhibition took place, presented the artist with the historical coat of arms of the capital of Sicily, a traditional symbol of respect, sign for "selfless service to art." Mister President also mentioned prestige and international impor-

ance "of the personal exhibition of world famous painter in Palermo... We are very fortunate to host such a great event as was this ceremonial opening of the Year of Russian Culture and Language in Italy." M. Kolombet, Russian Consul General, developing the same idea, emphasized the importance of peacekeeping role of art: "Zurab Tsereteli is a man of peace, real cosmopolitan, whose works are known on all continents. As a UNESCO Goodwill Ambassador, since the very beginning of his career, the artist tirelessly continue to advocate though his works noble idea of the victory of good over evil by means of art." The exhibition presented a maquette of the sculptural composition "Good Defeats Evil," which was installed in front of the UN headquarters in New York in 1990 and thus became a kind of manifesto of the great artist.



И КОРАБЛЬ ПЛЫВЕТ...

AND THE SHIP SAILS...

*Андрей Золотов**Andrey Zolotov*

Не так часто случается, что выставка и после ее закрытия не исчезает из памяти. Тогда понимаешь, что с ней оказалось связано нечто значительное. И хотя с работами художника был знаком, стиль и характер его тебе вроде бы известны, меняется восприятие, и оказывается, что все иное.

Почему-то работы того или иного замечательного художника (будем говорить о замечательных художниках) в одном зале производят особенное впечатление, в другом – не столь яркое и, наконец, в третьем какое-то иное. Я хочу передать читателю, который знает работы Зураба Церетели, но на выставке в Палермо не был, свое ощущение от восприятия его работ именно в тех залах, в конце января – в феврале 2011 года, в момент открытия Года культурных связей Италии и России.

This winter, in the beautiful halls of the historical mansion Loggiato di San Bartolomeo in Palermo, the exhibition "This Beautiful World" (*Questo bellissimo mondo*) presented paintings, drawings, graphics and prints as well as couple of chamber sculptures by Presidnet of the Russian Academy of Arts – Zurab Tsereteli. The exhibition was accompanied by an excellent catalogue, result of the work by Elena Tsereteli (from the Russian Academy of Arts) and Julia Maniskalko (from Italian side).

On the eve of the exhibition opening, there was a unique opportunity to look at some art collections in Palermo, including paintings of Renato Guttuso, Sicilian



*Экспозиция выставки
З.К. Церетели «Questo bellissimo mondo» в выставочном зале замка
Лоджиатта Сан-Бартоломео*

native. Once, for my film "The Chronicles of Sviatoslav Richter" (and Renato was a great admirer of Richter), I interviewed him. He was talking about one Richter's concert for young audience in Italy, and I remember how he said one remarkable formula. Richter was warmly accepted by the Italian public, so he did encore, an additional performance added at the end, feeling that the audience wants to hear it. Guttuso explained: "In Italy, we

Примерно за полчаса до начала выставки в высоких окнах переделанного в современный выставочный зал старинного замка Лоджиятта Сан-Бартоломео, что стоит на самой кромке залива в Палермо, я вдруг увидел, как в гавань вошел большой корабль. Был ли это корабль туристический или регулярный рейс, не ведаю, но большой красивый корабль вошел в бухту порта Палермо за какие-то полчаса до открытия выставки, и возникло такое ощущение, что он пожаловал на торжественную церемонию.

И я вспомнил, что Павел Муратов в своих «Образях Италии» пишет, как он приплыл из Неаполя на Сицилию, в Палермо, на большом пароходе, и январское солнце обожгло его («Силы природы не внушают дружеского доверия человеку в стране, где даже в январе едва переносимо действие прямых лучей солнца»). Вот это ощущение «солнечного ожога» осталось от живописи Зураба Константиновича Церетели у меня, и у тех, кто на выставку пришел и в день открытия, и в следующие дни, когда я там был и мог наблюдать сицилийцев в кругу полотен и персонажей Зураба Церетели, легко сблизивших людей.

Народу на открытие выставки «Этот прекрасный мир» («Questo bellissimo mondo»), где были представлены живопись, графика и несколько камерных скульптурных работ, собралось очень много. Дни стояли пасмурные, но именно в день открытия солнце появилось. К выставке был издан превосходный каталог, над которым работали Елена Церетели (от Академии художеств) и Юлия Манискалько (с итальянской стороны).

Сицилия — огромный остров со столицей Палермо. Исторический город. И у самого порта старинное здание с современным многоэтажным выставочным залом, окна которого смотрят на море, на полукруг залива. И много-много машин по этому полукругу снуют, огибая этот как бы маленький остров на большом острове. Все время какое-то кружение вокруг этого старинного дворца. И, поднимаясь по этажам, осматривая работы и вглядываясь в окна, испытываешь ощущение, что это здание, современное внутри, с бережно сохраненным историческим фасадом — корабль, что оно плывет, и персонажи работ Церетели — пассажиры этого корабля. Полотна, казалось, радовались публике, существовали в связи с ней, но и жили сами по себе, была в них в этом плавании некая независимость...

Бывает живопись полета, бывает живопись плавания. И если творческий процесс художника как такового и художника, о котором идет речь сейчас, можно сопоставить с ощущением полета, то, когда все создано, это скорее сопоставимо с плаванием. Медленное движение независимых, состоявшихся художественных структур работ Церетели: людей, вписанных в пейзаж не Италии, Грузии, России, но в пейзаж некоего юга.

Признаюсь, очень интересно было наблюдать, как воспринимают итальянцы живопись Церетели. Очень темпераментно, доброжелательно, не то что бы с изумлением, я бы сказал, с радостью узнавания и приятия той жизни, которая на полотнах явлена.

Торжественная церемония открытия была красивой, скромной и темпераментной. Темперамент пронизывал и официальную речь президента провинции Палермо Джованни Аванти, и слово известного искусствоведа старшего поколения профессора Франческо Галло, который всего один раз видел Зураба Константиновича и общался с ним, но оказался под таким сильным впечатлением, что всю церемонию превратил в рассказ об этой встрече.

Экспозиция была не очень большая, но все же обширная, целых три этажа «корабля», который плыл по Средиземноморью на острове Сицилия. Это особый остров, отдельная Италия — Италия и Греция, вместе взятые. Это и Северная Африка. Много с Сицилией связано завоеваний и всего на свете. Как же русская жизнь воспринимается здесь, на Сицилии?

Здесь, в городе Таормина, по другую сторону от Палермо, была Анна Ахматова — ей вручали престижную европейскую литературную премию. Это было одно из последних путешествий Анны Андреевны. Не так давно Лев Додин получал в Таормине высокую международную театральную награду.

Выставка под эгидой Российской академии художеств, к тому же персональная выставка президента РАХ — очень обязывающее и непростое дело для организаторов. Автор этих строк произнес на церемонии открытия слово от академии, рассказывая о ее истории и представительных аспектах события. Итальянский искусствовед, красочно передавая свои впечатления от живописи Церетели, от картин шел к личности художника, хоть и имел небольшой опыт общения с ним, блистательно «нарисовал» его портрет.

Накануне была возможность осмотреть некоторые художественные собрания в Палермо и в том числе увидеть в здании мэрии несколько полотен Ренато Гуттузо, уроженца Сицилии, родом из маленького городка близ Палермо. Конечно, разные они художники — Гуттузо и Церетели, но ощущение «народного» стержня, способа чувствования очень их роднят. Я видел, как Церетели с огромным вниманием рассматривал работы Гуттузо.

Однажды для фильма «Хроники Святослава Рихтера» (Гуттузо был большой почитатель Рихтера) я брал у него интервью. Рассказывая об одном концерте Рихтера для молодежной аудитории в Италии, Гуттузо вспоминал: «Публика очень тепло принимала Рихтера, и тот много бисировал, почувствовав, что публика хочет его слушать. В Италии есть такая поговорка: “Паганини не бисирует”, а Рихтер бисировал». Вот это ощущение щедрости художника не покидало и на выставке Церетели.

Это чувство избыточности дара выражается в его живописной манере, как бы пренебрегающей различными предсказаниями и оценками. У художника сохраняется такое естественное состояние, которое не предполагает заботу о том, чтобы вписаться или не вписаться в то или иное направление, понравиться или не понравиться, быть «на уровне» или «не на уровне». Каждое новое полот-

но Церетели – это бисирование, отклик внутреннего состояния на соприкосновение с аудиторией.

Такое чувство я испытал на Сицилии. Одним из экспонатов была большая фотография скульптуры Гоголя работы Церетели, установленная в Риме, в парке на вилле Боргезе. Здесь, в Палермо, она так хорошо смотрелась. Гоголь изображен снявшим с себя маску. Но это маска, которая не скрывает лицо, а, напротив, как бы его открывает. Маска похожа на самого Гоголя. Его маска – это творчество, но под ней не кто-нибудь другой скрывается, а он сам, только еще более нежный и совсем беззащитный.

Творчество все-таки защищает, и эта выставка помогла мне сосредоточиться на мысли: пусть художники себя защищают своим творчеством, и хорошо, если бы мы, даже случайно увидев художника без маски, смогли бы еще более оценить его в художественной «бронне».

У Глинки есть романс «Финский залив» на слова П. Ободовского. Там лирический герой вспоминает (на берегу Финского залива) «душой благодарной» Палермо, его «лик лучезарный, глядящий в залив», его «воздух целебный, свод неба кристальный». Романс завершает четырехжды повторяемая строка: «У сердца есть крылья в мечтательный мир».

Выставка Зураба Церетели в Палермо в Год России в Италии открыла сицилийцам мечтательный мир большого художника России и еще раз воспела крылья сердца и крылья искусства.

Залы замка Лоджиатта

Сан-Бартоломео

have a saying: Paganini makes no encore. But Richter did it." At the exhibition of Tsereteli, this sense of generosity of the artist never left.

This sentiment of Tsereteli, which I call "excess of the gift," is expressed in his painting style, which seems to ignore many predictions and assessments, and the artist remains in a natural state and he does not care if he fits or doesn't fit into one or another direction, if he is liked or disliked, if he is considered up to the mark or under the mark. Each new canvas of Tsereteli is an encore, the response to his contact with the audience.

Opening the Year of Russian Culture and Language in Italy, Zurab Tsereteli's exhibition in Palermo introduced Sicilians to the dreamy world of a great artist and one more time extolled the wings of the heart and wings of art.



СОВРЕМЕННЫЙ ХУДОЖНИК В ВЕЧНОМ ГОРОДЕ CONTEMPORARY ARTIST IN THE ETERNAL CITY

Мария Чегодаева

Maria Chegodaeva

Выставка для художника — всегда экзамен, в каком бы большом или малом городе она ни проходила. Но наивысший, строжайший экзамен, величайшая дерзость и величайший риск — предстать со своей экспозицией в Риме, где изобразительное искусство — архитектура, скульптура, живопись являются в таком величии, таком слиянии веков и эпох, какого не знает ни один город мира; где сам воздух дышит озоном искусства, и кажется, не мирские владыки, не консулы и императоры Древнего Рима, не всеильные папы эпохи Возрождения давали свои заказы художникам, а сам Господь Бог творил их...

Зураб Церетели решился на такой шаг. Его выставка живописи открылась в марте 2011 года в стенах бывшего аббатства Сан-Сальваторе в Риме, ныне превращенного в музей. Как же смотрелся он, современный мастер из России, в версте от собора Святого Петра, в каких-нибудь минутах езды от Сикстинской капеллы, в древнем католическом монастыре с его открытым в небо куполом над благоухающим двориком-садом, с таинственными лестницами и переходами, где, кажется, еще и сейчас скользят тени монахов с поникшими головами под францисканскими капюшонами, с его сохранившимися в бывшей церкви надгробиями епископов и фреской «Брак в Кане»?

Аs part of the official program within the Year of Russian Culture and Language in Italy and Year of Italian Culture and Language in Russia, the exhibition project of the Russian Academy of Arts illustrated the three centuries of cultural ties between Russia and Italy. It consisted of two parts — the exhibition "The Russian Academy of Arts: Persons, Events, Facts of History" was complemented by the personal exhibition of Zurab Tsereteli, the President



Выставка Церетели в бывшем аббатстве была удивительным совмещением, казалось бы, абсолютно несовместимого. Зрители спускались по истертым каменным ступеням, и на стенах лестниц, в переходах, ведущих в монашеские кельи, обращенных в выставочные залы, встречались с живыми людьми, нашими современниками, а не с плоскими холстами, картинами. Образы, созданные Церетели, вторгались в этот чуждый им мир, они, экспрессивные до гротеска, до безжалостного преувеличения, написанные огненными насыщенными красками, словно выплескивали пламя страстных трагически обреченных душ. Их преувеличенно распахнутые глаза, их стилизованное физическое обличье, присущее последним живописным работам Церетели, резкая, до крика контрастность цветов представляли не художественной стилистикой, не субъективной манерой живописца, но взволнованным отражением в искусстве современного мира. Двадцать первый век — явно не лучшая ступень на лестнице человеческой истории с его утраченной гармонией, с его жестокостью и незащищенностью, с его потерей Бога и страстной потребностью обрести его пришел в Вечный город выставкой Церетели, таким, каков он есть, и был принят и понят Римом, Италией.

«О нем говорят, что это человек, бросивший вызов советскому искусству, своей родине по рождению, человек с импульсивным, взрывным характером, способный дирижировать несколькими оркестрами. И никогда он не допускал фальши... Моменты повседневной жизни или обычные персонажи, все события остановлены в пространстве холста. Однако магическим образом они вбирают в себя мощный творческий импульс художника, благодаря которому и рождаются эти холсты. Следовательно, именно цвет — настоящий герой как в холстах, так и в шелкографиях, живой и ликующий, меланхоличный и вибрирующий, фигуративный и экспрессивный», — пишет о творчестве Церетели итальянская пресса (Роза Гуттилла. Цвета русской души).

Да, именно так: язык искусства — цвет, фактура, все богатство и все возможности материалов служат для Зураба Церетели средством выражения его пламенной, страстной души, его острого до боли восприятия мира, столь родственного тому ощущению человеческой жизни, которое так сильно охватывает, так властно подчиняет себя в Риме.

Церетели дано поистине непреодолимое, жадное внимание к миру во всех его проявлениях. Его бесконечно волнуют события, трагедии всех стран и народов: он откликается своей горестной «Слезой скорби» на катастрофу 11 сентября в Нью-Йорке, ставит во Франции прекрасный памятник папе Иоанну Павлу II; в Бари — Николаю Угоднику... И в то же время он способен упиваться красками и формами цветов, листьев, стеблей растений в букете, предметным миром простых обиходных вещей, разнообразием черт людей, ежеминутно предстающих перед его ненасытными глазами. Его интересуют человеческие

*Выставка З.К. Церетели
в аббатстве Сан-Сальваторе. Рим,
Италия*

Стр. 26.

*Коллекция графики из собрания
НИМ РАХ*

of the Russian Academy of Arts, entitled "The Origins of Creativity. The Roots of the World," organized within a framework of the project "Modern Masters of the Russian Academy of Arts." The project, which received the patronage of the Russian Ministry of Culture and the Ministry of Culture of Italy, began with the exhibition at the exhibition complex "Museo di San Salvatore in Lauro" of the former medieval monastery in Rome in March 2011. The exhibition project was later relocated without change to the capital of Marche Region — Ancona. On 20th April 2011, ceremonial opening was held in the Na-



tional Gallery located within "Mole Vanvitelliana" called Lazzaretto.

In Rome, in the former monastery, Tsereteli's exhibition was an amazing combination of things seemingly absolutely incompatible. The visitors went down the worn stone steps, and there, in narrow corridors, stairways and transepts leading to the monks' cells, nowadays converted to exhibition halls, they were meeting the real people, our contemporaries, rather than the flat canvases and painting portraits. Images created by Tsereteli invaded this alien world, being expressive beyond the ordinary, bordering grotesque, they are mercilessly exaggerated, depicted by the fiery, deeply saturated colours, like a glowing flame of passionate, but tragically doomed souls. Their exag-

характеры, образы, судьбы как исторических лиц, так и литературных героев, царей, святых, великих художников – и безвестных грузинских ремесленников.

«Правильно найденное художником средство есть материальная форма его душевной вибрации, которую он вынужден во что бы то ни стало материализовать. Если же средство выражения действительно правильно, то оно вызовет почти тождественную вибрацию в душе зрителя», – писал Василий Кандинский. Буквально каждое впечатление реального мира рождает в Церетели эту «душевную вибрацию» и настоятельную потребность во что бы то ни стало ее материализовать, воплотить в художественном произведении, на плоскости или в объеме.

Церетели страстно любит материалы – данные природой средства для воплощения его художественных ощущений: жирные, «вкусные» и уже сами по себе восхищающие глаз извивы выдавленных на палитру масляных красок; черно-белые ритмы густых штрихов флориста в альбоме; мерцание смальты, колокольный звон бронзы; никогда раньше не бывшие, им самим изобретенные рельефные объемы эмали... Он не может понять, как способен человек считать себя художником, не овладев материалами, не подчинив их себе и не подчинившись им. Сам он знает материалы, владеет ими как подлинный волшебник – как шекспировский Просперо, повелевающий силами природы, и, кажется, все изучив и подчинив себе, не устает экспериментировать, пробовать, овладевать – и радостно отдаваться материалу.

Церетели – а точнее, гигантский, поистине необъятный мир, пропущенный через его «духовные вибрации», воплощенные с высоким профессионализмом и мастерством в сотнях произведений, – изначально самоценен, сотворен художником, его талантом, его личностью, его мастерством. Как-то даже неловко провозглашать эту банальную истину, справедливую в отношении всех больших художников прошлого и настоящего.

Сегодня перед миром стоят серьезнейшие социальные, политические, религиозные, нравственные вопросы, заданные человечеству XX, а теперь и XXI веком. Но какие бы решения глобальных духовных проблем ни вставали перед новым поколением, не избыть нам тысячелетней истории, не начать путь человечества заново, с чистого листа. Не дано нам ни сил, ни права начинать с чистого листа и искусство.

Зураб Церетели со всей мощью своей стихийной творческой натуры отстаивает в современном заблудившемся мире статус художника, каким он был изначально, каким сотворил его «по своему образу и подобию» первый художник – Творец неба и земли, мира видимого и невидимого Господь – Бог. Этим своим поистине религиозным служением искусству он и созвучен Риму. Современное российское искусство предстало в Риме в таком достойном обличье.



generated wide-open eyes, their stylized physical appearance, so typical for the latest works of Tsereteli. Sharply contrasting colours are a reflection of artist's emotion about the modern world, they don't appeared as an art style, nor as a subjective manner of the painter. Twenty-first century is clearly not a best step on the ladder of human history, with its lost harmony, cruelty and insecurity, with the loss of God and a passionate need to find him. This is the background of the Tsereteli's exhibition in the Eternal City, he came as himself, and he had been accepted and understood by people of Rome and Italy.

"It is said, that this man challenged the Soviet art, his native country, a man with impulsive, explosive character, who is able to conduct several orchestras at the same time. And he never allowed any falseness... Moments of everyday life or ordinary characters, all the events without difference are brought to a standstill in the space of the canvas. But magically, these canvases absorb the powerful creative impulse of the artist by which they were born. Therefore it is colour – a real hero in canvas or in silk screen printing – a lively and joyful, melancholic and vibrant, figurative and expressive," wrote about the works of Tsereteli Italian author Rose Guttila, in her article "The Colours of the Soul."

Art of Zurab Tsereteli came to the Eternal City not as an idle tourist with a photo-camera, or as a pil-

grim, restless wanderer, visiting endless number of foreign lands and towns. Irresistible, insatiable attention to the world in all its manifestations – this is Tsereteli's approach. His endlessly concerned by the events and tragedies of all nations: he responds with his works: deep grief over the events of September 11 in New York was transformed into his sculptural work "Tears of Sorrow". But he also erected a beautiful monument to Pope John Paul II in France or Saint Nicholas the Wonderworker in Bari... And at the same time, he is able to revel in the colours and shapes of flowers, leaves, plant stems in a bouquet, the objective world of simple everyday things, a variety and a diversity of mankind, people who are constantly appearing before his curious eyes. His endless worry about human characters, images, destinies of both historical and literary heroes, kings, saints, the great artists, as well as nameless Georgian craftsmen.

With all might of his spontaneous creative nature, firmly facing astray modern world, Zurab Tsereteli defends the status of the artist as it was from the beginning, which was made "after his own image and likeness" by the first artist – the Creator of Heaven and Earth, the Visible and Invisible World.

And it is exactly this truly religious service to the art, that puts him in accord with the Rome.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ПРЕССА О ПРОЕКТЕ

**Цвета русской души.
Зураб Церетели
на выставке в Палермо**

...Зураб Церетели, нынешний президент Академии художеств России, художник с мировой славой, живописец и скульптор-монументалист, гость Палермо, представил свои произведения на выставке в галерее Сан-Бартоломео по случаю Года культурных связей между Италией и Россией, 2011. ...Темперамент этого своеобразного, поразительно активного художника проявлялся даже в самых простых на первый взгляд произведениях. За 40 лет своей творческой деятельности художник получал положительную оценку и одобрение своих работ от Клинтона, Путина, генерального директора ЮНЕСКО, Тэтчер, испанской королевы, Алексия II (патриарха Москвы и Русской церкви). Действительно, при рассмотрении экспонируемых произведений,

**Зураб Церетели:
корни в окружающем мире**

Вчера вечером в музеях Сан-Сальваторе в Риме состоялось торжественное открытие двух выставок: Российской академии художеств и Зураба Церетели. Идея двойной выставки возникла у Лоренцо Дзикки, Эвелины Шварц и Ольги Страда в рамках проекта культурных связей России – Италии. Активно продвигал проект Пио Содалицио деи Пичени. В экспозиции выставки Академии художеств отражены три столетия культурных связей между Россией и Италией, подчеркивается огромное значение итальянской культуры для развития искусства в России. Фотографии, рисунки, макеты, реконструкции дают представление об истории академии. Несравненные архитектурные памятники русской столицы XVIII – XIX веков – яркие примеры сотрудничества блистательных итальянских и русских мастеров: Трезини, Ринальди, Растрел-

созданных в 2000-х годах, мгновенно возникает шок, смятение как из-за размеров, так и необычного использования цветовой гаммы. Все вместе рождено потоком мощной творческой энергии художника. На первый взгляд сюжеты произведений не так уж разнообразны: мужчины, женщины, животные, цветы – символы живописной философии художника, которые изображены всегда более крупными, чем в реальной жизни. Изначальной простоте сюжетов соответствуют и найденная техника, и неповторимый стиль Церетели: масло на холсте рождает мягкую живописную поверхность. Он пишет круглящимися мазками, где цветовая масса, интерпретируемая как материал, густо заполняет холст, причем так, что образуются настоящие барельефы, сильная энергетика которых проецируется на тех, кто смотрит на них.

Роза Гуттман

ли, Росси, навсегда вошедшие в историю русской культуры. Другая выставка представляет творчество президента академии Зураба Церетели. Более ста произведений позволяют понять кредо этого русского художника, рожденного в Тбилиси в 1934 году. Его работы занимают важное место в истории русского и мирового искусства на изломе второго тысячелетия. Глубокое влияние на Церетели, на весь его творческий путь оказали Шагал и Пикассо. Картины и скульптуры Церетели экспонируются во всем мире: в Риме, Нью-Йорке, Лондоне. Во время торжественного открытия выставок было объявлено о двух назначениях: Чезаре Ромити было присвоено звание почетного члена Российской академии художеств, полученное непосредственно от Церетели, которому, в свою очередь, профессор Римского фонда и Palaехро Эмануэле вручил итальянскую премию имени Эмилио Греко.

Габриэлла



Выставка З.К. Церетели в аббатстве Сан-Сальваторе. Рим, Италия



Анкона: Зураб Церетели на выставке в Моле

20 апреля в Моле-Ванвителиана торжественно открылась выставка «Зураб Церетели. Зачарованность истоками. Корни мира», подготовленная РАХ и осуществленная провинцией Марке и агентством «Svim», в сотрудничестве с Министерством иностранных дел и культуры России и городским управ-

лением Анконы, под патронажем Почетного консульства РФ Анконы, итальянским Министерством наследия и культурной деятельности и провинции Анконы. Выставку представили президент Джан Марио Спакка, Любовь Евдокимова, заведующая отделом выставок РАХ, Елена Церетели, дочь художника и директор Галереи искусств, Андреа Нобиле, советник по культуре городского управления Анконы и Армандо Джинези, куратор выставки и почетный консул России в Италии. В год, посвященный культурному обмену между Россией и Италией, провинция Марке принимает крупную выставку Зураба Церетели, живописца, скульптора, занимающего выдающееся место в истории русского и мирового искусства второй половины XX века и сегодня. Как подчеркнул президент провинции Марке Джан Марио Спакка во вступлении к каталогу, выставка представляет исключительный результат длительного культурного сотрудничества между Марке и РФ, а также идеальное развитие выставки «Итальянское искусство XX века на примере выдающихся жителей провин-

ции Марке» (РАХ, 2006–2007), куратор Армандо Синези, почетный консул РФ в Италии. На выставке в Анконе было представлено более ста произведений (картины, барельефы и графика, которые прослеживали творческий путь художника, родившегося в Тбилиси в 1934-м). Уже проходившая в Риме и Палермо выставка наполнена поэтическим содержанием и демонстрирует способность художника реа-

гировать в культурной сфере, но также и в экономических отношениях. Среди многих инициатив в сфере культуры вспоминаю крупную выставку шедевров в 1999 году в Лорето, имевшую такой большой резонанс в Италии, и выставку итальянского искусства на примере произведений выдающихся жителей Марке в Москве в 2006-м. Мы особенно горды торжественно открыть эту выставку в присутствии маэстро Церетели, дру-

www.viveresenigallia.it.

*Перевод с итальянского
В. Хан-Магомедовой*



лизовать свой творческий дар в различных сферах: живописи, скульптуре, граверном искусстве. Он уверенно пользуется черными тонами, красками, заимствованными из повседневной жизни, обращается к народной традиции, пишет знаменитых личностей, является автором пейзажей, композиций из истории России. Отличительная черта этого знаменитого художника — монументальность. Благодаря его гению были осуществлены монументы «Добро побеждает зло» перед зданием ООН в Нью-Йорке, мемориал в память жертв теракта 11 сентября (в Нью-Джерси). В Италии также имеются скульптуры русского художника: в Риме в садах виллы Боргезе, памятник Гоголю, в Бари, перед собором, где находятся мощи Св. Николы, бронзовое изображение святого. «Эта престижная выставка посвящена одному из крупных творцов современной русской культуры, — сказал президент провинции Марке Джан Марио Спакка. — Зураб Церетели представляет последний, важный этап в истории отношений между Марке и России. Это поразительная связь, переживаемая и прослеживаемая

га нашей провинции. Эта грандиозная выставка — весомый вклад в прославление Года, посвященного культурным обменам между Италией и Россией». Помимо выставки Церетели, которая также демонстрирует его роль президента Российской академии художеств, открылась вторая выставка, имевшая огромное культурно-историческое значение, осуществленная в пространствах Моле, посвященная истории Академии художеств (кураторы — Елена Церетели и Любовь Евдокимова). Коллекция происходит из Академии изящных искусств Парижа и рассказывает о трех столетиях тесных связей между Россией и Италией с подчеркиванием особой роли итальянских мастеров в художественной атмосфере, культуре России. Ценная документация, рисунки и фотографии воспроизводят не всегда сохранившиеся произведения архитектуры и искусства (живопись, скульптура, графика) и примеры достижений Италии в русской культуре, начиная с основания Академии по воле Петра I и Екатерины. Месторасположение выставочного пространства в Моле-Ванвителиана, с его близо-

сти к морю, свидетельствует об открытости Марке другим культурам — и средиземноморским, и восточным. В таком сценарии в межкультурный диалог включаются и последние инициативы провинции Марке в Год культурного обмена между Россией и Италией.

АКАДЕМИЧЕСКАЯ НАУКА

ACADEMIC STUDIES



Россию и Италию объединяют глубокие вековые культурные связи. Италия всегда привлекала российских живописцев, поэтов и писателей. В России творили итальянские зодчие, скульпторы, музыканты, художники. Проведение «перекрестного года» России – Италии стало не только масштабной акцией, которая позволит познакомить широкую общественность России и Италии с последними достижениями культуры, в том числе в изобразительном искусстве, но и активизирует интерес к изучению истории культурных взаимодействий двух стран.

АКАДЕМИЯ СВЯТОГО ЛУКИ В РИМЕ

ACADEMY OF ST. LUKE IN ROME

*Ольга Дубова**Olga Dubova*

Академия в Риме основана в 1577 году с целью заменить гильдию и обеспечить образование начинающих художников. В указах пап говорилось о низком качестве искусства, недостаточном благочестии художников, о необходимости профессиональной подготовки молодых художников. Григорий XIII писал, что порча искусства происходит из-за недостатка знания и христианских добродетелей («defectum optimae intelligentiae et christianae charitatis»), а молодые художники не ставят себе подобных целей, поскольку заняты проблемами выживания.

Мы не знаем, кто именно из художников стал инициатором создания академии в Риме. Карло Мальвазия, стремившийся возвеличить роль Болоньи, доказывал, что



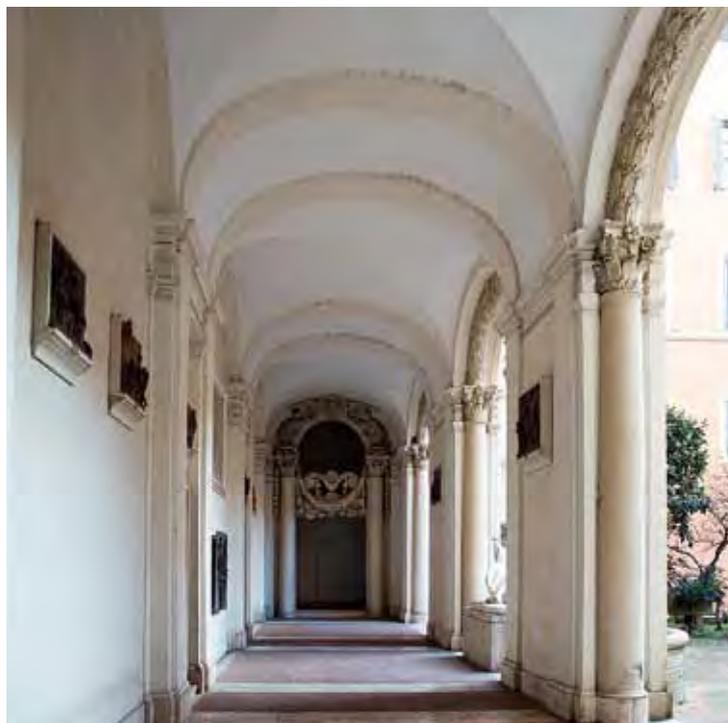
*Герб Академии Святого Луки
(Accademia di S. Luca), Рим*

← СТР. 29. Фасад здания
Istituto di Bella Arti, Рим

Аcademy of St. Luke in Rome was founded in 1577 to replace earlier guild

“Compagnia di San Luca” and to provide education for young artists. Most of the leading artists working in Rome in mid-sixteenth century, belonged to the “Congregazione dei Virtuosi al Pantheon,” founded under the name the “Congregation of Saint Joseph of the Holy Land” in 1542 by Desiderio d’Adiutorio, Cistercian monk. The congregation, also called the academy, has counted among its members many important: Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Marcello Venusti, Francesco Salviati, Girolamo Muziano, Taddeo Zuccari,





основатель академии — болонский живописец Лоренцо Саббатини. Доводом в пользу этой версии является то, что Саббатини жил во Флоренции и работал вместе с Вазари в те годы, когда была основана Академия рисунка, членом которой он состоял. По современным данным, опубликованным в Оксфордской энциклопедии¹, инициатива принадлежала Джироламо Муциано², разработавшему широкий спектр целей нового учреждения.

Некоторые детали об идеях Муциано содержатся в рукописи Лодовико Давида, ломбардского художника позднего Сеиченто. Он многократно упоминает о коллекции гипсовых слепков, классе натуральных штудий («Sala del Facchino»), награждении призами, днях, в которые проводились специальные лекции, и путешествиях студентов в Венецию и Ломбардию для изучения творчества Тициана, Корреджо, Веронезе. Добавим, что для того времени было типично увлекаться искусством Северной Италии.

Сикст V пожертвовал академии Святого Луки ряд зданий, включая церковь Св. Мартина у подножия Капитолия и некоторые прилегающие строения.

Римский пример показывает логику развития академического движения. Освобождение художников от гильдий в Риме началось у скульпторов, и несложно понять причину: в этом городе работал Микеланджело.

Тенденции к объединению художников под

Интерьеры дворца Карпоне

Галерея и внутренний двор Академии Святого Луки

◀ СТР. 30. Академия Святого Луки, дворец Карпоне (Palacio Carpegna), XVI век, площадь Академии ди Сан-Лука, Рим

Lorenzo Sabbatini, Giuseppe Cesari, Scipione Pulzone — Il Gaetano; and architects Antonio da Sangallo, Pirro Ligorio, Giacomo da Vignola, Onorio Longhi. But the congregation did not have official educational function. Only the Accademia di San Luca — the Academy of Saint Luke, established by Federico Zuccari in 1577, had status and role of the education centre.

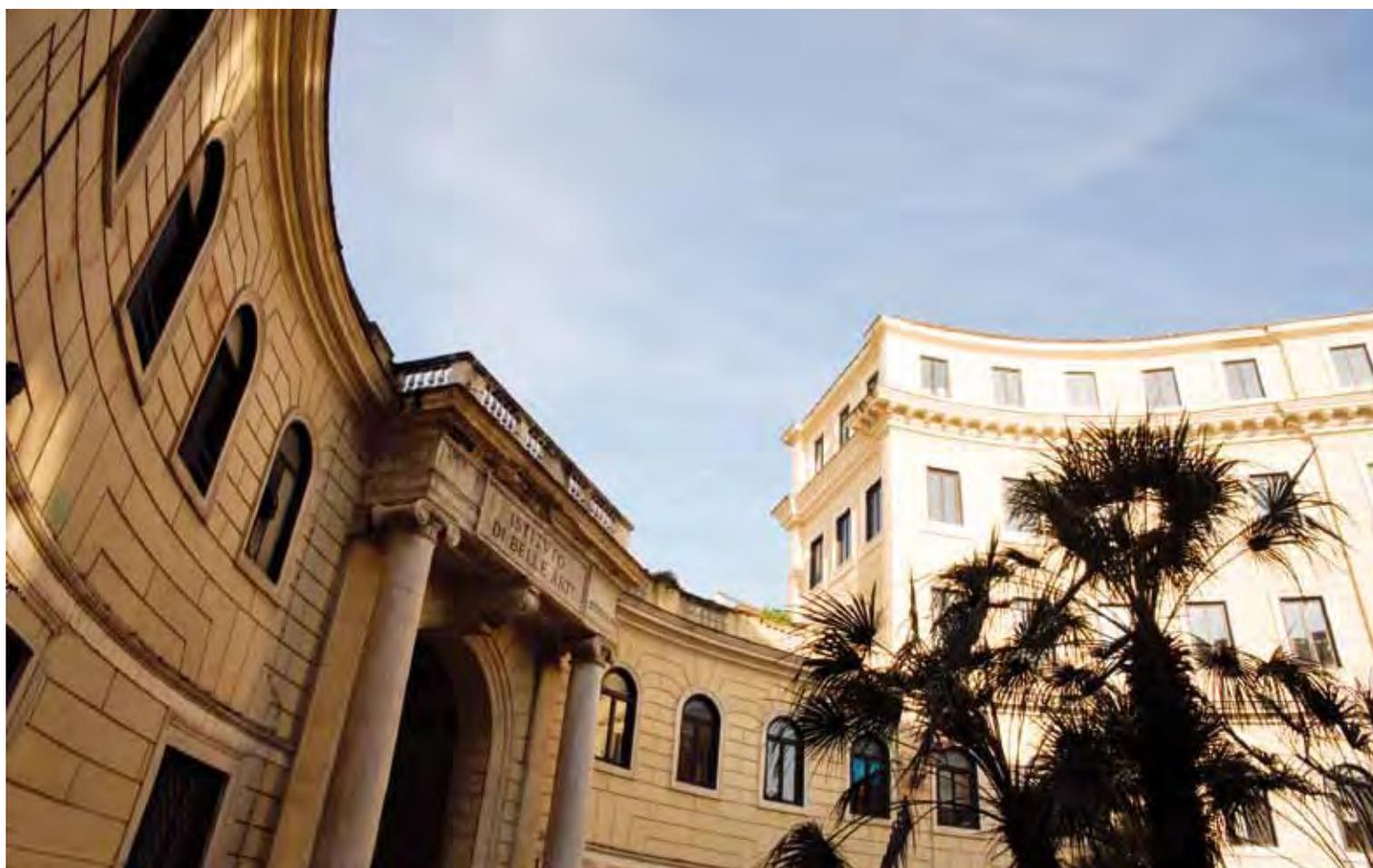
In 1593, Federico Zuccari was elected director (principe) of the Academy and president of the artists' assembly. He wrote down a charter, which was adopted on February 26, 1594 and officially approved in 1595. From this point begins the history of the Academy in Rome, and Zuccari is considered by many sources its founder.

The Renaissance epoch for a first time exposed existence of community of people performing intellectual work. Academies have played a role of a retort of a new social activity and confirmation of a new social status. This attitude was not known in Classical culture of ancient Rome and Greece, and was reflected only partially in the medieval tradition. Only during Renaissance it became a central point of the Renaissance thinking. Now, professional skill is the main virtue of the individual. Now the gap between abstract intellectual culture and the practical possibilities of the man was finally closed.

Initially, the Academy of St. Luke was uniting a wide range of professionals, including many representatives of applied arts, heritage of its origin from artists' guild. But during the first half of 17th century, the process of selection began, as a result, admission of applied artists was rejected. Later, painters-miniaturists, who worked in the small genre, were also rejected. This caused a flurry of disturbances, and the further history of the Academy is closely connected with the controversy about the so-called "high art", standing in opposition against "low art" or genre painting. However, during the 17th and

¹ MICHEL O. *Rome. VI. Accademia di S Luca*. Grove Art Online. Oxford University Press, 2006. <http://www.groveart.com>.

² Джироламо Муциано родился в Брешии в 1532 году и умер в Риме в 1592-м. Он обучался как пейзажный живописец в Падуе и Венеции, но с 1549 года работал в Риме. В 1550–1551 годах он умело закончил фон запрестольного образа «Воскресение» Баттиста Франко в часовне Габриэлли Санта-Мария sopra Минерва в Риме с сельским видом лесов, мельницы и потока в стиле Тициана и Доменико Кампаньолы, в ритмичных, светящихся мазках, напоминающих о Тинторетто. На входных пилястрах он запечатлел пророков и провидцев, заимствованных у Микеланджело. В его творчестве представлены хорошо отделанные фигуры в духе Таддео Цуккаро и Пелегрино Тибальди. Здесь была тенденция к классицизации, почерпнутая из венецианского искусства. Между 1560 и 1566 годами Муциано нарисовал оригинальные пейзажные фрески на виллах кардинала Ипполита П'д'Эсте в Риме и Тиволи, они повлияли на дальнейшее развитие пейзажа. Росписи не сохранились, но рисунок в Уффици позволяет предположить, что Муциано возрождал жанр идеализированного пейзажа, где сельские темы и античные руины контрастировали с крупномасштабными фигурами, написанными под венецианским влиянием. Муциано создавал многочисленные холсты для папского двора и следил за изготовлением мозаик по собственным эскизам в капелле Григориана, первой часовне, законченной в новом соборе Святого Петра, в Академии Святого Луки.



тверждаются основанием в Риме в 1543 году их своеобразного клуба – Общества виртуозов в Пантеоне. Так же как во Флоренции, эта конгрегация все еще сохраняла форму средневекового братства. Характерна была традиция проводить торжественные похороны ушедших из жизни членов. Общество имело право раз в год просить о помиловании одного своего члена, заключенного в тюрьму. Большинство ведущих художников, которые работали в Риме в середине XVI столетия, принадлежали к этому обществу. Это были живописцы Пьерино дель Вага, Даниэле да Вольгерра, Венусти, Сальвиати, Муциано, Цуккарро, Саббатини, Чезари, Пульцоне и архитекторы Сангалло, Лигорио, Виньола, О. Лонги.

Но Обществу виртуозов не хватало официального статуса и образовательной функции. Статус и роль образовательного центра имела лишь организованная Федерико Цуккарро Академия Святого Луки.

В 1593 году Федерико Цуккарро избрали главой (principe) академии и президентом собрания художников. Он составил устав, принятый 26 февраля 1594 года и официально одобренный в 1595-м. С этого момента начинается история академии в Риме, Цуккарро во многих источниках назван ее основателем.

Федерико Цуккарро было суждено реформировать академию и сделать первый успешный учебный проект в Риме. Вся его деятельность имела направленность на помощь старшему брату Таддео (1529–1566). Братья осуществили ряд монументальных росписей в Ватикане, на

вилле Фарнезе в Капрароле и других сооружениях. Цуккарро работал по заказам европейских дворов, много занимался философией и теорией искусства. В 1570 году он выдвинул важные предложения по преобразованию Академии рисунка во Флоренции, а вернувшись в Рим, создал оригинальную теорию художественного воображения, основанную на современных ему философских концепциях. Поскольку его теория ориентирована на художников, он пользуется не понятием «идея», а словом «рисунок», понимая под ним замысел (concetto). В уставах Академии Святого Луки лекциям и диспутам по теории искусства отводилось определенное время. Каждый день спустя час после завтрака все участвовали в теоретических дебатах, в частности о значении рисунка, который сам Цуккарро возводил к божественному первоначалу: рисунок (disegno) – «знак бога в нас». «Следуя общему пониманию как ученых, так и простых людей, я скажу, что под внутренним рисунком я разумею представление [concetto], составленное в нашем сознании для того, чтобы можно было познать какую-либо вещь и действовать вовне в соответствии с понятой вещью», – писал Цуккарро во вступлении к своей «Идее скульпторов, живописцев и архитекторов».

Это его основное литературное произведение было посвящено почти целиком теории, а не технике. Считается, что трактат полемически направлен против болонского академизма братьев Карраччи и движения, возникшего под влиянием творчества Караваджо.



18th century, the Academy of St. Luke was the centre of the entire artistic life of Rome, and its modern descendant, the Accademia Nazionale di San Luca, still retains its cultural significance, housing invaluable collection of paintings and sculptures, including about 500 portraits, as well as an outstanding collection of drawings and archival materials.

*Институт изящных искусств
(Istituto di Bella Arti), площадь
Ферро ди Кавалло, Рим*

*Интерьер учебных помещений
института*

Учебные студии института

В своей первой лекции Цуккарро говорил, что молодые люди сначала должны научиться азам изобразительного искусства, подобно тому как они осваивают письмо. Мастерство формируется постепенно, в его основе должна лежать элементарная грамотность³. В 1570-е Федерико Цуккарро разработал предложения, направленные на активизацию программы Академии рисунка во Флоренции, в том числе было предложено преподавание математики. Включение математики отражало убежденность сторонников ранней академической теории в том, что внешний мир должен быть понят с точки зрения его строгой математической закономерности. Правда, позже Цуккарро писал, что «искусство живописи не берет свои основные начала в математических науках и не имеет никакой необходимости прибегать к ним для того, чтобы научиться правилам и некоторым приемам для своего искусства; оно не нуждается в них даже для умозрительных рассуждений, так как живопись — дочь не математических наук, но природы и рисунка. Первая показывает ей форму, второй учит ее действовать». Но это была уже сравнительно поздняя реакция на рационализацию искусства изображения.

Для позднего Цуккарро умение работать с частными формами — глазами, носами, ртами, ушами, руками — одно из основных умений молодого художника, именно с этого начинается профессиональная грамотность, а вовсе не с категории «правила». Цуккарро не приемлет правил в живописи, и чем более они стре-

мятся достигнуть научной объективности, тем с большей бескомпромиссностью Цуккарро отклоняет их⁴.

По сути дела, Цуккарро полемизирует не с математикой, не с «природными первоначалами искусства», а с рецидивами и остатками готического рационализма в том виде, в котором они сохранились в теории пропорций Альбрехта Дюрера. Сама мера, когда число согласуемых частей было кратно 1800, воспринималась как возвращение к позднесредневековой символике чисел. Но главное, это не было обосновано с точки зрения реальных потребностей пропорционирования. Regola («Правило») понимается у Цуккарро как то, заставляет художника отступать к механическим способам изображения и фактически оставаться в пределах механического же искусства.

Еще в своих ранних предложениях по реформе флорентийской академии Цуккарро выдвинул постулат, который восприняли все поздние академии: предусмотреть место для рисования и помещения, где студенты могли бы проживать, если они выигрывали по конкурсу премию. Предложения по премированию студентов стали важным нововведением и были включены в правила Академии Святого Луки. Правила, внесенные в уставные документы новой организации, предписывали регулярное обсуждение искусства, ежегодное приглашение двенадцати преподавателей, каждый из которых преподавал в течение одного месяца, рисование с натуры и со слепков. Практически все эти принципы позже были введены и в других академиях.

³ BARASCH M. *Theorits of Art. Frome Plato to Winckelmann...* P. 296–297.

Первым историком Академии Святого Луки был племянник Цуккаро Романо Альберти, написавший книгу «Происхождение и успех Академии рисунка Рима» (1607)⁵. На примере этой организации видно, что искусство, оставаясь «священным занятием», обретает статус светской творческой деятельности, сохраняя своеобразное воспоминание о благочестивом труде, о работе во славу Господа. Но последние перестают рассматриваться только как нормы религиозной этики, приобретают статус общечеловеческого императива, перерастают в гуманистическую критику тщеславия и упоения внешними атрибутами известности.

Коль скоро художники начинают осознавать себя представителями в значительной мере элитарной профессии, формируются и особые профессиональные критерии оценки произведений искусства. Место интерпретации занимает развитая система формальной оценки, в основе которой лежит новая культура визуального восприятия. Повышенное внимание к технике исполнения, умение видеть, какие трудности преодолел в своей работе мастер, легли в основу профессиональной теории искусства и зарождающейся художественной критики. Художники отстаивают право на профессиональную оценку своих работ, впервые отдавая предпочтение качеству изображения перед его сюжетом.

В ранней академической теории искусства последовательно проводится мысль о замысле произведения, существующем как художественная форма в единстве со специфическими средствами своего воплощения. Когда европейская теория искусства снова вернулась к противопоставлению замысла, инвенции ремесленному уровню работ, в эстетической традиции впервые получили развитие профессиональные критерии оценки произведений, выкристаллизовалась мысль о самоценности сугубо профессиональных суждений об искусстве. В академической теории творчества большое место уделяется профессиональному совершенству, мастерству и виртуозности исполнения. При этом понятие «виртуозность» сохраняет все оттенки представления о более глубоком понятии — *virtu*, доблести в ее гуманистическом понимании. Техническое мастерство, профессионализм воспринимаются как синонимы лич-

ной доблести, реализуемой через предельное совершенство в выполнении дела, которому служит человек.

Ренессансная культура впервые выявила общность людей интеллектуального труда. Академии сыграли роль своеобразной реторты новой социальной активности и подтверждения нового социального статуса. Это отношение не было известно античной культуре, оно не нашло (или нашло лишь отчасти) отражение в средневековой традиции и стало поистине центром для ренессансной мысли. Теперь профессиональное умение считается главной добродетелью личности. Преодолевается разрыв между отвлеченной интеллектуальной культурой и практическими возможностями человека. Виртуозное владение мастерством подразумевает ясность замысла и совершенное его воплощение, цеховое уважение к технологии становится теперь восхищением артистизмом исполнения.

Первоначально в Академию Святого Луки входил широкий круг профессионалов, в том числе многие представители прикладного искусства, что сближало ее с гильдией. Но в первой половине XVII столетия начали отказываться от приема в академики прикладников: художников-вышивальщиков, мастеров орнаментально-го гипса и мастеров, работавших со стукко. Исключению подверглись и живописцы, работавшие в малых жанрах. Больше не принимали в члены академии торговцев произведениями искусства, которые были также реставраторами. Это вызвало шквал возмущения, дальнейшая история академии тесно связана с полемикой о так называемой большой манере. Тем не менее в XVII и XVIII веках Академия Святого Луки в Риме была центром всей художественной жизни итальянской столицы и до сих пор сохраняет культурное значение как важнейшее собрание произведений искусства и архивных материалов⁶.

В одной из книг, вышедших в Лейпциге в 1729 году, указывается 500 академий в Италии. Пятитомное издание «История академий в Италии»⁷ с XVI по XIX век насчитывает 2200 академий. Не все они вошли в историю, многие так и остались частными предприятиями, но страна, создавшая первые академии художеств, многое определила и в следующем столетии, ее культурный импульс проникал в художественную жизнь других стран.

⁴ BARASCH M. *Theorits of Art. Frome Plato to Winckelmann...* P. 298.

⁵ *Origine e progresso dell' Accademia del Disegno di Roma*. Rome, 1607/ ed. Heikamp D. Firenze, 1961.

⁶ *L'Accademia nazionale di S Luca*. Rome, 1974.

⁷ MAYLENDER M. *Storia delle Accademie d'Italia*.

ИТАЛЬЯНСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ
И РУССКАЯ НЕОКЛАССИКА

ITALIAN RENAISSANCE AND RUSSIAN NEOKLASSICISM

*Лада Балашова**Lada Balashova*

Русская неоклассика 1920–1930-х годов обычно ассоциируется с «тоталитарным» искусством, более всего с архитектурой сталинского периода. Но правомерно ли называть тоталитарным стиль, свободно избранный художественной интеллигенцией еще до революции и в 1920-е годы? О стереотипности подобного видения говорилось и на недавно прошедшей конференции в Санкт-Петербурге – «*Monumentalita e Modernita*», посвященной неоклассической архитектуре Италии и России 1930–1950-х годов. Основной целью ее было

П. ПЮВИ ДЕ ШАВАНН

Между искусствами и природой.

1890. Холст, масло.

*Музей изящных искусств,**Руан*

The Russian Neoclassicism of 1920's–1930's is usually associated with "totalitarian" art, most of all – the architecture of "Stalin period." But is it correct to call this style "totalitarian" when it was freely chosen by substantial part of the artistic intelligentsia before the Russian revolution and in the 1920s? About this stereotyped vision discussed participants at the recent conference in St. Petersburg "Monumentalita e Modernita", dedicated to the architecture of Neoclassic style in Italy and Russia in 1930's–1950's.



рассмотрение и анализ архитектуры того времени вне политического контекста. И это обоснованно в отношении обеих стран. В качестве примера мы обращаемся к итальянской архитектуре по двум причинам. Во-первых, потому, что во Франции неоклассические идеи не получили развития в данном виде искусства. Во-вторых, в архитектуре стиль и эстетическая концепция выражаются яснее всего, и в данном случае именно итальянская архитектура — идеальное отражение неоклассики XX века.

Возможно, нелишним будет напомнить о свободе творчества в Италии при Муссолини. До конца 1930-х годов абстрактное искусство сосуществовало с другими стилями. Для большинства мастеров неоклассика была синонимом Италии. В отличие от итальянской живописи, образы которой в ту эпоху во многом были навеяны раннеренессансной фреской, монументальным искусством и скульптурой, базирующихся на памятниках античности, архитектурная концепция неоклассики значительно модернизировалась. Неоклассической называлась теперь современная архитектура с классическими пропорциями, формами, иногда основными деталями, но без характерно «классических» элементов внешнего декора.

Практически так же понимали неоклассику и наши архитекторы в 1920-х годах (особенно показательно в этом отношении творчество И. Фомина). При этом все они были адептами неоклассики в России еще до революции, ее ведущими теоретиками и пропагандистами в 1900–1910-е годы (И. Фомин, В. Шуко, И. Жолтовский, за исключением Г. Лукомского, эмигрировавшего в 1920-е годы). Так, первую монументальную постройку в Петрограде в классическом стиле — римско-дорические пропилеи в Смольном В. Шуко воздвиг еще в 1923 году. А в середине 1920-х И. Фомин приступил к разработке теории пролетарской классики, необходимой для строительства зданий предельно упрощенных, лаконично строгих форм, с использованием железобетонных конструкций.

Решение июньского пленума ЦК ВКП(б) 1931 года «О перестройке советской архитектуры» повлияло на работу архитекторов неоклассического направления. Отныне заказчик (государство) отдавал предпочтение более традиционным образцам — с внешним декором, скульптурой и рельефами. Как известно,

Н. ЧЕРНЫШЕВ

На одном острове.

1939–1940. Холст, масло.

Собственность семьи художника,

Москва

П. ПЮВИ ДЕ ШАВАНН

▷ *Лето. 1891. Холст, масло.*

Музей Кливленда, США

It may be wise to recall the freedom of artistic expression in Italy under Mussolini. Until the end of the 1930's, abstract art coexisted with other art styles. For most artists Neoclassicism was synonymous with Italy. In contrast to the Italian painting, inspired by the early Renaissance frescoes, monumental art and sculpture was based on the monuments of antiquity, while the architectural concept was significantly improved by the followers of Neoclassicism. In that days, contemporary architecture was called neoclassical, and it was based on classical proportions, shapes, and sometimes even taking over the main components, but without characteristic elements of the external decoration of "classic" period.

Almost the same was the understanding of Neoclassicism by our "Soviet" architects in the 1920's (particularly illustrative in this respect was work of I. Fomin). These were the people, who stood at the beginning of Neoclassicism in Russia: they were the initiators and followers of this style even before Rus-



В. Шусев и И. Жолтовский возглавили архитектурную комиссию, начавшую с 1932 года работу по переориентации на классику. Помимо того что данный художественный стиль был всегда близок советским художникам-неоклассикам, большая часть художественной интеллигенции (многие были до революции авангардистами) решительно поддерживала традиционное искусство. Одной из причин этого стала художественная и политическая агрессия «левого» искусства. Среди группировок, возникновение которых было вызвано стремлением сохранить классическое наследие и на его основе воссоздать новое искусство, можно назвать «Четыре искусства», «Маковец», «Бытие», «Московские живописцы», ОМХ и др.

Данный процесс часто сопровождался слиянием группировок, ранее совершенно непримиримых и антагонистически настроенных, на почве признания ценностей классики, например, «Бубнового валета» и «Мира искусства». При чем выражался он не только в совместных выставках, но и в сближении художественной образности и воззрений на искусство и творчество (в наибольшей степени это касается творчества Машкова, его «классических» натюрмортов, и Кончаловского – «неоренессансных» портретов, натюрмортов и «обнаженных в интерьере»).

Неоклассика в живописи, если сравнивать ее с дореволюционным периодом, когда под этим стилем понимался неоклассицизм А. Яковлева, В. Шухаева, З. Серебряковой и ряд работ К. Петрова-Водкина, имела иной характер и черты. В целом проблематику неоклассики в России в 1920–1930-е годы можно свести уже не столько к интерпретации русскими художниками античности, сколько к их пониманию классики. Данный вариант неоклассики в России в искусстве 1920-х годов не являлся государственным стилем, он возник как культура самоопределения личности, как последовательная позиция «художнического анахоретства» с воссозданием культа Возрождения и неоренессансного типа творческой личности. Среди таких мастеров были В. Фаворский, Р. Фальк, П. Митурич, И. Машков, П. Кончаловский и другие. Особенно показательны жизнь и творчество последнего, постоянно напоминавшего о своей аполитичности и желании заниматься лишь «чистой» живописью (в беседах с В. Никольским), подтверждением чего являются и сюжеты его работ. В 1932 и 1938 годы – период страшных репрессий – художник пишет неоклассический Эдем с купающимися.

В отличие от живописи скульптура 1920–1930-х годов демонстрировала явную преемственность традиционной классики. Многие советские скульпторы учились в мастерских Майоля и Бурделя, что не замедлило проявиться в их творчестве после революции. При этом, конечно, интерпретация классики и античности Бурделем отличалась большой свободой и новаторством, чем, очевидно, и можно объяснить такое количество последователей его в России в 1920–1930-е годы.

Таким образом, художественная концепция классики в означенный период претерпела в России значительные изменения, но истоки ее нового понимания (как и антично-



сти) лежат во французском искусстве последней четверти XIX века – творчестве двух различных и по стилю и по складу мастеров: П. Пюви де Шаванна и Сезанна. Объединяла их близкая эстетическая концепция классики, основанная на идее абсолютного совершенства природы и соответственно ее глубокого изучения. (Известно кредо Сезанна: «Через природу – к классике, к Пуссену»; П. Пюви де Шаванн также утверждал, что все в его произведениях (и цвета) взято из натуральных наблюдений.) Безусловно, подобное видение открыло новые горизонты для художников, как и их воплощенная в картинах идея сотворения параллельно видимому миру классической гармонии человека и природы. Как говорил уже в XX веке русский сезаннист П. Кончаловский, «надо смотреть на природу, высматривать», ведь «в природе все устроено совершенно», «можно увидеть и эллинский венец форм». «Надо только научиться обобщать и ничего не подчищать и не приукрашивать». Именно так, по его мнению, видели мир древние греки (из бесед с В. Никольским).

В 1880-е годы неоклассическая традиция в Школе изящных искусств во Франции была в полном упадке. В официальном искусстве салона ее соответственно представляли псевдоромантические тенденции. Осознавая кризис, в котором находилась живопись, Пюви де Шаванн начал поиски и самообучение вне академии.

Одним из основных художественных его открытий, имевших длительный и глубочайший эффект для искусства

последней четверти XIX–XX веков, стало искусство Раннего Возрождения (Кватроченто) (Джотто, Пьеро делла Франческа, Мазаччо, Уччелло и художников умбрийской школы).

Именно после первых поездок в Италию в 1847 и 1848 годах у него созрело желание посвятить себя живописи, сложилась философия жизни и эстетические взгляды: благоораживание человека через творчество, самым действенным из которых, по его мнению, являлось монументальное — фреска. Именно как художник, вновь «открывший» эту технику, П. Пюви де Шаванн и стал известен после исполнения заказа для Пантеона на тему «Детство св. Женевиевы» (1876–1878).

Большая часть его произведений — росписи и панно, исполненные еще в 1860-х годах для музеев Амьена, Лилля («Мир» и «Война», 1861; «Труд» и «Отдых», 1863; «Осень», 1864; «Лето», 1867), и работы 1880–1890-х годов («Отвага», «Дух», «Воодушевление», «Художественный дар», 1892 (Отель де Вилль); «Христианское вдохновение», 1886; «Между искусствами и природой», 1890) носят аллегорический характер. Концепция работы воплощается чаще всего через античные образы. Совмещение условности характера и классических канонов прекрасного оказалось благотворным для развития монументального искусства XX века. К примеру, в Италии, где эта форма была особенно популярна, ряд художников-неоклассиков, в прошлом негативно от-



носившихся к творчеству Пюви де Шаванна, создают фрески, использующие образы французского мастера (например, Сирони — «Архитектура» и «Пахота», 1933, для Министерства почты и телекоммуникаций в Риме — аналог росписи П. Пюви де Шаванна Бостонской публичной библиотеки).

Художественные идеи монументальных работ французского художника нашли претворение и в творчестве Пикассо. Эскиз занавеса «Парада» (1917) для Дягилевских сезонов включает сводчатый проход и Пегаса из фрески П. Пюви де Шаванна «Между искусством и природой». Ко времени первых визитов Пикассо в Париж (1901–1902) относятся эксперименты с фреской под влиянием его друга, каталонского живописца, одного из основателей национального культурного возрождения, восторженного поклонника Пюви

де Шаванна — Сантьяго Русиньола (1861–1931). Основные в произведениях Пюви де Шаванна — целомудренно классические образы молодых женщин, которые позже в форме аллегории использовались уже в монументальной живописи и скульптуре XX века, в том числе в России, и особенно в 1950-х годах. В них он воплощал свое видение античности и классики, которые интерпретировались им не столько как историко-культурный феномен, а скорее как комплекс морально-эстетических качеств и в целом как явление вневременное, понимаемое как гармоничная жизнь человека в согласии с природой и человеческим сообществом, мудрым, благородным, простым. Композициям художника свойственна величественная архитектоника, аналога которой французская живопись не знает. Благородство образов, поэтическая гармония, музыкальное звучание нежных приглушенных цветов, отличительный для мастера синий фон напоминали монументальную живопись Кватроченто. Минимализация художественных средств, предельная простота, декоративность при сохраняемом монументальном характере образов — все эти качества оказались актуальными для развития французской живописи, и в том числе неоклассического направления XX века. Среди первых последователей П. Пюви де Шаванна были Гоген и художники группы «Наби», Сера, Синьяк, Дега, Ренуар, Морис Дени, Майоль, Роден. Отражение художественно-эстетических идей Пюви можно увидеть в искусстве практически всех европейских стран и Америки.

Самыми популярными работами П. Пюви де Шаванна во Франции стали «Семья рыбака» (1875 и 1887), «Бедный рыбак» (1871, 1879, 1881, 1887–1992), «Девушки на берегу моря» (1879), четыре панно «Времена года» (1873), «Приятная земля» (1882), «Милосердие» (в образе «Матери с ребенком», 1887 и 1894), «За туалетом» (1878–1883). Образы этих произведений получили разнообразное претворение в творчестве названных выше мастеров. Они составили и содержательную основу многих работ Пикассо «голубого», «розового» периодов и неоклассики 1910–1920-х годов («Трагедия», 1903; «Жизнь», 1903; «Мать с ребенком», 1921; «Материнство», 1922). Начиная с П. Пюви де Шаванна образ материнства впервые входит в секулярное искусство, сохраняя присущие ему изначально христианские коннотации — жертвенности, милосердия, любви, добродетели, став одним из «классических» образов и сюжетов искусства XX века. В русском искусстве эту тему развивал К. Петров-Водкин.

В России влияние художественных идей П. Пюви де Шаванна началось во время правления Александра III, почитателя творчества французского мастера, при содействии которого возрождается монументальная религиозная живопись (имевшая тот же национально-патриотический характер, что и у П. Пюви де Шаванна: росписи Нестерова — поклонника этого художника, В. Васнецова, Врубеля и других).

В 1900-е годы в художественной жизни России, ориентированной на французское искусство, начинается движение к «аполлонизму». Инициаторами становятся Сергей Дягилев и художники объединения «Мир искусства», для кото-

рых творчество П. Пюви де Шаванна было одним из идеалов. Дягилев встречался с мастером, его первый широкомасштабный проект – Международная выставка в Петербурге в 1899 году – включал работы художника. Воздействие творчества Пюви де Шаванна на «мирискусническую» неоклассику прослеживается не только в образности, композиционно-колористических построениях, но главное – в эстетической программе. В статье «Ожидание гимна Аполлону» А. Бенуа призывает к обновлению пластики повседневности, предлагает вспомнить вновь о теле, уже одухотворенном и озаренном духовной красотой, «создать красоту» и... «непрерывно просветление всей жизни и самого человека красотой». «...Надо выявлять красоту, постоянно рождать ее... Надо, чтобы прекрасное двигалось и сплеталось со всей деятельностью человека... Хочется красоту снова сделать живой и общей, хочется жить в красоте, а не только поклоняться красивым и мертвым вещам...»¹

Философско-эстетическая концепция П. Пюви де Шаванна, представленная в неоклассической форме как гармоничное благородное бытие коммуны людей в естественном цикле труда и отдыха, идеально соответствовала и представлениям А. Луначарского и М. Горького. В 1900-е годы это были идеи утопического социализма (бого-

П. ПЮВИ ДЕ ШАВАНН

Лето. 1873. Холст, масло.

Музей Орсе, Париж

◀ *Зима. 1892. Холст, масло.*

Музей изящных искусств

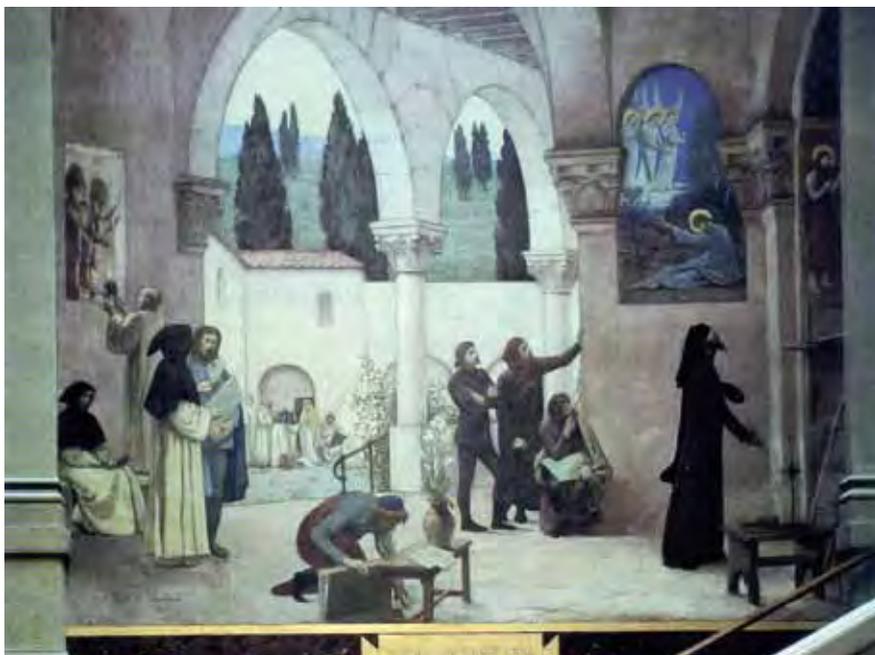
де ла Вилль (Петит-Пале),

Париж

sian revolution, they were its leading theorists and propagandists in the 1900's – 1910's (I. Fomin, V. Shchuko, I. Zholtovsky, with the exception of G. Lukomski, who emigrated in 1920's). So, V. Shchuko erected first monumental building in Petrograd in the classical style in 1923 – Romano-Doric propylaeum at Smolny palace. In the mid-1920's Fomin began to develop a theory of "Proletarian Classicism", which implied the use of an extremely simplified, laconically strict forms, which were necessary for the construction based on reinforced concrete.

¹ Выставка в палатце Grassi в Венеции «От Пюви де Шаванна до Матисса и Пикассо» 2002 года и подготовленные к ней материалы вновь показали значение творчества Пюви де Шаванна для современных ему художников различных направлений.





П. ПЮВИ ДЕ ШАВАНН

Христианское вдохновение.

Холст, масло. 1885.

Музей изящных искусств, Лион

К. ПЕТРОВ-ВОДКИН

▷ *Землетрясение в Крыму. 1927.*

Холст, масло. ГРМ

строительства), которые рассматривались ими как способ создать на земле «землю обетованную». В первой статье по теории искусства — «Основы позитивной эстетики» — А. Луначарский предлагает свой идеал жизни — свободного, гармоничного, открытого для творчества и приятного для человека существования. Идеал личности — эстетический, он также связан с гармонией и красотой. Как и Горький, Луначарский грезил о тех временах, когда гармония и благородство будут определять жизнь людей. Луначарский был глубоким почитателем П. Пюви де Шаванна. Показательны в данном контексте его слова о французском мастере, относящиеся к 1900-м годам, когда создатель концепции нового пролетарского искусства жил в Париже: «Но Пюви! Это не был декоратор современный — о нет! Это был проблеск будущего, кусочек ясного неба... Когда-нибудь будут жить десятки таких мастеров, и их живописная философия украсит стены театров и школ, музеев и собраний истинно народных <...> Обществу, лишенному идеалов, не нужен Пюви: он для него роскошь... Я не знаю, хотел ли Пюви быть философом, учителем жизни, но он был им. Шаванн... учит любить прекрасное существо человеческое, гордиться тем, что ты человек... И когда те, кто... является естественным создателем гармонических форм жизни, получают власть и осуществят свои мечты, — тогда будут и у нас монументальные здания, будет истинная фресковая живопись, тогда придет пора Пюви Шаваннов, поэтов счастья»².

В 1910-е годы появляется большое количество книг, статей, посвященных проблематике античной и классической культуры на русской почве. Например, об этом пишет Б. Лившиц в «Полутороголазом стрельце», А. Грищенко в книге «О связях русской живописи с Византией и Западом» (М., 1913), К. Лукомский, Я. Тугендхольд, С. Маковский, А. Бенуа. С середины 1910-х годов намечается появление интереса к своему «классическому» наследию (архаике, Петровской эпохе, ампиру). Естественная изолированность России от средиземноморской культуры и соответствен-

но то, что она восприняла классику, прошедшую несколько уровней семиотизации — через Ренессанс и французский классицизм, — определили своеобразие понимания классики и в 1920–1930-е годы.

Как говорил А. Луначарский, это подразумевало не только возрождение целомудренного и благоговейного отношения к человеческому телу, но и живописные традиции старых мастеров и особенно Ренессанса (к примеру, стилизованный под итальянских мастеров портрет получил большое распространение в те годы). О специфике русского художественного видения неоклассики в 1920-е годы говорится во многих статьях А. Луначарского, в частности, посвященной XIV Венецианской биеннале 1924 года. В ответ на статью о русском искусстве итальянского критика Нино Барбантини А. Луначарский писал: «...есть и другой (помимо реализма) путь, путь очень желанный, — это путь классицизма... хотя у них на Западе этот классицизм должен иметь совсем другое значение. Это путь монументальной живописи... Настоящие классики, будь то Фидий или Тициан, тоже в полной мере иллюстрировали свою эпоху, доводя до наивысшей силы выражения жившее в ней начало и превращая его в величественно-законченные образы. Эллада, которую мы знаем почти исключительно по скульптуре, давала их в необыкновенно пластической простоте, почти в абстракции. Ренессанс с его непревзойденной живописью присоединил к этому чары колорита, отнюдь не нарушая, однако, общей монументальности стиля. Мы должны перейти к огромной, в лучшем смысле слова символической фреске и по пути к ней должны создать картину, которая, опираясь на формы Ренессанса, наполняя бы их живым содержанием. В революционную эпоху тон должна задавать монументальная живопись»³.

Еще до революции под впечатлением от распространившейся во Франции моды (благодаря П. Пюви де Шаванну) начали расписывать не только храмы, но и музеи, декорировать частные дома — например, Сергея Щукина (Матисс), А. Морозова (М. Дени), Носова (Серов). И наконец, в

1910 году в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств был введен курс декоративной живописи, читавшийся Д.О. Кипликом, у которого учились затем все наши художники-монументалисты вплоть до его смерти в 1942 году. В седьмом номере «Аполлона» 1910 года этому событию посвящена статья, где, в частности, говорилось: «...Ввиду современного устремления живописи от станковой к монументальному ее приложению и начавшихся уже работ наших лучших художников по росписи плафонов... подобное новшество академии должно быть приветствуемо как вполне современное и очень важное начинание для поднятия уровня современной русской живописи». Советами Д. Киплика пользовались И. Репин, М. Нестеров, К. Петров-Водкин. В 1918 году им была основана фресковая мастерская в Московских государственных свободных мастерских.

В послереволюционное время к монументальному искусству обращаются некоторые художники, учившиеся в свое время в Париже, многие в Академии Жюлиана, где авторитет П. Пюви де Шаванна был очень высок. Их стиль и образность, аллегорическая трактовка сюжета, композиционные принципы и колорит свидетельствуют о знакомстве с художественными идеями мэтра. Мечта о создании грандиозной фрески была глубоко созвучна мастерам, входившим в группу «Четыре искусства», «Бытие», «Маковец» и другим. Самый яркий пример – творчество К. Петрова-Водкина, который входил в группу «Четыре искусства» наравне со скульпторами-неоклассиками А. Матвеевым, И. Чайковым, В. Мухиной, архитекторами неоклассического направления И. Жолтовским и А. Щусевым, В. Фаворским, Л. Бруни и другими художниками.

Интерес к неоклассике прослеживается у К. Петрова-Водкина на протяжении его творческой жизни. Безусловно, формирование художественной личности мастера зиждилось на многих источниках: православной культуре, философии Ницше (на раннем этапе), художественных идеях и образности Ходлера, Матисса, более поздние работы («Мальчики. На вершине», 1925; «Купающиеся мальчики», 1926) говорят о близости к искусству Ал. Иванова (гениального интерпретатора античности и классики на русской почве). Но основополагающими были эстетическая концепция и живописные идеи Пюви де Шаванна. Желание создать большое монументальное искусство подобно многим его современникам определяло характер работ мастера, их пластический язык, яркость цветовой гаммы, построенной на образцах Раннего Возрождения. Причем в равной мере это относится и к ранним работам, таким как «Изгнание из рая», основанной на одноименном произведении Мазаччо, и к послереволюционным (например, «Землетрясение в Крыму», 1927–1928). (Первая же возможность проявить и реализовать себя как художника-монументалиста представилась К. Петрову-Водкину в 1910 году с заказом на роспись церкви Св. Василия в Овруче.)

² *Аполлон*. 1909. № 1. С. 3.

³ Луначарский А. *Осенний Салон в Париже 1905 г.* // Луначарский А. Об изобразительном искусстве: в 2 т. М., 1967. Т. 1. С. 59.

⁴ Луначарский А. *XIV Биеннале в Венеции.* // Луначарский А. Указ. соч. Т. 2. С. 87.



Ответом К. Петрова-Водкина на революцию стала, как мы знаем, «Петроградская мадонна», повторяющая фрески Раннего итальянского Возрождения и аллегорические росписи П. Пюви де Шаванна (типа «Наука», «Христианское вдохновение»). Такие композиции, как «Девушки на Волге» (особенно центральная фигура), навеяны образами Мазаччо («Медальон») и Мазолино, но вместе с тем сохраняют духовную тональность произведений и образов Пюви де Шаванна, где жизнь предстает перед нами как бытие, каждый момент которого наполнен великой значимостью, а образы отмечены чистотой и созерцательной погруженностью в иной мир. Произведения К. Петрова-Водкина послереволюционного периода демонстрируют глубокое понимание и творческое претворение философско-эстетической концепции классика Пюви де Шаванна. Об этом же говорит избираемая русским художником форма воплощения своих творческих замыслов – монументальное искусство, ориентированное во многом на фрески Кватроченто.

Увлечение художественной культурой Ренессанса разделяли и другие современники К. Петрова-Водкина, в частности, основатели Вольной философской ассоциации (1919–1924). На одном из заседаний в ноябре 1920 года (а К. Петров-Водкин был одним из учредителей Вольфила), посвященном Платону, Р. Иванов-Разумник выступил с речью: «Нашу эпоху нельзя не назвать великой эпохой, во всяком случае, эпохой великих начинаний... Должна быть такая же Вольная философская академия, как Академия XV века, куда по праву включены и поэт, и художник...»⁴

В 1920-е годы К. Петров-Водкин создает серию портретов и автопортретов, в которых используются стилистика, образность и живописно-композиционная система искусства Кватроченто.

В 1932–1933 годах К. Петров-Водкин участвовал в росписи Музея охраны материнства и младен-



Н. ЧЕРНЫШЕВ

Заплетает косу. 1931. Холст, масло. ГТГ

Купальщицы. 1934. Холст, масло.

*Государственная казахская
картинная галерея, Алма-Ата*



чества наряду с другими художниками группы «Четыре искусства», ориентировавшимися на французскую классическую традицию (бывших «голуборозовцев» и «мирискусников»): В. Фаворским и Л. Бруни. Интересно, что к 1932 году относится единственный образ матери с ребенком А. Дейнеки (ученика В. Фаворского), который можно назвать одним из лучших образцов современной неоклассики. Как известно, монументально-декоративные работы занимают особое место в его творчестве. Сам В. Фаворский не принадлежал до революции к франкофилам и получил художественное образование в Германии. Но, очевидно, разделяя всеобщее в то время увлечение и пробудившийся интерес к раннему итальянскому Ренессансу, еще учась в Мюнхене, он совершил три поездки в Италию. После окончания Московского университета в 1913 году художник защищает диплом на тему «Джотто и его предшественники». В автобиографии, составленной уже в советское время, Владимир Андреевич отметил: «очень увлекался Джотто». После революции он работал во многих видах монументального искусства — в технике фрески, сграффито, мозаики. Конечно, мы не можем говорить о прямом воздействии идей Пюви де Шаванна на мастера, но опосредованно это имело место. Принцип построения его композиций, когда он соединяет в одном изображении не только близкие по времени события, но и целые эпохи, заставляют вспомнить именно этого художника. К сожалению, от фресок, выполненных для Музея охраны материнства и младенчества, сохранился лишь небольшой фрагмент. Но картон для сграффито в Доме моделей

(1935) позволяет поставить этого мастера среди художников-монументалистов, которым были близки идеи неоклассики. Классическими в работе являются композиционное построение, пластика и образность фигур, ренессансных по своему облику, даже облачению (как, например, центральный женский образ, уподобленный античному).

В 1937 году Фаворский участвовал в оформлении советского павильона на Всемирной выставке в Париже. По воспоминаниям современников, его работы отличались «чистой», гармонически замкнутой в себе формой. Монументальному искусству В. Фаворский посвятил также цикл теоретических трудов, взяв за основу живопись античности и Ренессанса.

Лев Бруни нам также более известен как камерный художник-график. До революции он учился в Париже в Академии Жюлиана и у Ж.-П. Лоранса, но в 1935 году Л. Бруни возглавил монументальную мастерскую, где сумел собрать и соединить разных художников, в том числе пригласив В. Фаворского и Н. Чернецова, что имело немаловажное значение для данного вида искусства.

Один из самых известных в советскую эпоху художников-монументалистов, внесших огромный вклад в развитие и сохранение монументального искусства — Н.М. Чернышев, учитель В. Фаворского, учился в Академии художеств у Д. Киплика, а также в Академии Жюлиана. Как и другие мастера «Маковца» (1920-е годы), он мечтал о возрождении высокого искусства, о синтезе, о преемственности с мастерами прошлого. Тогда же определились и ведущая тема в творче-



П. Пюви де Шаванн
Девушки за туалетом
Холст, масло. 1883.
Музей Орсе, Париж

Бедный рыбак.
1879. Холст, масло.
ГМИИ



стве Н. Чернышева — юность, и интерес мастера к монументальному искусству. С 1915 года начался творческий диалог художника с античностью, длившийся всю жизнь (с рисунков к «Мифологической азбуке»). Обнаженные женские фигуры, стремительно движущиеся в беге или танце, символизируют ту или иную букву алфавита. Пропорции, движения, характер фигур явно навеяны образами античного искусства. Интерес к неоклассике и монументальному искусству появился у художника со времени знакомства с творчеством П. Пюви де Шаванна. В работах французского мастера Н. Чернышева привлекали тот самый «фресковый» стиль и колорит, а «шаванновская» трактовка пейзажа станет излюбленным фоном русского живописца. Такие произведения 1930-х годов, как «Пионерка», «Заплывает косу» (1931, аллюзия с «Девушкой за туалетом» П. Пюви де Шаванна), «Купанье на озере» (1933, сюжет и композиция — реминисценции «Бедного рыбака») и даже пейзажи 1940-х годов («Пруд стынет», 1949), свидетельствуют о глубокой преемственности художественного наследия французского маэстро. Образцом неоклассики, интерпретируемой в духе П. Пюви де Шаванна, может служить и эскиз панно, выполненный Н. Чернышевым в 1918 году. Панно, напоминающее своей тематикой шаванновское «Науки и искусства приносят свои дары труду» предназначалось для правой стороны фасада бывшей Городской думы в Москве. Две женские аллегорические фигуры в античных хитонах, символизирующие науки и искусства, передают рабочему (мужской образ в центре с молотом), олицетворяющему новое общество, богатство культуры, накопленной веками. Сюжет и образность работы — в наименьшей мере свидетельствуют о близости французскому неоклассику.

Монументально-оформительская работа занимала не слишком большое место в творчестве Н. Чернышева из-за слабого здоровья и частичной потери зрения. Свои знания он применил главным образом в педагогической деятельности (заведующий отделением монументальной живописи во Вхутеине, позже МГХИ имени В.И. Сурико-

ва) и научно-исследовательской работе, что оказало глубокое влияние и во многом способствовало дальнейшему развитию монументального искусства в 1930–1940-е годы.

А. Луначарскому, отправленному советской властью на покой в Ментон в 1929 году, не удалось дожить до того времени, когда его вдохновенные призывы стали реальностью. Именно с начала 1930-х годов вопрос, говоря словами Н. Чернышева, о своевременности возникновения монументальной живописи... не вызывает больше споров. В 1933 году он посвящает «Проблемам монументальной живописи» статью, по духу по-прежнему напоминающую и грезы Луначарского, и мечты многих французских художников о современном «золотом веке». «Бурный рост советской архитектуры, планировка заново не только отдельных зданий, не только целых архитектурных ансамблей, но и целых социалистических городов с окружающей их местностью, озеленением, водоемами и пр. — все это дает небывалые возможности для самых смелых решений, каких не видал еще мир, все это обуславливает расцвет монументальной живописи и скульптуры. Повсеместное возведение рабочих клубов, домов культуры, дворцов труда и т.д. предоставляет большие поверхности стен... и властно требует мобилизации лучших художественных сил для оформления»⁵. Лучшие образцы, по его мнению, фрески Джотто, Мазаччо, но «ввиду затруднительности изучения подлинников великих образцов Италии и других зарубежных стран было бы своевременно восполнить этот пробел материалами, имеющимися поблизости»⁶ (на территории СССР).

Как мы уже говорили, неоклассика в 1920–1930-е годы не представляла в русской живописи цельного направления, а являлась индивидуальным предпочтением художника. Один из немногих, кто последовательно воплощал свое представление о классике в эти годы — П. Кончаловский. Для него это были концепция неоклассики Сезанна («Я хочу написать Пуссена в природе»; «Нужно идти в направлении классики, но через натуру») и традиции старых мастеров, искусства Высокого Возрождения.

⁵ Литературное обозрение. 1993. № 5. С. 30.

⁶ Чернышев Н. М. Проблемы монументальной живописи // Искусство. 1933. № 1–2. С. 44.

Чем же представлялась неоклассика Кончаловскому? С одной стороны, восприятие античности как современной классики: художник, по собственному признанию, например, старался увидеть «Актеона и Диану» в купающихся, изображая человека в райской гармонии с природой созвучно французской интерпретации нового Эдема, «золото-го века». С другой стороны, явная стилизация, «костюмирование» жизни, сознательное, подобное ренессансным творцам преобразование жизни по законам красоты своей художественной волей переустраивание, правда, лишь сугубо личного, мира. Таким образом, классика превращается в жизненный миф.

Первой «неоренессансной» работой П. Кончаловского стала «Натурщица на корточках» (1919) — аллюзия с «Сусанной» Тинторетто. Ренессансная тема ретранслировалась пока еще только в системе образности картины (драпировка, туалетный прибор), в иконографии смотрящейся в зеркало женщины в условно-классическом золотисто-розовом колорите. Но уже в следующей работе «Женщина у зеркала» (1923) Кончаловский находит собственный образ для выражения своего мировоззрения. Благодаря композиционному положению модели, показанной со спины, причем так, что мы не видим и ее отражения в зеркале, оно отсутствует, сюжет в целом приобретает характер чего-то вневременного и внеисторического, которое может быть в равной степени отнесено и к современности, и к ренессансной эпохе. Что же касается образной и живописной структуры, то здесь она направлена на то, чтобы выявить характер картины: мотив драпировок, зеркала, старинного туалетного столика, флакончиков из голубого венецианского стекла, украшений. Колористическая гамма картины — сугубо венецианская — акцентирована расположенными на первом плане драпировками: винно-красной, изумрудно-зеленой и жемчужно-белой, отражающимися и рефлектирующими в отблесках обнаженного тела. Эти же цвета резонируют в тоне нежного дымчато-серого фона, в зеленой парче занавеса и столика цвета красного дерева.

Венецианская тема достигла своего апогея в серии «Семейных портретов» (1923) — портретов жены, дочери, близких ему по духу людей, автопортретов — и далее трансформировалась в жанре неоренессансных натюрмортов. Показателен круг изображаемого: он связан с миром художника, с тем, что пребывает в орбите его личности. Таким образом, быт, вся жизнь стилизуется под ренессансную эпоху (одежда, интерьер, предметы обихода), «реставрируя» в деталях тот образ жизни. Эту атмосферу наиболее тонко раскрывает «Автопортрет с женой» (1923) — иконографическое подобие «Автопортрета с Саскией» Рембрандта. Антураж работы (картина в старинной золоченой раме), орнаментальная драпировка, старинный женский костюм и обиходный «костюм мэтра» Кончаловского, так же как и контрастные сочетания (золота ткани с черным бархатом платья, позолоты рамы с яркой чистой зеленью фона изображенной картины, играющего глубококом цвете красного вина в хрустальном бокале) передают «колорит» живописи старых мастеров.

1924 год был чрезвычайно важен для Кончаловского, поскольку в этом году ему посчастливилось вновь побывать в своей «Аркадии» — Италии, в реальной стране его утопии, открывшейся на сей раз в ином ракурсе: как земля древнейшей культуры, архаической природы, идеального искусства и архитектуры. Приглашенный в 1924 году на Венецианскую биеннале, где ему был отведен целый зал, он тем не менее ни слова не упоминает о современном искусстве, вместо этого совершая паломничество по местам, связанным с жизнью и творчеством русских художников (А. Иванова, В. Сурикова, С. Щедрина), запечатлевает архитектурные красоты Рима и Венеции, природу Италии. Его восхищают остатки римской цивилизации и культ («Грот нимфы Эгерии под Римом», 1924). В сфере его художественных интересов по-прежнему венецианская живопись. Он копирует Тициана («Введение во храм»), Тинторетто («Чудо св. Марка», «Снятие со креста»), изучает Веронезе, фрески на вилле Мазер, отмечая цвет одной драпировки («цвета теперешней краски польверонез», на которую «равняется вся остальная яркость»), делает ее набросок.

Тему неоклассики и античности завершила, как известно, работа «Золотой век» (1946), которой предшествовали многочисленные академические штудии натурщиков и изображения сцен с купальщиками. Воплощенное мужским архетипом и идеалом представление о «золотом веке» вызывает в памяти не только эстетические основы греческой культуры, но и творчество Сезанна — одного из кумиров П. Кончаловского.

Мы уже отмечали значение творчества Майоля для современной неоклассики. Еще раз напомним, что свою творческую жизнь он посвятил претворению художественных идей П. Пюви де Шаванна, перед которым преклонялся. Опираясь на древнегреческое наследие и вместе с тем сохраняя современную жизненную конкретность образов, Майоль стремился к обобщенности и архитектурной ясности объемно-пластических масс, добивался величавой гармонии форм и плавности линий силуэта. В обнаженной женской фигуре он воплощал свой идеал прекрасного человека. Его образы, как и у П. Пюви де Шаванна, чаще всего имеют аллегорический характер (например, «Иль-де-Франс», 1920–1925), а символическое содержание связывается с современностью. Подобное видение классики оказалось созвучно концепции официального советского искусства и получило развитие в последующие десятилетия, например, мозаики и фрески Б. Чернышева («Родина», 1947; «Искусство», 1949 — 1951; «Осень», 1964, скульптурная композиция «Реки России», 1966), произведения В. Мухиной («Хлеб», 1939), И. Чайкова («Девушка с медальоном», 1939), А. Бембеля («Белоруссия», 1950), Г. Мотовилова (рельеф «Мир, дающий знания», 1955).

Когда «классика» признается официальным стилем в СССР, мотивы и образы французской неоклассики становятся одним из основных источников монументального искусства и скульптуры.

АКАДЕМИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА

LIBRARY OF THE ACADEMY



В Научной библиотеке РАН хранится большое собрание фотографии, особая ценность этой коллекции – первые привезенные в Россию дагеротипы. Это подарок Луи-Жак-Манде Дагера российскому императору Николаю II с автографом изобретателя, переданный императором академической библиотеке. Осенью прошлого года они экспонировались на выставке «Гальский дух на берегах Невы», посвященной Году России – Франции в Научно-исследовательском музее РАН.

ФОТОГРАФИИ В БИБЛИОТЕКЕ

PHOTOGRAPHS IN THE ACADEMIC LIBRARY

Майя Козлова

Maria Kozlova

Создание фонда фотографий в академической библиотеке и его научное описание началось в 2008 году. Разнообразие материала и наличие произведений отечественной и зарубежной светописы предоставляют большие возможности для изучения истории мировой фотографии.

Официальное объявление об открытии в 1839 году процесса фотографии воспринималось как техническое новшество, однако разлетавшаяся по всей Европе новость вызвала споры в отношении перспектив и художественных достоинств изобретения. Художники оценили точность воспроизведения природы, возможности тиражирования и использования фотографии в качестве иллюстрационного материала. Благодаря очень быстрому распространению и усовершенствованию техники и технологий в 1850-х годах началось собрание фотографии в библиотеке академии. Библиотекари, в разное время состоявшие на службе при академии, художники, историки искусства, фотографы — все внесли свой вклад в формирование новой коллекции. Пополнение происходило как посредством закупки, так и благодаря дарам царственных особ и частных лиц, последнее было очень распространено, особенно во второй половине XIX — начале XX века. Библиотека приобретала и принимала в дар целые серии фотографий, отдельные снимки и альбомы.

Самые ранние в собрании академической библиотеки произведения по времени изготовления — три дагеротипа, автором которых является их изобретатель Ж.Л-М. Дагер¹. Обнаруженная в фондах в 2008 году коллекция, оформленная в единую раму с бронзовыми позолоченными накладками, оказалась одним из самых ранних и редких экземпляров мировой светописы и заняла первое место в фотографическом собрании.

Большая часть коллекции — снимки с произведений искусства — живописи, скульптуры, прикладного искусства и архитектуры, множество отпечатков XIX–XX века с видами российских и европейских городов.

В рамках статьи невозможно перечислить всех мастеров русской фотографии, чьи работы хранятся в научной библиотеке: В. Сокорнов, Д. Орлов (виды Крыма), И. Болдырев (автор «Бахчисарайского альбома» и серии снимков 2-го Донского округа), Д. Ермаков (виды Кавказа), А. Карелин (портрет в интерьере), Я. Лейцингер (виды Архангельска), Н.П. Димитриади (виды Владивостока), М. Дмитриев (виды Нижнего Новгорода) и многие другие имена, составившие историю русской светописы.

Более 3 тысячи снимков

¹ Полякова Л. Музейная находка // ДИ (Диалог искусств) — 2008. № 5. С. 44–46.

◀ Стр. 51.

Интерьер библиотеки

Императорской Академии

художеств. 1880-е. Фотоотпечаток

на альбумированной бумаге.

НБ РАХ

Альбомы с видами городов Италии

и Испании. 1880-е. НБ РАХ

Foundation of the photography collection in the Academic Library dates back to 2008, when also process of its academic evaluation and description started. A great variety of materials and accessibility of domestic as well as foreign works of photography provide a unique opportunity for studying the history of world photography.

In the collection of Academic Library, one can find even examples of the earliest photography works — three daguerreotypes, signed by their inventor Louis-Jacques-Mand



с приложенным каталогом в виде фототеки было приобретено у фотографа И.Ф. Барщевского. В эту коллекцию входят снимки памятников архитектуры в городах России, в частности Ростова, за которые в 1883 году автор был удостоен звания фотографа Императорской Академии художеств. Многие памятники церковной архитектуры сегодня уже утрачены, но остались снимки с подробной фиксацией общих видов, скульптурных деталей, интерьеров, фресок. Здесь можно также увидеть виды Санкт-Петербурга, Крыма, Кавказа, снимки предметов из музея Академии наук, изделий декоративно-прикладного искусства. На специально заказанных под фотографии коробках сохранились этикетки и описи находящихся в них снимков.

Виды Петербурга, его дворцов и памятников особенно многочисленны в собрании: их снимали фотографы академии, а также библиотека приобретала снимки и в XIX, и на протяжении всего XX века. Работы Карла Буллы, Николая Матвеева, Ивана Бианки бережно сохраняются в коллекции.



БРАТЯ АЛИНАРИ
Богородица с младенцем Иисусом
работы Джованни Антонио
Больтрафио. Италия. 1880-е.
Фотоотпечаток на альбуминированной бумаге. НБ РАХ

Daguerre (1787 – 1851). This invaluable collection was found unexpectedly in 2008, packaged in a single frame with bronze gilt plates. It turned out to be one of the earliest and most rare examples of the world photography and rightfully gained the first, most honourable position within all items of the photographic collection.

Largest part of the photography collection consists of photographs depicting works of art of all genres: painting, sculpture, applied art and architecture. Particular attention was paid to acquire photographs capturing monuments of the Russian architecture as well as those outside Russia – both ancient and modern. They served as a wonderful tool for education of young architects and source of inspiration for artists' creativity. Photography played very important role in mediating better knowledge of national artists, thus contributing to the development of eclectic style in Russian architecture, which prevailed in the 19th century. In addition to photographs of individual monuments, library has a lot of prints with views and panoramas of Russian and European cities of 19th and 20th century.

Currently, professionals of Academic Library are executing laborious work on the attribution, study and arranging photography collection. Participation in various exhibitions (in cooperation with the State Museum and Exhibition Centre "ROSPHOTO" and the Museum of the Academy of Arts) provides an opportunity to show this part of the Library collection to a wider audience as well as publish previously unknown photographs and prints. Based on contemporary advanced technology Academic Library developed improved methods how to store the photographic materials, and how to restore damaged photographic prints. Also, research work on the description of photography collection continues.





В 1908 году в Акварельном зале академии экспонировалась выставка научной и художественной фотографии, где были представлены произведения «всех петербургских, московских и главнейших провинциальных фотографических обществ». Выставка художественно-архитектурных фотографий была устроена Обществом архитекторов-художников в 1911 году, в залах Академии художеств в Петербурге. По окончании выставки планировалось приобрести для библиотеки коллекцию фотографий «с дворцов Петербурга и его окрестностей, а также фотографий Биржи, Адмиралтейства и других, исполненных Н.Г. Матвеевым». Фотограф указал в своей записке секретарю Императорской Академии художеств, что некоторые его снимки были сделаны с «предметов, ныне уже не существующих, и будут представлять особую ценность»². Матвеев также предлагает академии для приобретения серию старых фотографий надгробных памятников Санкт-петербургских кладбищ, представляющих художественную ценность. В настоящее время эта коллекция хранится в библиотеке.

Важное и исторически ценным является собрание художественных и фотографических материалов редакции Коронационного сборника 1896 года. В 1901 году комиссия, созданная согласно указанию Министерства Императорского двора, «признала желательным в целях соответ-

ственного пользования этим материалом передать рисунки, фотографии, слепки и негативы в библиотеку Императорской Академии художеств... чтобы все переданное сохранялось бы в порядке и целости»³. Добавлением к этой части собрания служат фотографические портреты императоров и членов их семей.

Фотографы приглашались для съемки торжественных событий, проводившихся в стенах академии, а также работ преподавателей и студентов. Так, с 1868 года по окончании годичной выставки специально для библиотеки составлялись альбомы фотографий «с картин и статуй, за которые присуждены высшие академические звания и награды; с отнесением расхода по составлению этого альбома на сборы с выставки»⁴. Для «снятия фотографий» в 1870–1874 годах приглашали фотографа Иосифа Гофферта. Эти альбомы сохранились. Кроме того, в библиотеке обнаружены два произведения этого фотографа: «Альбом картонов Бруни» и «Виды работ постоянно-го моста через Неву на месте Литейного 1875–1879 гг.». Фотографии видов различных работ, особенно строительства мостов и железных дорог, издавались в виде переплетенных альбомов или серий отдельных фотографий. Не всегда можно определить имя фотографа, большая часть обнаруженного материала не имеет автора: в 1888 году неизвестными запечатлены осмотр и открытие министром путей сообщения Самаро-Уфимской железной дороги, строительство Уфимо-Златоустовской дороги, 1893-1896 годах создан альбом видов Западно-Сибирской и Екатеринбургско-Челябинской железных дорог. В 1904 году фотограф Васильев снимал военно-санитарный поезд Великой Государыни Императрицы Марии Федоровны. Прекрасно скомпонованные кадры, хорошее качество фотоотпечатков говорят об очень ответственном отношении фотографов к выполнению их заказов, а также о высоком художественном и техническом уровне мастерства. Закупали фото не только в России, но и за рубежом. Так, были приобретены крупного формата раскрашенные фотографии с картонов Рафаэля, их выкупили у комиссионера А. Беггрова, который, в свою очередь, заказал их у своего агента в столице Великобритании⁵. Снимки были сделаны фотографическим ателье Кальдези и Монтеки в 1858 году в Лондоне. Альбуминовый фотоотпечаток с фрагмента фрески «Исцеление парализованного» состоит из двух частей, как и другие отпечатки из этой серии, и достигает размера 695 x 1112 мм.

Лондонское происхождение имеет также альбом большеформатных фотографий с Элгинских мраморов из Британского музея, созданный в 1861 году Л. Кальдези (тем же фотографом, который делал раскрашенные снимки с фресок Рафаэля). Альбом был пожалован библиотеке в 1869 году президентом Императорской Академии княгиней Марией Николаевной. Листы картона с наклеенными фотоотпечатками и фигурными этикетками были

² РГИА, Ф. 789. Оп. 13. 1911 г. Д. 7. Лл. 17–22.

³ РГИА, Ф. 789. Оп. 13. 1911 г. Д. 7. Л. 16.

⁴ РГИА, Ф. 789. Оп. 7. 1870 г. Д. 199. Л. 1.



переплетены в России. Элгинскими мраморы названы по имени Томаса Брюса, 7-го графа Элгина, британского посла в Османской империи в 1799–1803 годах. Добившись спорного разрешения у властей снять архитектурные части и скульптурные фрагменты с Парфенона, Пропилей и Эрехтейона в Афинах, Элгин демонтировал их и отправил в Великобританию как коллекцию классической греческой скульптуры. Мнения относительно законности такого приобретения разделились: одни поддерживали Элгина, другие сравнивали подобную деятельность с вандализмом. В 1816 году мраморы были приобретены Британским музеем, однако и до сегодняшнего дня ведутся споры о возвращении фрагментов в Грецию.

Значительную часть фонда составляют фотографии, произведенные в Италии. Сходные по формату с упомянутыми раскрашенными фотоотпечатками Кальдизи альбуминовые монохромные снимки с фресок Рафаэля изготовлены в Риме. Большая часть из них смонтирована из нескольких (до 9 листов) фотоотпечатков и представляет собой полные снимки фрагментов фресок на участках стен, ограниченных архитектурными элементами. Они были созданы в Риме фотографическим ателье П. Довицелли. Карло Найя, Джорджио Соммер, Джакомо Броджи обогатили коллекцию библиотеки альбомами и сериями фотографий с видами итальянских городов, памятников архитектуры, живописных произведений. Виды Рима, Венеции, Неаполя, Помпей, Мессины, Сиракуз, Палермо наклеены на плотный картон и оформлены в переплеты красной и белой кожи с тиснением. Благодаря этим специально заказанным альбомам фотографии сохранились в отличном состоянии. Фотоотпечатки фирмы «Братья Алинари» составляют значительную часть коллекции зарубежных фото. Основанное в 1852 году ателье пер-



Альбомы из коллекции фотографий И.Ф. Барцевского. 1880-е. НБ РАХ

М. ДМИТРИЕВ. Вид на торжественную процессию. Лист из Коронационного сборника. Москва. Май 1896. Фотоотпечаток на альбуминовой бумаге, наклеенный на оригинальный бланк. НБ РАХ

Л. Кальдизи

◀ Проповедь Павла в Афинах. Лондон. Великобритания. 1858. Фотоотпечаток на альбумированной бумаге, раскрашенный

А.О. Карелин

◀ Любительницы гравюр (Ольга Николаевна с дочерью Людмилой и ее подругами). Нижний Новгород. 1870-е. Фотоотпечаток на альбумированной бумаге, наклеенный на оригинальный бланк. НБ РАХ

◀ Автопортрет с женой, Ольгой Григорьевной Карелиной. Нижний Новгород. 1870-е. Фотоотпечаток на альбумированной бумаге, наклеенный на оригинальный бланк. НБ РАХ





М. Блохин

Лоуренс Брэдшоу позирует ленинградскому скульптору Марии Литовченко. Ленинград. Фото ТАСС.

Серебряножелатиновый фотоотпечаток. 23 мая 1964. НБ РАХ

вое время специализировалось на съемке портретов, затем там стали делать фото картин из галереи Уффици для продажи отпечатков туристам и любителям искусства. Наконец «деятельность фирмы распространилась на всю Италию и даже вышла за ее пределы»⁶. Библиотека располагает фотографиями с картин, фресок скульптурных и архитектурных фрагментов с видами городов и отдельных архитектурных памятников.

Значительную часть коллекции составляют фото костюмов разных народов: Германии, Швейцарии, Франции. Снимки моделей в исторических костюмах Франции были изданы в Париже братьями Калавас. Коллекция экспонировалась на выставке, посвященной Году России – Франции «Галльский дух на берегах Невы». Библиотека хранит фотографии таких выдающихся мастеров Франции, как Эдуард Дени Бальдус, Иасент Сезар Дельмаэ и Луи Эмиль Дюрандель, братья Нердэн (Этьен и Антуан).

Многочисленные дары также обеспечивали пополнение библиотечного собрания фотографий. Художники, архитекторы и пенсионеры академии передавали фотографии со своих картин, личные альбомы фотографий. Это отдельная коллекция еще требует своего изучения.

В 1870 году профессор архитектуры Монигетти передает в дар библиотеке альбом фотографий с построек, сделанных по его проектам в Крыму – в Ливадии и Ореанде⁷. Альбомы фотографий из собрания профессора А.П. Боголюбова содержит виды Крыма, зарубежных стран (например, Италии), снимки с картин и портреты. Альбомы из собрания К.К. Рахау и Н.П. Грузинского составляют архитектурные фотографии. Собрание видов Китая, Японии и Пальмиры принес в дар академии поручик Н. Гриценко.

Пенсионеры академии передавали библиотеке снимки своих работ, сделанных за границей. Интересен «Альбом фотографических опытов, выполненных воспитанниками академии в Мариинском приюте в Вышнем Волочке» в 1887 году.

Собрание фотоотпечатков активно пополнялось и в советское время. Поступала как современная фотография,

так и снимки XIX века. Так, в начале 1950-х годов были приобретены коллекции фото И. Болдырева («Фотографии с натуры 1874–1890» и «Альбом видов Бахчисарайского дворца 1880 года») и А.О. Карелина («Виды Нижнего Новгорода» и «Художественный альбом фотографий с натуры»).

Коллекция фотографий ТАСС (серебряножелатиновые отпечатки 1939–1970-х годов) посвящена разнообразным темам: Советской армии, флоту, блокаде Ленинграда, быту советских граждан и событиям в разных отраслях деятельности. Приблизительно в этот же период, с 1945 по 1987 год, сделано более восьми тысяч снимков дипломных работ студентов института им. И.Е. Репина – архитектурного, живописного, скульптурного, графического, театрально-декорационного факультетов.

Сегодня фотография является и историческим документом благодаря точности изображения, многие снимки имеют также статус художественного произведения. Техника фотографии постепенно меняется. Так, исчезла уникальная технология изготовления дагеротипа, вытесненная появлением фоточувствительной бумаги. В результате фотография XIX–XX века становится исторической и культурной ценностью, которую важно и изучать, и сохранять. В настоящее время ведется плановая работа по атрибутированию, изучению и систематизации интереснейшего фонда фотоотпечатков. Участие в выставках (в сотрудничестве с Государственным музейно-выставочным центром «РОСФОТО» и Музеем Академии художеств) дает возможность библиотеке представлять эту часть фондов широкому зрителю, публиковать ранее неизвестные фотоотпечатки. На основе современных технологий разрабатываются возможности улучшения условий хранения фотоматериалов, проводится реставрация отдельных фотоотпечатков и научная работа по описанию отдельных коллекций.

⁵ РГИА, Ф. 789. Оп. 6. 1869 г. Д 31. Лл. 1–5.

⁶ Базен Ж. История искусства от Вазари до наших дней. М.: Изд. группа «Прогресс – Культура», 1995. С. 309.

⁷ РГИА. Ф. 789. Оп. 7. 1870 г. Д 12. Л. 145.

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ACADEMIC EDUCATION



Статус профессии художника в обществе во многом определяется количеством абитуриентов художественных вузов. В академические институты – Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова и Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина из года в год держится самый высокий конкурс среди художественных вузов.

www.rah.ru, www.art-lyceum.ru



ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ПОКОЛЕНИЙ

CONTINUITY OF GENERATIONS

В Российской академии художеств в мае 2010 года состоялся форум на тему «Преемственность поколений». Соорганизатором выступил Совет Федерации Федерального собрания РФ.

Участники: председатель Совета Федерации С.М. Миронов, президент Российской академии художеств З.К. Церетели, председатель комиссии по культуре Совета Федерации А.С. Дзасохов, вице-президент РАХ Д.О. Швидковский, член Совета по государственной политике при председателе Совета Федерации, народная артистка СССР Э.Д. Быстрицкая, член Президиума РАХ Л.В. Шепелев, искусствоведы Н.Н. Мухина и Л.В. Ширшова, почетный член Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств России Л.М. Грабко, художник, ветеран ВОВ С.П. Ткачев, председатель СХ А.Н. Ковальчук, член президиума РАХ В.З. Церетели. Встречу вел главный ученый секретарь Президиума РАХ О.А. Кошкин. Темы, обсуждавшиеся на форуме, по-прежнему актуальны. Редакция публикует отрывки из речей выступавших.

С. М. М и р о н о в . Величайшие достижения российского изобразительного искусства опираются прежде всего на неповторимый опыт российских образовательных учреждений. Однако нынешняя ситуация здесь очень далека от благополучной: ни в одном нормативном документе на сегодняшний день не отражена специфика художественного образования. Убежден, что в новом законе «Об образовании» мы должны максимально учесть интересы художественного сообщества, чтобы не нарушить преемственность, не потерять молодежь.

Особое внимание следует уделить поддержке и развитию учебно-методической деятельности в сфере изобразительного искусства как в высшей, так и в общеобразовательной школе. Также необходимо создать систему материального поощрения молодых дарований — присуждение стипендий, грантов и наград. Следует шире использовать практику зарубежных стажировок, как это было принято в академии в прошлом (я имею в виду пенсионерство).

И конечно, не менее важно сохранить уникальные разработки в области творческих производств, таких как искусство создания мозаики, смальты, уникальной объемной эмали, художественного литья и многих других.

Я категорический противник Единого государственного экзамена, двухуровневого образования и всего того, что называется «болонским процессом». Кто такие бакалавры? Наш работодатель не знает и десятилетия еще не будет знать. Он воспринимает их как недоучек. Здесь звучало предложение забрать художественное образование у Министерства образования и передать его РАХ. Вы знаете, я бы все отобрал у Министерства образования и поручил бы образование Российской академии наук, нашим литераторам, математикам. У меня такое ощущение, что толку было бы больше.

Было предложение по поводу того, что надо вернуть, а где-то и заново ввести в программу обычных школ, а также нехудожественных вузов историю искусств или искусствоведение. Считаю, что делать это надо обязательно. Но знаете, к сожалению, уже подписан закон об определенных изменениях функционирования федеральных и муниципальных бюджетных организаций, и можно ожидать, что в образовании появится так называемая гарантированная бесплатная услуга в виде перечня тех или иных бесплатных предметов, а все остальное — хотите, мы вам сделаем красиво, — только за деньги. В этой связи вопрос о введении в обязательном порядке такой дисциплины становится еще более проблематичным. Но руки опу-

In May 11, 2010 the Russian Academy of Arts held a forum entitled "Continuity of Generations." Co-organizer of this event was Federation Council by the Federal Assembly of the Russian Federation. Participants included Sergey Mironov, former chairman of the Federation Council, currently deputy of the State Duma; Zurab Tsereteli, President of the Russian Academy of Arts; Aleksandr Dzasokhov, former president of the Republic of North Ossetia-Alania and current member of the Federation Council, Dmitry Shvidkovsky, vice president of the Russian Academy of Arts; Elena Bystritskaya, Lev Shepelev, Nazdeza. Mukhina and Lubov Shirshova, L.Grabko, a honorary member of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of Russia; S. Tkachev, an artist and a veteran of Great Patriotic War; A. Kovalchuk, representative of the Russian Union of Artists; V. Tsereteli, a Presidium Member at the Academy of Arts. The meeting was led by Oleg Aleksandrovich Krivtsun, a Chief Scientific Secretary of the Presidium of the Academy of Arts.

Quoting S. Mironov: "Today there is a catastrophic under-funding of various aspects of cultural life, from daily operation of the exhibition halls to the restoration of old monuments, and fine artists turned out to be the most disadvantaged group from all artistic professions in contemporary Russia. I think that, along with a gradual and steady increase in budget funding, it is same important to develop viable system of sponsorship. Unfortunately, the specifics of philanthropy are not adequately reflected in current federal law "On the Charitable Activity and Charitable Organizations," and a law "On the Patrons and Patronage" is for over 12 years in the State Duma waiting for approval."

скать не будем, у нас как — любим из Петербурга в Москву через Владивосток путешествовать. Это я к тому, что все равно, возможно, нам придется вносить те или иные коррективы, и на каком-то этапе, думаю, вернемся к идее обязательного преподавания искусства. С одной стороны, президент призывает, нашу страну и граждан к тому, чтобы мы были конкурентоспособными, но кто будет конкурировать? Люди, которых чисто формально натаскивают нажимать кнопки, люди, которым не дают в рамках подготовки к экзамену проявить свои творческие начала, люди, которых не учат разговаривать, не учат нашей великой русской культуре, не учат русскому языку? При этом мы понимаем, что если есть главное конкурентное преимущество у России, то это наш интеллект, наша духовность. И то и другое, слава богу, передается, воспитывается, не побоюсь этого слова, вдалбливается даже, когда это было, мы даже не понимали, какое это благо — та же самая советская школа. При всех идеологических издержках классическое среднее образование действительно было образованием. И человек мог поступить в любые учебные заведения и потом сделать свою жизнь творческой.

Считаю, что наряду с постепенным и неуклонным увеличением бюджетного финансирования важно развивать государственно-частное партнерство, благотворительность и меценатство. К сожалению, специфика меценатства не отражена должным образом в федеральном законе «О благотворительной деятельности и благотворительных организациях». Закон, о котором я сказал, «О меценатах и меценатстве», уже более двенадцати лет находится без движения в Государственной думе.

Л. В. Ш е п е л е в. Императорская Академия художеств курировала 17 вузов страны, 66 средних учебных заведений и тысячи общеобразовательных школ по предметам духовного и эстетического воспитания.

Один из самых важных вопросов, который должна решать Российская академия художеств сегодня — возобновление подготовки мастеров, которые возьмут на себя функции по возрождению отечественной культуры, в том числе и народных промыслов, иначе целые пласты народной культуры безвозвратно уйдут в прошлое. Сегодня средние учебные заведения, специальные художественные училища практически перестали готовить мастеров-исполнителей. Многие профессиональные сообщества, такие как печатники, увеличители, мастера-резчики по камню, требуют скорейшего восполнения.

Среди других проблем — ситуация, в которой оказываются выпускники наших художественных вузов: нет законодательных актов, нет государственных программ, помогающих молодому художнику адаптироваться в сложной художественной жизни. Есть, конечно, творческие мастерские Российской академии художеств, где под руководством ведущих мастеров молодые художники могут продолжить свое обучение и найти поддержку в момент перехода от учебы к самостоятельной творческой деятельности. Но этого совершенно недостаточно.

Л. В. Ш и р ш о в а. Я хотела бы рассказать о воссоздании храма Христа Спасителя, проводившемся под руководством З.К. Церетели (главный художник проекта) и М.М. Посохина (главный архитектор проекта) и объединившем три поколения мастеров академической школы. Молодые художники вместе со своими бывшими преподавателями профессором Максимовым Евгением Николаевичем, профессором Быстровым Александром Кировичем, профессором Репиным Сергеем Николаевичем работали над росписями и орнаментами храма Христа Спасителя. Благодаря полученному тогда опыту художники, участвовавшие в проекте, возрождали храмы во многих городах России — в Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Тагиле, Архангельске, Якутске, во Владивостоке и за рубежом. Так, Максимов и его ученики возродили Свято-Николаевский патриарший собор в Нью-Йорке, храм в Торонто, храм Святого Антония в Мексике, в Германии, Италии, Иерусалиме, на Афоне. Все это говорит о необходимости сохранять и развивать классическую художественную школу, чтобы не прекращалась связь поколений, чтобы мастерство по-прежнему передавалось «из рук в руки».

Н. Н. М у х и н а. Государство, на мой взгляд, должно поддерживать молодых художников, в том числе и материально. Так было и в дореволюционной академии, где на защитах дипломов всегда присутствовали император и члены его семьи, и позже, в советское время. Работы, которые мы сегодня видим в Третьяковской галерее, в Русском музее, в музеях многих городов, во многом ведь и результат внимания государства к судьбам художников. Сейчас, к сожалению, много талантливых ребят, выйдя из стен художественных вузов, остаются на улице без мастерской, без возможности выставиться, без возможности общаться. Раньше по результатам работы на творческих дачах проводились выставки, где лучшие произведения закупали музеи. Поэтому, если есть возможность восстановить практику творческих дач, отчетных выставок, практику стипендий для молодых художников, это действительно была бы реальная помощь государства молодым художникам, отечественному искусству.

З. К. Ц е р е т е л и. Надо, чтобы государство помогло создать государственный фонд при Российской академии художеств и институт исполнительского искусства. Тогда мы можем сохранить школу и помочь художникам и материально, и творчески. В Императорской Академии выпускники еще три года получали стипендию. Это была необходимая поддержка молодому человеку. А теперь, оказавшись за стенами вуза, молодежь остается без поддержки, поэтому уезжает за границу и там оставляет свои работы. Потом нам будут говорить: созданы новые течения, как сейчас американцы говорят, что авангард родом из Америки, потому что по паспорту Кандинский — американец.

ЧЕМУ УЧИТЬ ХУДОЖНИКА?

WHAT TO TEACH AN ARTIST?

*Мария Чегодаева**Maria Chegodaeva*

Чему в наши дни следует учить художника? Какое понимание изобразительного искусства воспитывать? Наше переходное время во многом перекликается с эпохой первых лет Октябрьской революции, когда в Петербургскую Академию художеств и Московское училище живописи, ваяния и зодчества, преобразившиеся во Вхутемас и Вхутеин, буквально ворвались шестнадцатилетние комиссары Гражданской войны, мальчишки из глухой провинции, из «черты оседлости», из рабфаков и агитбригад. Они стали ревностными учениками и продолжателями замечательного поколения мастеров начала века Москвы и Петрограда – Осмеркина и Шевченко, Фаворского и Фалька, Филонова и Карева, Купреянова и Митурича, Древина и Удальцовой, Петрова-Водкина и Павла Кузнецова, Сергея Герасимова и Чернышева... Но во многом они стали и «учителями» «стариков»: смотрели на мир новыми глазами, мыслили новыми категориями, привносили в академические мастерские новое восприятие мира.

Я неслучайно провожу параллель с нашим временем. Президент Российской академии художеств Зураб Константинович Церетели с неустанной тревогой обращает к нам, старикам, одни и те же требования, один и тот же вопрос: как мы, «отцы», откликаемся на новые, современные запросы «детей» – молодого поколения художников?

Президиум РАХ в Московском государственном академическом художественном институте им. В.И. Сурикова

Our time has much in common with the first years after the October Revolution, when the St. Petersburg's Academy of Arts and the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, freshly transformed into the VkhUTEMAS and VkhUTEIN, literary burst after influx of sixteen years old "commissioners of the Civil War," the boys from the remote provinces, from the border of settled grounds, members of RabFacs – Workers' Faculties and propaganda teams. Passionately and eagerly they learned and became ardent disciples and followers of a remarkable generation of artists from the beginning of 20th century in Moscow and Petrograd, including names like Osmerkin and Shevchenko, Favor and Falk, Filonov and Karev, Kupreyanov and Mityurich, Drevin and Udaltsova, Petrov-Vodkin and Pavel Kuznetsov, Sergey Gerasimov and Chernyshev... But in many ways they have become "teachers" of "old men" as well: they were looking at the world with new eyes, they introduced new categories of thought, and brought a new perception of the world into academic studios.

It was not accidental to draw parallels with our time. Zurab Tsereteli, the President of the Russian Academy of Arts, constantly and with the relentless anxiety turns to us, "old men", with the same requirements, with the same question: how do we, "fathers", respond to the new, modern needs of "children" – the youngest generation of artists? Do we understand them? Are we preparing them for the the upcoming, very difficult and undoubtedly troubled life of 21st century artists, in many ways quite different than before?



Прежде всего, его вопрос касается художественных институтов академии: Московского института имени В.И. Сурикова и Петербургского имени И.Е. Репина.

В стенах здания на Университетской набережной невозможно избавиться от ощущения, что по его бесконечным коридорам и лестницам носятся тени буквально всех русских живописцев, скульпторов, архитекторов трех столетий, что стены его мастерских, где работали и преподавали великие художники, отдают свою «ауру» молодому поколению. Сильно ощущается духовное присутствие больших мастеров Ленинграда недавних десятилетий: Орешникова, Моисеенко, Угарова, Мыльникова, отличных живописцев, хранивших традиции великих стариков, своих учителей. Теперь уже они живут в своих учениках, преподающих в институте. Их заветы, их требовательность, их верность традициям не дают институту имени Репина опустить «планку».

Первое, что бросается в глаза, особенно в мастерских старших курсов, это крепкий рисунок, в лучших листах мало уступающий «классическому» академическому рисунку XVIII–XIX веков, и особенно высокий уровень живописных «постановок». В том, что предлагают студентам учителя, видна отличная живописная школа: чувство цвета, света, свободного мазка, «вкусной» фактуры. Цвет в этих учебных «постановках» — не раскраска, но важнейшее средство раскрытия натуры, ее художественной подачи, образной трактовки. То горящие багровым светом, тревожные, как зарево пожара, будоражащие глаз зрителя градациями красного цвета; то серебристо-серые, изысканные, погружающие как бы в призрачное петербургское марево Серебряного века, то золотисто-солнечные полотна учеников как нельзя лучше свидетельствуют о высоком профессионализме учителей.

Сложнее обстоит дело с композицией. Студентов не ограничивают в выборе тем. В соответствии с нашим изменившимся временем им часто предлагают библейские сюжеты и одновременно призывают писать современность, отображать события, настроения наших дней. Ребята очень охотно пишут «Бегство в Египет», «Поцелуй Иуды», «Отречение Петра»; бегают в Эрмитаж и Русский музей, смотрят книги, с удовольствием слушают лекции искусствоведов, советуются с настоятелем академической церкви. И избегают писать современность! В евангельских работах они, конечно, мало самостоятельны, но искренни и явно заинтересованы. Современные работы вялы, равнодушны. Педагоги тут явно не повинны. Что-то «не то» в настроениях молодежи. Происходит до смешного «с точностью до наоборот» — то, что случилось в академии полтора столетия назад. Все мы знаем про знаменитый «бунт четырнадцати!» Дипломники 1863 года восстали против заданной им для диплома темы «Пир в Валгалле», добиваясь права писать дипломы на современные темы. Не получив разрешения, будущие передвижники демонстративно вышли из академии. Сейчас, похоже, молодые художники куда с большим удовольствием писали бы

«Пир в Валгалле», чем тревожную российскую действительность. Об этом парадоксе стоит задуматься.

Институт имени И.Е. Репина ставит своего выпускника на прочный фундамент традиций, дает крепкие основы живописи, рисунка, монументального искусства — владения техниками фрески, мозаики, витража. Отлично готовит профессиональных реставраторов.

Дает ли подобную прочную художественную базу Московский институт имени Сурикова? Замечательное московское Училище живописи ваяния и зодчества было самостоятельной школой, но фактически живой ветвью Академии художеств, где развивались те же педагогические принципы и традиции, где преподавали академики и выпускники академии, такие великие мастера, как Константин Коровин, Валентин Серов...

Традиции училища, московская живописная школа бережно хранились в московском Вхутеине. К сожалению, в 1948–1953 годах эти традиции были оборваны, старые педагоги изгнаны. Проведенное новым руководством уничтожение малейших следов «пагубного импрессионизма» не прошло даром. Так хорошо мне знакомый окрик Модорова, возглавившего институт в 1948 году, «я из вас вытравлю Сергея Герасимова!», похоже, и сейчас звучит в бесконечно достраивающихся и перестраивающихся стенах института на Товарищеском.

Хорошо работает монументальная мастерская. О ней всегда, даже в самые трудные модоровские годы, бывшей в институте «лучом света в темном царстве», нельзя говорить вне той ситуации, которая в последние годы сложилась в театре — это отдельная, очень серьезная и большая тема. Но именно здесь, в Суриковском, ощущаешь неразрешенность роковых вопросов, с которых начиналась эта статья: какими профессиональными навыками вооружать молодого художника, к какой роли в современной художественной жизни готовить? Живописи на живописном факультете практически нет. Нет гармонии цвета — вообще почти нет цвета, мазка, фактуры краски.

Самая впечатляющая, буквально врезающаяся в глаза композиция тоже вроде на библейскую тему: большая, в размер готового диплома «Юдифь». На смятой постели вполне современные юноша и девушка. У сидящей на простынях девушки в руках нож; парень завалился за дальний край кровати, так, что головы не видно. Голова вываливается на первый план из-под кровати: отрубленная, в зловещей красной луже. Написано или, точнее, раскрашено вполне грамотно-профессионально — навыки, полученные в институте, использованы «по делу».

В композиции нет ни драматизма, ни даже эпатажа — меня явно приглашают посмеяться. Ведь, правда, жутко смешно: сначала ничего не понимаешь и вдруг осознаешь: голова «бой-френда» этой девицы отрублена, катится прямо на тебя!

Такая вот современность. И повисает безответным сакраментальным вопросом: чему в наши дни следует учить художника?

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПОЭМА ЛЬВА ШЕПЕЛЕВА

PEDAGOGICAL POEM OF LEO SHEPELEV

Андрей Гамлицкий

Andrey Gamlitsky

В 2011 году исполняется 50 лет с тех пор, как молодой преподаватель Лев Викторович Шепелев (для студентов тогда просто Лев) впервые вошел в мастерскую факультета станковой графики Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова. За это время он выпустил в жизнь более 40 курсов, стал профессором и ректором Суриковского института, сейчас возглавляет кафедру «Искусство графики» Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова.

Напряженная педагогическая деятельность не помешала раскрыться собственному яркому дарованию. Сегодня Л.В. Шепелев – признанный мастер современного изобразительного искусства, отмеченный званием: народный художник России, действительный член и член Президиума РАХ, возглавляет департамент графики Российской академии художеств.

Прирожденный рисовальщик, Шепелев работает во всех техниках, но предпочитает гуашь, которая не каждому раскрывает свои секреты. Портретист, мастер натюрморта, тонкий и проникновенный певец природы, он выбрал главной темой своего творчества современный город. Пейзажи старых и новых районов Москвы, Ленинграда-Петербурга, городов Прибалтики, Финляндии, Германии принесли Шепелеву заслуженную славу.

«Я художник, который восторгается всем, что сделано руками человека. И город для меня олицетворяет очень многие важные вещи. Это целый пласт культуры, эстетики: градостроительной, художественной, моральной, любой! Каждый город – это люди, вложившие в него свой талант, свое умение, душу», – так объясняет свой выбор мастер.

Знаменательно, что Шепелев как художник-урбанист заявил о себе в 1959 году на 5-й Московской выставке молодых художников (линогравюра «Москва строится»), а в 1961-м началась его «педагогическая поэма». Эта теснейшая связь проходит через всю творческую биографию Л.В. Шепелева. Он говорит так: «Профессии педагога и художника нельзя разрывать. Если художник не работает, если он пассивен в своем творчестве, то он преподавать вряд ли сможет. Общение с молодежью – это особый мир. Педагог должен держать себя всегда в форме и физически, и морально-этически, и творчески. Происходит взаимообогащение. Талантливая молодежь обязательно оказывает влияние на преподавателя».

Сказанное раскрывает тайну, почему Лев Викторович и сегодня так же подтянут, отличается яркой образной ре-

Л. ШЕПЕЛЕВ

Дворцовая площадь.

Из цикла «Смотрю из окон

Зимнего». 2006. Бумага,

графитный карандаш, гуашь

In September 2011, it will be 50 years since a young lecturer Leo V. Shepelev first entered the studio at the Faculty of Easel Painting at the Surikov Moscow State Art Institute. During subsequent years, Shepelev lectured in more than 40 courses, he became a Professor and later a Rector of the Surikov Institute. Now he works, relentlessly and actively as always, as the head of a Graphic Art Department at the Stroganov Moscow State University of Arts and Industry.

The intense pedagogical activity did not prevent him from developing his own bright talent. Today, Leo Shepelev is an acknowledged master of contemporary art, awarded with many prizes and titles of honour: the People's Artist of Russia, Full Member and Member of the Presidium of the Academy of



чью, как и много десятилетий назад, когда эти качества молодого студента отметил Д.Д. Жилинский. Но главное, позволяет понять, как художнику удалось сохранить свежесть взгляда, творческую энергию, привлекающие в его произведениях.

Вне всякого сомнения, художественный и педагогический дар разглядели во вчерашнем студенте его проницательные учителя, замечательные художники М.М. Черемных и Е.А. Кибрик, когда в 1961 году, буквально на следующий день после защиты диплома, пригласили 24-летнего Льва Шепелева (самого младшего на курсе) преподавать в Суриковском институте.

Встречи и взаимоотношения с учителями — отдельная глава в судьбе Шепелева, они во многом предопределили его жизненные, творческие и педагогические принципы. Художник признается, что с педагогами ему несказанно повезло. Знакомство с А.В. Лентуловым и его полотнами буквально потрясло еще совсем маленького мальчика, впервые открыло ему удивительный мир искусства. Ю.И. Пименов, его первый наставник, помог создать базу для поступления в Московскую среднюю художественную школу, а затем и на графический факультет Суриковского института. Здесь, кроме упомянутых М.М. Черемных и Е.А. Кибрика (под руководством последнего Шепелев защитил диплом), его педагогами по профессиональным предметам были М.В. Маторин, Н.П. Рейнер, историю искусства читали М.В. Алпатов и А.Д. Чегодаев. Надо слышать, с каким восхищением и уважением говорит Л.В. Ше-

пелев не только о художественных, но и человеческих качествах своих наставников: интеллигентности, духе взаимного уважения учителя и ученика, которые формировали студента и как профессионала, и как личность.

Разумеется, этот опыт не мог не повлиять на стиль и методы Шепелева-преподавателя. Художник так сформулировал свое педагогическое кредо: «В студентах я прежде всего ценю умение думать... Рисунок, живопись, лепка — это только язык, которым надо владеть виртуозно, чтобы выразить свою мысль, свое отношение к людям, социальным проблемам, мирозданию. Но главное — о чем художник будет говорить, что для него в жизни главное. В отличие, скажем, от музыкальных вузов мы лишены возможности готовить исполнителей чужой музыки. Художественные вузы готовят только композиторов. Да и исполнителей тоже. Но собственной музыки!».

В 2008 году автору выпал счастливый случай познакомиться с результатами педагогической работы Л.В. Шепелева и убедиться, что слова у него не расходятся с делом. Лев Викторович пригласил меня написать отзывы на дипломные работы первых выпускников созданного им факультета «Искусство графики» в МГХПУ им. С.Г. Строганова. Уровень профессионального мастерства, графической культуры, а главное, уровень самостоятельности художественного мышления выпускников всех мастерских оказался поразительно высоким. Мало того, питомцы мастерской «Искусство станковой графики», которой руководил Шепелев, разделили его любовь к городскому пейзажу. Но именно к жанру, не подпадая под влияние стиля мэтра. Каждый выпускник увидел собственный город, решил свои работы в индивидуальном ключе. Ученики мастера сумели найти красоту и в старинной архитектуре, и в современных городских кварталах. Недаром руководитель считает: «Научить нельзя, но научиться можно. Каждый студент, проходя обучение у разных педагогов, у каждого из них берет, впитывает то, что ему близко, понятно, дорого, что можно развивать, что ложится и на руку, и на душу».

Однако, для того чтобы учить других, художник и сам должен в совершенстве владеть всеми профессиональными приемами, секретами мастерства. Творчество Льва Викторовича Шепелева — подлинный учебник графического искусства, образец осмысленной, одухотворенной виртуозности. Среди любимых художников Шепелева, помимо его непосредственных учителей, В.А. Серов, И.И. Левитан, А. Марке, А. Сислей, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, А.А. Дейнека, П.Д. Корин, И.П. Пыхитонов. Постигая мир прекрасного через работы этих и многих других художников, самостоятельно изучая, преломляя натуру, Л.В. Шепелев сформировал индивидуальный пластически ясный, эмоционально многогранный стиль.

Главная особенность творчества художника — его преемственность и целостность. Художественный метод, стиль произведений Шепелева, по его признанию, за пятьдесят лет жизни в искусстве особо не менялись. Разумеется, со-



поставление ранних и зрелых работ показывает: оттачивались, шлифовались композиционные, пластические приемы, язык становился все более обобщенным и лаконичным, складывалась излюбленная колористическая гамма, углублялось, усложнялось образно-эмоциональное содержание. Но однажды избранному пути художник не изменял никогда.

Еще одна важнейшая черта художественного метода Шепелева — творческое восприятие, переосмысление реальности: «Отталкиваюсь от того, что я увидел, того, что меня поразило при взгляде на окружающий мир». Но затем, пользуясь своими богатейшими профессиональными возможностями, художник стремится наполнить работу новым содержанием, собственным духовным присутствием. Шепелев нашел и зафиксировал ту зыбкую грань, которая отделяет реальность от пространства, преобразованного творческой волей художника. Его произведения сохраняют в первозданной свежести и непосредственности ощущение того мига, когда художник впервые увидел поразивший, заинтересовавший его фрагмент реальности. Отсюда принципиальная для Шепелева внешняя неэффективность, обманчивая простота и «топографическая» узнаваемость работ. Они словно зовут зрителя, притягивают, чтобы погрузить в удивительный мир искусства Льва Шепелева.

Философичность произведений Шепелева разворачивается перед нами, следуя направлениям, акцентам и деталям, умело заданным художником. Мы почти физически входим в иллюзорное пространство тонкого листа бумаги, можем погрузиться в атмосферу большого города или вдохнуть простор полей и лесов под бездонным небом. Художник считает, что выполнил свою задачу, «если произведение заставляет постоять и задуматься о бытии, о том, что мир не так прост, что все преходяще».

Несмотря на то что искусство Шепелева наследует реалистическую традицию, оно современно. «Для меня очень важно, чтобы и я, и мои студенты принадлежали сегодняшнему дню». И дело здесь не только в «урбанистической» тематике, а в том, что творчество художника обращено к нам, современникам.

К сожалению, многих уголков Москвы, которые любовно запечатлел художник, уже больше нет. Но это лишь сообщает творческому наследию мастера дополнительную ценность.



Л. ШЕПЕЛЕВ

Раки и зеленый лук. 2006. Бумага, графитный карандаш, гуашь

Ах Выборгская, заводская... 2006.

Бумага, графитный карандаш, гуашь

Дворцовая набережная.

Из серии «Смотрю из окон Зимнего». 2006. Бумага, графитный карандаш, гуашь



Arts, Head of Graphics Department at the Russian Academy of Arts.

Shepelev is a born draftsman but he works in all techniques. However, he prefers gouache, technique mastered only by few. Portrait artists and virtuoso of still lifes, a subtle and soulful troubadour of living nature, he have chosen a modern city as the main theme of his work. Landscapes of old and new districts of Moscow, Leningrad – St. Petersburg and the cities of the Baltic States, Finland, Germany – from everywhere Shepelev returned with well-deserved appraisal and reputation.

Unfortunately, many parts of Moscow lovingly captured by the artist are no longer there. Thus Shepelev's works gained one more added value, confirming we have here the creative heritage of a truly great artist.

НИКОЛАЙ КОНДРАШИН И ЕГО УЧЕНИКИ

NIKOLAI KONDRASHIN AND HIS DISCIPLES

Елена Ржевская

Elena Rzhevskaya

Николай Кондрашин (1919–2009) – живописец лирического дарования. Его мироощущение принадлежит человеку трагического XX века, испытавшего на себе и тяготы Великой Отечественной войны (художник служил на эвакуационном пункте Ленинградского фронта), и экономические, и политические потрясения последних десятилетий.

В основе творчества Николая Кондрашина поиск гармонии, основанной на достижениях отечественной академической школы живописи. Николай Михайлович любил вспоминать, как Крымов (у которого он учился, будучи студентом училища Памяти 1905 года) постоянно говорил своим ученикам о необходимости писать природу так, чтобы на холсте размеры казались реальными даже в уменьшенном варианте, о важности умения передавать чувство пространства.

В 1952 году Николай Кондрашин окончил живописный факультет Московского художественного института им. В.И. Сурикова (учился у П. Корина, П. Котова, А. Грицяца, В. Яковлева). Но близки ему оказались и открытия русского авангарда. Пластический язык его работ говорит о внимательном изучении Сезанна, Матисса, Дерена, Вламинка, ритм линий и пятен его живописи служит раскрытию музыкальной гармонии образов.

Схоже по «светлой ауре дарования» и творчество жены Николая Кондрашина – Светланы Владимировны Машинской, чьи картины также были представлены на выставке «Н. М. Кондрашин и его ученики», в Московском академическом художественном лицее, где художник преподавал с 1981 по 1997 год. Светлана Владимировна работала и как педагог, помогая мужу в воспитании и образовании юных живописцев.

Работы Н. М. Кондрашина и С. В. Машинской находятся в музеях и частных коллекциях разных стран мира. Наибольшая часть их наследия была приобретена в 1992 году итальянской га-

Н. КОНДРАШИН

Поселок Сычево. Центральная площадь. 1960. Холст, масло

▷ *Натюрморт с фруктами. 1958. Холст, масло*

▷ *На столе. 1963. Картон, темпера*

On the exhibition at the Moscow Art Academic Lyceum in November

2010, were presented the works of two notable teachers of Moscow Art Academic Lyceum and their students were presented. Works of painter M. Kondrashin (1919-2009) and his wife Svetlana Mashinsky (who taught together with her husband at the same institution), were joined by the works of their students, including - E. Kondrashina, M. Gataullina, M. Glukhov, T. Kozlova, A. Kraynyukov, A. Zakharkina, F. Usachev, A. Novoselova, I. Chang, O. Melnikova, D. Repin, S. Gavrikov, S. Surovtsev, D. Postnikov, Yu. Yakushina.

Some prints from the family archive and photographs of Kondrashin's works were also exhibited. Series of photographic reproductions on canvases were provided by the owner of the "La Galleria d'Arte Cinquantasei", Mr. Estemio Serri from Bologna.



лереей «Galleria Cinquantasei» (Болонья). В Италии, в городах которой прошло множество выставок художников, изданы книги, каталоги, альбомы, монографии об их творчестве. Многие из живописно-пластических открытий Кондрашина было воспринято его учениками-лицеистами. В выставке, посвященной памяти Н.М. Кондрашина, приняли участие молодые и уже сложившиеся живописцы: Е. Кондрашина, М. Гатауллина, М. Глухов, Т. Козлова, А. Крайнюков, А. Захаркина, Ф. Усачев, А. Новоселова, И. Чанга, О. Мельникова, Д. Репин, С. Гавриков, С. Суровцев, Д. Постников, Ю. Якушина. Каждый из них — индивидуальность в мире искусства, но дух учителя неуловимо присутствует в творении каждого из них.

Выставку открывал вице-президент Российской академии художеств, народный художник России, академик Лев Викторович Шепелев, сказавший: «Я склоняю голову перед Кондрашиным и учителями его поколения. Николай Михайлович всегда был рядом с учеником и как человек, и как педагог. Вот уже 50 лет как я преподаю, и знаю не понаслышке, каков этот труд».

Художница Татьяна Козлова вспоминала: «Николай Михайлович, будучи очень скромным или закрытым, по сути, человеком, не показывал своих работ. Мы долгое время были его рьяными учениками, даже не видя его работ. В нем было что-то, что заставляло верить ему безоговорочно».

Своими воспоминаниями об учителе поделился и Дмитрий Репин: «Он выделялся всем: манерой говорить и держаться, своим отношением к жизни. Важнейшими чертами Николая Михайловича были абсолютное бескорыстие, аскетизм и фанатическая преданность делу. Качества, почти невозможные сейчас. В своих учеников он вкладывался весь, без остатка. Все это не может не восхищать и внушает глубочайшее уважение и признательность к этому человеку».

Из воспоминаний Анны Захаркиной: «У Кондрашина было удивительное качество: к каждому ребенку, как сейчас принято говорить, индивидуальный подход. Его ученики не походили друг на друга. У каждого он старался выявить только ему свойственные особенности в рисовании. Николай Михайлович был объективен в своих замечаниях на уроках, но на просмотрах всегда защищал учеников. И для многих он остался другом и наставником на протяжении всей жизни. Я всегда буду вспоминать его слова, незатейливые, но точные фразы».

«Сегодня так шумно и суетно, что человек не вслушивается даже в себя самого, не говоря уже об окружающих. Уметь любить и слышать других — это редкость. А вот Николай Михайлович был наделен этой способностью в особой мере. Он не только слушал, но и слышал и еще всегда готов был помочь. Мы, дети, чувствовали и ценили это. Николай Михайлович “зажигал” детей своей любовью к искусству и в каждом видел уже состоявшегося художника, которому осталось лишь себя проявить, и он ощущал себя скульптором, которому предстоит освободить прекрасную скульптуру от лишнего камня, не повредить скульптуру, не сломать ее», — Миля Гатауллина.

По произведениям учеников Кондрашина можно не толь-

ко проследить этапы становления каждого ученика, но и понять, как направлял мастер юных живописцев. Все это заставляет еще раз серьезно задуматься о судьбах изобразительного искусства, о месте и значении академического образования в современном художественном процессе, о его дальнейшем развитии. В работах учеников Кондрашина, при всем различии их мироощущения, индивидуальности художественных почерков, прослеживается принцип освоения академической школы с ее вниманием к рисунку, композиции, с ее бережным отношением к наследию мировой художественной культуры.

В настоящее время в МАХЛ РАХ обучаются около 300 юных художников. Для них выставка «Н.М. Кондрашин и его ученики» не столько юбилейное событие, сколько часть учебного процесса, позволяющего новому поколению лицеистов увидеть картины художников, бывших лицеистов, и их педагогов.

В экспозиции были представлены оригиналы работ Н.М. Кондрашина, а также фотографии и постеры на холстах, предоставленных владельцем «Galleria Cinquantasei» Эстемио Серри.



МАСТЕР-КЛАСС ПО ФРЕСКОВОЙ ЖИВОПИСИ

Юлия Логинова

Джанкарло Венуто родился в 1951 году в городе Кодройпо в большой семье (у него шесть братьев, он самый старший). Рисовать начал, как он сам вспоминает, чуть ли не с младенчества. Мать, чтобы вел себя хорошо, давала ему пастели и краски, и он тихо сидел и рисовал. Увлечение рисованием продолжилось и в школе. В двенадцать лет он поступил (как испокон веков полагалось в Италии) в подмастерья, состоял при плотниках в похоронном бюро Доминико Тубаро, где Ренцо Тубаро, сын хозяина, и обучил его технике фресковой живописи. Позже Джанкарло Венуто зачислили в академию в Венеции. Среди его учителей были художники Цотти, Ведова, Баччи, Морандис, Сантомазо, и критики Арган, Аполлоньо, Даль Кантон, Дель Аньезе, Франкаланчи, Сгарби. Окончив академию в 1977 году, он преподавал в Институте искусств Удины, затем в течение десяти лет в Венецианской академии исполнял обязанности ассистента кафедры живописи и художественной анатомии, а потом доцента кафедры росписи. В середине 1990-х Венуто выиграл конкурс на место преподавателя кафедры реставрации и росписи в академии Альбертина в Турине, а также преподавал в Школе мозаики в городе Фриули-ди-Спилимберго, а с 1999 года окончательно обосновался в Милане. Но его интересуют не только история искусства и преподавание. Собственное творчество занимает в его жизни не менее важное место и время. Он очень рано начал выставляться как в Италии, так и по всему миру, от Сенегала до Венгрии, от Турции до Литвы, от Германии до Финляндии. Так, одновременно с мастер-классом в Академии художеств Джанкарло Венуто представил свой проект на международной выставке «Дизайн и реклама-2010» в Центральном доме художника, а в Галерее искусств Колусса в городе Удине в то же время проходила его совместная с женой-художницей Соней Сквиллачи выставка. Его работы ценят коллекционеры, есть они и в итальянских музеях (например, в Галерее современного искусства в городе Удине или музее города Парденоне), украшают они общественные и частные здания (огромная мозаика и фреска при входе в дом престарелых Даниэле Моро ди Кодройпо, две большие мозаики в приходе церкви Луттицо и другие). Сейчас Джанкарло Венуто работает над тремя фресками для современной церкви в городе Курно (провинция Бергамо). Итальянские критики считают его эклектиком, а направление, в котором он работает, искусством цитирования. Впрочем, сам он этого не отрицает, в качестве любимых ху-



дожников называет маньеристов начала XVI века, в том числе Понтормо, Парамиджанино, Корреджо, Лотто, и говорит (в беседе с Альберто Буккаро): «Искусство цитаты предлагает сегодня взгляд другими глазами, то есть через новое, современное восприятие на античные предметы или античные темы, которые всегда живы и востребованы. Я думаю, что в общем смысловом

поле, из которого рождается искусство, индивидуально-го языка не существует, но есть цитата, более или менее точно выраженная. Смысл выливается наружу разными ручейками, и именно в этом маньеристы могут считаться крайне «модерновыми». Содержание произведения искусства определено, но оно не окончательно, и потому всегда остается открытым для новых исследований и исследований себя и, значит, для непрерывного развития. Заниматься искусством всегда означало говорить об искусстве и о его истории».

Во время мастер-класса в Российской академии художеств Джанкарло Венуто показал слайды фресок в Помпеях и изложил также историю фресковой живописи. Она достаточно хорошо известна по учебникам, но оживить в памяти уже читанное и виденное, тем более благодаря человеку, воспринимающему античные фрески как собственное наследие, оказалось очень полезным.

На мастер-классе присутствовали президент Российской академии художеств Зураб Константинович Церетели, директор Итальянского института культуры в Москве Альберто Ди Мауро, искусствоведы НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, преподаватели и студенты МГАХИ им. В.И. Сурикова, Православно-го Свято-Тихоновского гуманитарного университета. По окончании мастер-класса профессор Суриковского института, академик-секретарь отделения живописи РАХ Евгений Николаевич Максимов выразил г-ну Венуто благодарность, отметив что подобные встречи расширяют кругозор и объединяют художников.

АКАДЕМИЯ И РЕГИОНЫ

ACADEMY AND REGIONS



Региональные отделения Российской академии художеств позволяют проводить образовательную и выставочную политику академии во многих культурных центрах России. Поволжское отделение основано в 2001 году. Это первая региональная структура, созданная после преобразования Академии художеств СССР в Российскую академию художеств. За ней последовало открытие в 2008 году филиала Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова в Казани. И в том же году начало работу Южное региональное отделение РАХ на базе факультета изобразительных искусств Педагогического института Южного федерального университета в Ростове-на-Дону.

ХУДОЖНИК В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА

Ирина Сосновская

Межрегиональную научно-практическую конференцию «Художник и власть в пространстве города» провели в октябре 2010 года министерство культуры Саратовской области, Поволжское отделение Российской академии художеств и Поволжская академия государственной службы им. П.А. Столыпина. Обсуждались темы «Художник и власть: власть искусства и искусство власти», «Художник и городская среда: от движения “снизу” к координации усилий», «Академизм в эпоху постмодерна: актуальные принципы преобразования культурной среды», «Городское пространство между «ре- и конструкциями», «Визуальный потенциал городского ландшафта: возможности актуализации».

В докладах, прозвучавших на конференции, исследуются история взаимоотношений искусства и власти в городском пространстве, проблемы функциональной и визуальной адекватности постиндустриальных городов, анализируются возможности организации взаимодействия искусства и власти с целью эффективного эстетического преоб-



разования современных урбанистических ландшафтов.

Доцент кафедры архитектуры СГТУ Лариса Тарасова считает, что самые людные места в городе некрасивы и неудобно обустроены. Для Саратова характерны коммерциализация и обезличивание общественных пространств, частные интересы превалируют над общественными. Власть отгораживается от людей: административные здания обнесены заборами, как, например, дом областного правительства.

Похититель общественных пространств и Саратовская епархия, огораживающая храмы и церкви, хотя это не в традициях православия. Лариса Тарасова напомнила, как

в конце XIX века вокруг Троицкого собора наставили купеческих лавок, но общественность возмутилась, и территорию снова сделали общегородской.

Заборы и решетки – устаревшие и примитивные средства разграничения пространства. Ярославль или Воронеж используют для подобных нужд перепады ступеней, разные типы мощения улиц, зеленые насаждения и т. п.

Между тем потенциал Саратова в уникальной сети общественных пространств в центре города, которая, как отмечают многие архитекторы, ни в одном другом городе так цельно не сохранилась.

Л. Тарасова предложила обратиться к городским властям с предложением создать программу обустройства общественного пространства, а также вернуть городу должность главного художника.

Заведующая кафедрой социальных коммуникаций ПАГС Татьяна Черняева попыталась рассмотреть проблему с позиции психологии, а именно господствующей сегодня в России психологии потребления.

Наше общество – общество потребителей, соответственно и политика тоже, превращается в рыночную услугу, утверждает Татьяна Черняева. Политика становится товаром, и основная форма его презентации – зрелище. Это специфический потребительский товар. «Мы оперируем образами, имиджами, думая, что имеем представление о реальных политиках».

Доцент кафедры архитектуры СГТУ Нина Фурман проанализировала саратовские памятники. Она отметила, что «власть зачастую просто пытается как-то себя закрепить в пространстве города, не спрашивая мнения людей». На взгляд архитектора, памятники святым равноапостольным Кириллу и Мефодию, а также Юрию Гагарину необходимо приподнять метра на два – им не хватает высоты для того, чтобы производить впечатление монументальности.

Искусство в России свободно до тех пор, пока на него не обратит внимание начальство, вспомнил известное изречение заслуженный деятель искусств России искусствовед Ефим Водонос. Николай I, считавшийся покровителем искусств, советовал Пушкину переделать «Бориса Годунова», а художнику Иванову – написать крещение славян в Днепре.

Водонос считает, что власть заинтересована в культуре как в средстве укрепления своих позиций. Но, пытаясь использовать искусство в своих целях, власть деформирует его предназначение. Особенно зависимы от власти авторы городских скульптур. Власть определяет выбор сюжета, места, выделяет средства и т. д.

И все же именно сегодняшнее время может оказаться плодотворным для художников, говорит Ефим Водонос, потому что «в искусстве важно не что, не как, а кто». И задача власти — беречь того, кто обеспечивает власть искусства... независимую творческую личность, ответственную только перед своим талантом».

Профессор кафедры ПАГС Тамара Фокина считает, что сегодня в России и власть, и художники используют несовременные формы общения, да и самих мест, площадок для такого общения мало. Если считать, что власть только мешает художнику самовыражаться, ограничивает его, то так и будет, сказала Фокина. Впрочем, она не исключила, что такое положение дел в некоторой степени даже устраивает искусство: так оно может почувствовать себя чем-то особенным, непонятным, гонимым. «Это очень затратный социальный механизм, и мы страдаем от такой неустроенности, и художники страдают».

Любая реорганизация в городе должна проводиться с участием общества, прежде всего профессионального, считает заместитель министра культуры области Владимир Баркетов.

Чиновник был самокритичен: «К сожалению, власть не всегда применяет творческие силы для застройки той или иной части города, — и предложил начать выстраивание взаимоотношений с властью с участия в совещаниях. Неважно, каких и по каким вопросам: власть должна привыкнуть, что творческое сообщество равнодушно к тому, что происходит на территории нашей области...»

Участники конференции говорили, что «искусство становится властью, а власть искусством» (Татьяна Черняева), «о катастрофически нарастающей слободской ментальности» (Лариса Тарасова), об истории взаимоотношений художников и власти в Саратове в XX веке (Ефим Водонос) и, конечно, обсуждали практические вопросы.

Один из них — конкурсы, которые, по мнению скульптора Андрея Щербакова, проходят с нарушениями. Он уверен, что искусство и чиновничий принцип «как можно дешевле» несовместимы. Скульптор рассказал, как проходил конкурс на проект памятника жертвам локальных конфликтов. Чиновников оказалось больше, чем экспертов. В результате победил проект, за который не проголосовал ни один профессионал.

Проблема тендеров оказалась самой актуальной. Был даже предложен новый термин по аналогии с трендоидами — тендероиды. Это те, кто выигрывают в конкурсах.

Председатель регионального отделения Союза художников России Павел Маскаев предложил вместо открытых конкурсов возродить старую систему заказов, «тогда у представителей власти не будет возможности манипулировать ходом конкурса и исключается коррупционная составляющая».

О том, как добиться, чтобы власти не только выслушивали мнение профессионального и научного сообщества, но и считались с ним, шла речь на круглом столе. Тамара Фокина призывала коллег найти организационную фор-

Стр. 63. Р. Мерцлин

Двору Волги. 1983. Холст, масло.

© СГХМ им. А.Н. Радищева

В. Фомичев

Волжанка. 1961. Картон, масло.

© СГХМ им. А.Н. Радищева



му, которая бы смогла стать эффективной в общении с чиновниками. «Ведь в городе есть эксперты по многим вопросам, которые могут рассказать, например, правильно ли висят вывески, правильно ли расставлены скульптуры и организовано образно-символическое пространство города. Я уже не говорю о Генплане», подчеркнула она.

Было отмечено, что для начала неплохо было бы найти с чиновниками общий язык и договориться о терминах, однако проблема в том, что они не приходят на встречи с учеными. «На конференции мы создаем общее концептуальное поле. Когда мы произносим слово “город”, мы понимаем, что за ним стоят не только площадь, не только границы и даже не только люди, которые в нем живут, но и что-то, что составляет городской дух, городскую метафизику, городское искусство и т.д., — продолжила Татьяна Черняева. — Это все стоит за словом “город”, и власть за ним тоже стоит, вот только, может быть, впереди него, а не за ним и потому навязывает нам способы размышления о городе».

Лариса Тарасова предложила начать с одноразовых небольших акций, например, росписи стены на набережной саратовскими художниками. Музейщик, куратор и редактор Игорь Сорокин считает, что нужно идти путем эпатажа и «сдвинуть сознание» чиновников неожиданной формой высказывания. На этом дискуссия была свернута.

Городские власти на конференции представляли заместитель министра культуры Владимир Баркетов, начальник городского управления культуры Алексей Комаров и несколько работников Минкультуры.

На конференции состоялись презентации журналов «ACADEMIA» (Москва) и «Тектоника Плюс» (Саратов)

По итогам конференции «Искусство и власть в городском пространстве» издан сборник материалов.

ИСКУССТВО И ВЛАСТЬ

Ефим Воднос

Искусство и власть, власть искусства и искусство власти — эти проблемы можно обсуждать, только памятуя, что и мастера искусства, и носители власти — лишь люди со всеми их достоинствами и недостатками, но и с учетом того, что накладывают на них обстоятельства, социум, эпоха и персональное положение. Памятуя также, что власть настоящего искусства над душами людей отмечалась в истории куда чаще, нежели искусство власти. Отношения их нельзя рассматривать вне пространственно-временных обусловленностей, учитывая как реалии исторического развития всей страны, так и специфику конкретного региона и города.

Для Саратова 1900-х годов характерно равнодушие обеих сторон: художники не были нужны местной власти, и сами они не особенно нуждались в ее опеке. Не имея общественной поддержки, блестящая плеяда живописцев круга В. Э. Борисова-Мусатова перенесла свою деятельность в сто-

личные города. А Борисов-Мусатов рождение здесь считал своим главным несчастьем. Когда по инициативе П. Кузнецова и П. Уткина в 1904 году в Саратове открылась выставка «Алая роза» (первый смотр сил нарождающегося русского живописного символизма), устроителям пришлось объяснять властям, что смысл названия символизирует молодость, расцвет, а не революционные настроения. Выставка состоялась, был издан каталог, появились и отклики в местной прессе. Глумливый тон статей об этой экспозиции не инспирировался властями: таковы были вкусы тогдашней саратовской критики, травившей до того Борисова-Мусатова, — и тоже без подсказки властей. Поставить искусство на службу государственной политике — эта цель не стала еще актуальной.

Начальственное внимание к искусству неоднократно менялось в XX веке. Люди, стремящиеся «навластовать» власть», вынуждены в первую очередь заниматься укреплением собственной власти и невольно обречены (хуже



или лучше) решать социальные и политические проблемы руководимого ими социума.

Признано, что искусство — социально-психологический сейсмограф, фиксирующий общественные настроения. Четко сформулировал это в начале XX века живописец Ян Ционглинский: «Суть искусства состоит в том, чтобы неуловимые психические вещи выразить в осязательной форме». Человек чуткий в процессе восприятия произведений ощутит подспудные веяния времени, то, что некогда именовали психоидеологией эпохи. Но считывать эти «показания» может не всякий. Власти стремятся использовать точный, но хрупкий «прибор» для улучшения «погоды в доме». Он же для этого не очень-то приспособлен. Еще Белинский осознавал сомнительность утилитарного понимания постулата «искусство должно служить обществу».

«Искусство существует благодаря тому, что помогает людям избежать их удела, но не уклоняясь от него, а овладевая им. Искусство — средство овладения судьбой», — полагал Андре Мальро. В самой сути искусства заложена способность облагораживающего воздействия на социум, но не обязательно совпадающего с установками власти. Власть может деформировать предназначение искусства, пытаясь использовать его в своих утилитарных целях.

Тотальное огосударствление искусства нигде, никому и никогда не удавалось, но обуздывали порой многих его творцов. Произвол усугублялся местной властью, да и немало художников шло навстречу державным установкам. Ни одна идеологическая кампания не ограничивалась давлением сверху: она получала одобрение в массах.

Зачастую ангажированные деятели культуры подсказывали чиновным кураторам от искусства, что именно следует одобрить или запретить, и не всегда руководствовались заботой о чистоте идеологических установок, нередко руками власти сводили счеты с конкурентами или противниками. Иногда цензура выставкомов Союза художников бывала жестче номенклатурной. Но такая практика сложилась не сразу.

В послереволюционные годы сотрудничать с большевиками поначалу согласились только «левые» художники. Еще недавно осмеиваемые, они сразу оказались во власти. Политически неокрепшая власть большевиков нуждалась в пропагандистской поддержке. Но вскоре выяснилось: художественный язык авангарда не слишком пригоден для нее. Сохранился любопытный, кочующий по городам сюжет, как комиссар, принимавший праздничное оформление города, неистово матерясь, изрубил шашкой авангардистское панно, изображавшее революцию в виде оранжево-красной обнаженной дивы с распущенными волосами. В Саратове в 1918 году таковым было творение Федора Константинова. Этот город большевики удерживали за собой на протяжении всей Гражданской войны. Он не переходил из рук в руки, что избавило художников от необходимости поочередно работать то на красных, то на белых. Начальный же период нэпа оказался для них едва ли не трагичнее, чем эпоха военного коммунизма.

В искусстве Саратова тех лет очень острой и значимой для понимания тогдашнего восприятия художниками реалий эпохи стало творчество живописца и графика Евгения Егорова, к сожалению, ныне полузабытого. Он создал довольно обширный цикл живописных полотен, акварелей, рисунков, литографий, посвященных менявшемуся быту, избравшемуся им с гротесковой остротой, но и с удивительной достоверностью. Очень метко определил его работы в одном из писем Л.В. Мочалов: «Художник со своим видением и мироощущением. И нэп у него особый. Не тот, что у В.В. Лебедева, с его элегантно хлесткостью, снайперским, но всегда эстетизированным, артистическим критерием. У Егорова — “жисть” в ее шершавости и колючести. Непричесанная и как бы принципиально непричесываемая. Да, конечно, “воздействие стилистики экспрессионизма”. Причем именно стилистики и очень по-русски воспринятой».

Руководители страны осознавали сложившуюся ситуацию. 30 июня 1922 года Троцкий обратился в политбюро с запиской «О молодых писателях, художниках и пр.». Опасаясь потерять творческую молодежь, он настаивал на срочной финансовой поддержке. Но власть уже не могла ничего изменить. Начался отток художников Саратова в столицы, где их востребованность была несравненно выше.

В Саратове художественная жизнь до конца 1920-х шла в условиях относительной свободы. Открывались масштабные экспозиции, местные живописцы выступали на выставках столичных объединений. Конкурс на создание памятника «Борцам революции 1905 года» обогатил город по-настоящему монументальной скульптурой работы Бориса Королева (1925). И по сей день ничего, хотя бы отдаленно близкого к ней по идейно-эстетической значимости, пока не появилось.

На рубеже 1920–1930-х прессинг идеологии крепнущей тоталитарной власти усилился. Административный нажим и окрики прессы привели к преобладанию произведений революционной и производственной тематики и уменьшили количество политически нейтральных пейзажей, портретов, натюрмортов. В каталогах тогдашних выставок появились упоминания работ с приметами новой эпохи: «Колхоз», «Культшеф в деревне», «Красноармеец», «Просвещенка», «Отчет уполномоченного», «День индустриализации», «Выдвиженка у станка», «Соревнование».

В год «великого перелома» («Они хребет страны ломали тогда, чтоб новым заменить» — Н. Коржавин) жестче стали требования социального заказа: выбор общественно значимых тем, политизация сюжетов, наличие агитационно-пропагандистских задач. Советская мифология активно складывалась, каноны ее спешно вырабатывались, и процесс этот к середине 1930-х был практически завершен.

Давление идеологии усиливалось. И если расставание с авангардом в начале 1920-х прошло в Саратове безболезненно, то к 1930-м ситуация радикально изменилась: даже художники-традиционалисты ощутили, что искусство не востребовано, если не отвечает поставленным властью за-

дачам. А в эту пору выстраивалась система государственного патронажа искусства, поставившего основную массу художников в зависимость от партийных функционеров, осуществлявших эстетический надзор за выставками, закупками произведений и размещением их в музеи.

Тогда и возникла идея выработать всеобъемлющий творческий метод советских художников — социалистический реализм. Рекомендовалось показывать жизнь, «какой она должна быть». Поначалу многие мастера охотно приняли требование сюжетного обновления, акцентированного внимания к современной жизни. Прагматизм власти опирался на организуемый и финансово подпитываемый энтузиазм массы художников. А сковывание творческих исканий навязанными канонами, тенденция к стилистической однородности всего советского искусства, нивелирующая особенности местных школ, традиции различных художественных группировок — все это проявилось не сразу. Многие картины рубежа 1920–1930-х, даже откровенно агитационные, казались в 1940–1960-е «левыми».

За эти десятилетия был создан набор дежурных тем и приемов, обязательный для советского искусства. Еще в предвоенные годы «маловысокохудожественное» (М. Зощенко) творчество перестало умилять зрителей. А в послевоенные оно уже вызывало эмоциональное отторжение. И скромные «производственные» или семейно-бытовые картины, и пом-

пезные псевдомонументальные полотна теряли пропагандистскую действенность, но по инерции навязывались властями до середины 1980-х годов. Тематика обретала решающее, но, к счастью, не абсолютное значение, что позволяло экспонировать и работы, не вполне соответствовавшие обозначенной теме. Так было и в столицах, и в Саратове.

Комитет по делам искусств при Совете министров СССР закупил на столичных выставках и впоследствии распределил в Радищевский музей такие полотна, как «Красное Сорново» (1937) П. Котова, «Ложа ударников» (1937) О. Яновской, «Члены политбюро слушают речь т. Мазая на восьмом чрезвычайном Съезде Советов» (1937) Ф. Модорова и ряд других подобного рода тематических полотен. А мастерство оценивалось как умение, по слову поэта, «сказать неправду лучше, чем другие».

Идеологически нейтральная тематика: деревенские пейзажи, портреты друзей, натюрморты, интерьеры труднее проходили на выставки, и шансы на приобретение их были ниже. Тем не менее на саратовских экспозициях 1930–1970-х годов число пейзажных этюдов и натюрмортов оставалось стабильно высоким. Хватало «певцов Волги» и степного Заволжья, окрестностей города, его улиц и переулочков, особенно если превалировали оптимистические интонации. Отторжение некоторых полотен диктовалось не идеологическими требованиями, а скорее стилевыми.



Ф. Модоров
*Члены политбюро слушают
 речь т. Мазая
 на VIII чрезвычайном
 Съезде Советов*
 1937. Холст, масло.
 © СГХМ имени А.Н. Радищева



Е. Егоров
В саратовской пивной
 1926. Холст, масло.
 © СГХМ имени А.Н. Радищева

О. ЯНОВСКАЯ

*Ложа ударников. 1937. Холст,
масло. © СГХМ им. А.Н. Радищева*

Стр. 66

П. КОТОВ

*Красное Сормово
1937. Холст, масло.*

© СГХМ им. А.Н. Радищева



Так было с работами художника-репатрианта Н.М. Гущина, который по этой причине с конца 1940-х и до середины 1960-х лишь дважды участвовал в саратовских выставках. Сюжеты его картин свидетельствовали о готовности к известному компромиссу («Портрет Ганди», «С тобой, Лумумба», «Говорит Фидель Кастро»), а стилистика — едва ли. Ничего антисоветского не было и у художников его круга. Их работы эпизодически экспонировались, но заметная близость к манере наставника предопределила их вытеснение на обочину выставочной деятельности Союза художников.

Легенды о гонениях за тематику, получившие хождение в перестроечную эпоху, не отображали тогдашнюю реальность. Даже такие полярные живописцы старшего поколения, хлебнувшие ГУЛАГовского «перевоспитания», как И. Щеглов и В. Юстицкий, пострадали не как борцы с режимом. Юстицкому хватало его дворянского происхождения, Щеглова же репрессировали по недоразумению. Талантливые художники и педагоги, оба они были готовы посылно соответствовать требованиям времени. Говоря о политической оппозиционности Юстицкого, обычно умалчивают об индустриальных мотивах иных его работ, о «щуцбундовцах», о портретах не только Ленина, но и Сталина. И пейзажист Щеглов пытался в 1930-е годы обратиться к современной тематике: «Красный обоз», «Кузнечный цех». Оба после «отсидки» вернулись к творчеству. Юстицкий участвовал в областной выставке 1948 года. А у Щеглова весной 1961 года открылась персональная экспозиция в Радищевском музее. Их полотна, как и работы Гущина, вызывали повышенный интерес у творческой мо-

лодежи в годы хрущевской «оттепели» и настороженность местного художественного официоза, которая передалась и властям. По сигналу активистов гнездо формалистов пытались найти в окружении Гущина, заведующего музейной реставрационной мастерской. Для местных руководителей устроили просмотр работ Гущина, М. Аржанова и В. Чудинова. Серьезных последствий для них это не имело, но усугубило стремление замкнуться в собственном тесном кругу.

Обострилась ситуация и после посещения Хрущевым выставки в честь 30-летия МОСХа. Власть пыталась вернуться к сталинским методам управления культурой и в столице, и в провинции. В Саратове под нажимом местного начальства в музейной экспозиции советского искусства удалили полотна, отмеченные формальным поиском. И зачастую подобное вмешательство инициировалось сообществом художников. Эта тенденция сохранилась почти до окончания советской эпохи.

Запомнилось, как в начале 1980-х, во время работы зонального выездного выставкома художников Волжского региона шло глумление над полотнами Р. Мерцлина. А представители саратовских властей прислушивались к обличениям «мэтров». Вполне традиционные городские элегии мастера звучали диссонансом на тогдашних экспозициях. Мерцлина корили болезненным пристрастием к задворкам. Для конъюнктурного официоза честный реализм оказался опаснее дерзких формальных исканий авангарда.

Даже во времена относительно либеральные некоторым лояльным мастерам приходилось испытывать давление своей среды, которое опосредованно влияло на восприятие их



Б. ДАВЫДОВ

Сельские механизаторы
1976. Холст, масло.

© СГХМ им. А.Н. Радищева

А. УЧАЕВ

О земле. 1975. Холст, масло.

© СГХМ им. А.Н. Радищева

творчества местной властью. В 1960–1980-е годы отторгались работы мастеров, стилистически выпадающих из рула сложившейся в городе живописной традиции в манере В. Фомичева, ориентировавшегося на московскую пленэрную живопись 1900-х. Так было не только с художниками гущинской плеяды, но и с «фотореалистом» Б. Давыдовым, академистом А. Учаевым, автором призрачно-хрупких пейзажей Е. Яли. Раздражение вызывали не сюжеты, а непривычная стилистика. Отсюда нападки на нарочитую «живописность» Давыдова, зыбкую бестелесность Яли или пресловутый «американизм» живописи Учаева. Их искусство отрицали как не саратовское, да и не русское вообще.

Однако заметные их успехи на столичных выставках убеждали в ином. Картина Учаева, открывавшая его цикл «О земле», отвергнутая областным, зональным и республиканским выставками, выигрывая экспонировалась на Всесоюзной выставке в Москве. Это стало началом творческого и статусного самоопределения мастера, получившего дипломы и звания, авторитет в художественном сообществе и у властей.

В годы перестройки относительное идеологическое единообразие саратовского искусства рухнуло под напором исканий мирового авангарда. Власть по-своему пыталась адаптироваться к переменам в курсе страны. Вспоминается курьезный эпизод конца 1980-х: представитель Волжского райкома КПСС призвала музейщиков поощрять авангардистские устремления молодежи как выражение обновления жизни. Не зря тогда иронизировали о полной победе «ивангардизма», а «изделия» перестроившихся натуралистов именовали «неопсевдоквазиавангард».

В Саратове с середины 1990-х годов обозначилось несколько групп художников. Одни упорно культивировали традиции «саратовской школы» с опорой на искания Борисова-Мусатова, Петрова-Водкина, осложненные прививкой К. Малевича, другим был близок неопрIMITивизм с элементами конструктивизма и кубизма, кого-то увлекло ак-

туальное искусство с отчетливо выраженным преобладанием концептуально-игрового подхода, некоторые искали свой путь к беспредметности, иные продолжали работать в русле сложившегося здесь варианта реалистической школы живописи. И у всех были свои обретения и утраты.

Со временем четче выявились отличия подлинного авангарда начала столетия от имитационных поползновений нынешнего авангардизма, как, впрочем, и подлинного реализма от бесчисленных рыночных поделок с деревенскими церквушками. С годами очевиднее, что эфемерная привлекательность любой демонстративной оппозиционности должна уступить место полноценной художественности.

Настоящее искусство, как и во все времена, вынуждено упорно грести против течения, да еще в довольно бурном и мутном потоке. Другого пути не предвидится. Но при всех издержках нынешней свободы, воспринимаемой зачастую как разгульная волюшка, как необузданный произвол, она все-таки перспективнее деспотического режима хотя бы потому, что дозреть до понимания истинной, ответственной свободы можно только в условиях свободы, пусть и весьма относительной, даже карикатурной.

На вопрос, зачем вообще нужно искусство, кинорежиссер Г. Козинцев ответил: «А чтоб не скотели». Лаконичное и емкое определение необходимой и достаточной функции искусства в обществе. И если власть не будет препятствовать ее выполнению, этого уже достаточно и для нее. А если ощутит в художественном творчестве интонацию, адекватную настроениям управляемого ею социума, это будет самое необходимое, что она может и должна сделать. Других обязанностей ни у искусства, ни у власти нет. Их взаимодействие и плодотворное сотрудничество (при обязательном соблюдении этих принципов) могут быть сколь угодно тесными и широкими.

ВЫСТАВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС

EXHIBITION HALLS



В выставочных залах РАХ и Галереи искусств Зураба Церетели состоялись выставки ведущих художников академиков и их учеников А. Шмаринова и выпускников творческой мастерской графики, Е. Зверькова и студентов Тверского художественного училища. Прошли тематические выставки «Не квадрат – иная реальность» (русский экспрессивный абстракционизм второй половины XX – начала XXI веков), «Искусство вышивки в России XIX – XXI веков».

Во внутреннем дворе академии была развернута экспозиция произведений из керамики «Рождение новой формы II».

Были также представлены монографические выставки И. Чхеидзе, А. Акритас, А. Толстикова, Ф. Рукавишников, Э. Путинцева, Н. Иванова, М. Полетаева, Н. Богдановой и Г. Правоторова, С. Говорухина.. В. Воловича, Г. и А. Визель, А. Казимова, И. Тарасюка.

Открылись несколько фотовыставок в рамках VII Московского международного фестиваля «Мода и стиль в фотографии 2011». А в программе перекрестного года культуры Италии и России состоялась ретроспектива творчества известного итальянского художника Бруно Бруни.

ПАВЕЛ НИКОНОВ И УЧЕНИКИ

Сергей Орлов

Выставка «Диалог. Павел Никонов и молодые художники» была приурочена к 80-летию действительного члена РАХ, народного художника России, живописца, графика, одного из основоположников «сурового стиля» Павла Федоровича Никонова. Как следует из названия выставки, ее главная тема — творческий диалог мастера и учеников, ставших самостоятельными, оригинальными художниками.

С 1999 по 2006 год П. Никонов вел мастерскую станковой живописи в МГАХИ им. В.И. Сурикова, она имела свой особый статус и историю. Первым ее руководителем был мастер «сурового стиля» Николай Иванович Андронов. Студенты поступали в эту мастерскую сразу с 1-го курса. Затем мастерскую возглавил Никонов.

В экспозиции рядом с картинами мастера работы студентов и выпускников разных лет. Среди них те, кто начинал обучение у Андропова, учился у Никонова и далее у академика Альбины Георгиевны Акритас, пришедшей к руководству мастерской после ухода Никонова из института в 2006 году. В мастерской также преподает доцент Юрий Алексеевич Шишков.

Участники выставки: Максим и Александр Глуховы, Виктор Звягинцев, Татьяна Малюкова, Федор Усачев, Эдуард Русенко, Павел Отдельнов, Егор Плотников, Евгения Буравлева, Максим Смирennomудренский, Ольга Гуревич, Павел Боркунов, Наталья Ситникова, Дмитрий Грачев, Евгения Косушкина, Николай Смирнов, Ирина Филатова, Дмитрий Самодин, Дарья Котлярова, Татьяна Чурсина, Мария Суворова.

Содержание «Диалога» не исчерпывается взаимосвязью мастера и учеников (коллег), возникает более широкий диалог художника со временем, с пространством памяти, поднимаются образы земного жилища, храма, архитектуры космоса.

Волга — в немалой степени родина российской живописи (Левитан, Борисов-Мусатов, Кустодиев). Никонов продолжил традицию, избрал деревню Алексино на Волге в Тверской области. Она стала его вторым домом и творческой лабораторией. На протяжении многих лет он проводит здесь лето и осень. Алексино расположено недалеко от старинного города Калязина. Знаменитая калязинская колокольня стала для художника знаковым объектом. На одной фотографии Никонов запечатлен на фоне всеохватного водного пространства. За ним из воды, как Александрийский маяк, взмывает вертикаль соборной колокольни. Но собора давно уж нет, как нет и прославленного Калязинско-Троицкого (Макарьевского) монастыря.

«Сегодня все восхищаются потопленной колокольней Калязина, — говорит художник. Туда едут на экскурсии, лю-

буются... А я представляю себе 1939 год, когда были взорваны церкви и затоплено три четверти Калязина. Я представил себе эту трагедию. Вселенскую катастрофу. Видите здесь лодку, кажется, она напоминает о ковчеге...»

В картине «Потоп» (2005) высотная круговая перспектива, стихия воды бушует и охватывает башню, рядом лодка, напоминающая о ковчеге. Башня становится спасительным ориентиром в безбрежном пространстве, начинается обратный отсчет времени.



Никонов стремительно вошел в историю искусства двумя картинами: «Наши будни» (1960) и «Геологи» (1962, ныне в ГТГ), последняя была впервые показана в Манеже на выставке, посвященной 30-летию МОСХа и подверглась шквальной критике. Идею будней художник выразил совсем не буднично, в динамичной, экспрессивной манере. «Время, вперед!» — главный лозунг той эпохи (актуальный во все времена). На первый план выходят свободный выбор жизненного пути, романтика глобальной стройки, пафос покорения новых земель, расширение рубежей физического и интеллектуального пространств. Люди нового поколения ищут возможности восстановить утраченные, прерванные связи с историей и культурой своей страны.

«Мне хотелось бы изменить традиционное представление о рождении “сурового стиля”, — говорит художник. Обычно у его истоков ставят разгром, учиненный Хрущевым на выставке “30 лет МОСХа”. Самое главное было совсем другое... Мы решили вернуть на наши выставки художников 20–30-х годов, которые были репрессированы и запрещены. Мы нашли эти забытые холсты. Это была прекрасная встреча!»



Настроение у всех такое: давайте сделаем выставку только этих работ, никакого соцреализма, надоело уже!

Вот самое главное, что было, этот пласт весь подняли и это впервые все увидели. “Обнаженная” Фалька 1928 года. Это вообще был шедевр. “Бубновый валет” — все это впервые. И все это было показано».

В полотнах Никонова совместились простота, открытость и экспрессия. Он создал свою страну, которую не мнут драматические коллизии, но которая хранима невидимыми силами. В живописи и графике 1990–2000-х годов художник продолжает открывать связь времен, он исходит из первоматерии живописи. Из непрерывного экспрессивного цветового потока начинают возникать свет и тень, силуэты деревьев, людей, построек, всполохи пожаров, праздничные действия, летний жар и стужа.

Часто сюжетами картин становятся эпизоды, ассоциирующиеся с библейскими образами: «Пастух и Иосиф», «Рождество», «Странники», «Ноша», «Несущий крест». (Картина «Пастух и Иосиф» (1998) возникла под впечатлением фресок Джотто.) Эти «эпизоды» выстраиваются, как фрагменты единой монументальной панорамы бытия. Все связано единым красочным потоком.

Пророк Илья (1998) возникает из таинственных глубин цветоносной субстанции; в природе, в ландшафте открываются сакральные смыслы. Илья превращается в огромное пламенное колесо, прокатывающееся по кромке горизонта («Зимнее солнце», 2001). Мир горит и возрождается в объятиях грозного солнечного пожара.

В период преподавания в Суриковском институте Никонов ввел в программу изучение монументального искусства. Проводил летнюю практику со студентами в Ферапонтове. Изучение подлинников Дионисия и специальной литературы по монументальному искусству дало возможность студентам в период практики осуществить конкретный заказ — роспись новой часовни в селе Никитское на Волге, вблизи Калязина. Очевидно, под влиянием Дионисия и Джотто возникли символические картины-фрески «Пророк Илья», «Фрагмент» (2001), «Пророк» (2006).

Никонов ведет диалог с историей и космосом. Его пейзажи 2000-х годов сферичны, ландшафт воспринимается как фрагмент огромного обитаемого мира. Расширенный угол видения задается воображаемым небесным циркулем. Его планетарный взгляд еще более радикален, чем у Петрова-Водкина.

От воображаемого купола неба происходят своды, купола соборов, нимбы над головами пророков и праведников. Никонов постиг пластику сферичности, сделал высокую перспективу главным мотивом.

Зримый облик непрерывного экспрессивного пространства возникает в большой серии пастелей 2008–2010 годов. Взгляд ловит поля и стога, дороги, избы, частоколы, группы фигур косарей и женщин с вязанками хвороста.

Пастели быстрые, спринтерские. Однако они увиденны не из окна мчащегося поезда, как знаменитый пейзажный рельеф Ивана Клуна «Пробегающий пейзаж». Пастели



Никонова выстраиваются в протяженную ленту, которую можно представить как длинный, трудный, однообразный и полный неожиданных встреч, впечатлений и открытий путь странника.

Многokrатно в полотнах европейских живописцев запечатлена Вавилонская башня — символ истории стран и народов. И вновь она стала едва ли не главным героем выставки. Вступив в экспозиционные залы, мы видим в конце анфилады громаду легендарной башни, принявшей образ Колизея. Монументальное панно М. Суворовой «Вавилон» (2010) открывает тему титанической архитектуры. Стена аркад безраздельно захватывает всю плоскость картины. Распахивается захватывающий мир метафизической архитектуры. Тело Колизея чуть сплюснуто, сдавлено с боков, как рыцарский шлем. Проемы аркад — страницы книги цивилизации — предназначены для бесчисленных космических глаз. Светлая и темная стороны башни контрастны, как день и ночь, триумф и забвение, прошлое и будущее, рождение и перерождение.

И вот новый разворот титанической архитектуры. Время индустриальной гармонии запечатлено в полотнах Павла Отдельнова и Егора Плотникова. Серия полотен «Индустриальный проект» (все — 2008) создана на основе впечатлений от поездки художников на металлургические комбинаты Западной Сибири. Оба художника сблизили, согласовали живописную стилистику, в результате чего возник единый художественный феномен. Мы вступаем в страну циклопической индустриальной архитектуры. Цеха, домы, прокатные станы, порталные краны, трубопроводы, кажется, погружены в таинственный сон. Пейзажи и объекты даны не в фокусе, размытыми, а в среде струящегося воздуха, пелены дымов, туманов и световых эффектов. В полотнах витает призрак нового импрессионизма.

В этих индустриальных ландшафтах нет ни единого человека, ни единого рабочего, ни одного стаффажного пер-

сонажа. Как древние майя, люди покинули объекты, однако производственный процесс идет своим чередом. Все полно приглушенных, стертых звуков, скрежета, гула, шипения и кипения... Из таинственного сумрака, как гигантский скарабей, выползает шлаковоз («Шлаковоз. Ветер»), неспешно, но неуклонно надвигается громада шагающего крана («Кран. Вечер»), сам собой плавится и устремляется по желобам огненный металл («Прокат. Солнце»).

Ударные стройки великой страны продолжают существовать, как воскресшие духи. Металлургический комбинат превратился в величественное капище. Мегалитическая архитектура и мистическая атмосфера делают их похожими на затерянные в джунглях древние храмы. Горение раскаленного металла сопоставлено с горением солнца. Сверхфабрика переходит в сферу космических самодействующих технологий.

Егор Плотников «Прокат. Солнце» (2008). Кружевной узор света на переборках прозрачного перекрытия, сказочный храм геометрических свечений. Завод обладает своим временем и порождает свои времена года, свои сюиты в серых, серебристых и золотистых тонах...

Неподражаема домна Егора Плотникова («Домна. День») — образ вулкана, извергающего неуправляемую плазму. Кажется, запускается механизм новой планетной системы. Солнечный ветер вокруг домны в высшей степени импрессионистичен. Эдуард Мане и Клод Моне вывели на живописную арену грохот вокзалов, едкие шипящие дымы локомотивов. Из этой индустриальной колыбели ныне вырастает мир самодействующих объектов.

Такая архитектура не нуждается в реконструкции, обновлении, демонтаже или переделке в развлекательные и торговые центры. Она стала призраком и фактом мифологическим. Мы получили в наследство целую страну оставленного времени. Из огромных конструкций, транспортеров, башен возникают туманные силуэты сверхсущностей. Кажется, что это архитектурные гиганты сами оказывают друг другу помощь, протягивают железным братьям клещевидные руки.

В недрах титанической архитектуры рождается человек-завод. Ольга Гуревич представляет результат такого феномена — монументальный триптих «Завод» (2010). Она наследует опыт мастеров аналитического искусства и одновременно вспоминает яркие, декоративные стройки Фернана Леже. Этот человек-завод — художественный феномен, продолжающий поиски художников 1920-х годов. Он цветоносен, декоративен, как витраж, его геометрический костюм — атрибут Арлекина XXI века.

В картинах Д. Котляровой также возникают образы 1920-х годов. В полотне «Благие намерения» (2010) история железнодорожного транспорта представлена как метафора нескончаемой череды социальных, политических утопий и вместе с тем как реальная модель технических достижений социализма.

Неудержимо мчащаяся громада локомотива (культовый персонаж футуристических полотен) с ходу врезается в ги-

гантский винт, закручивающийся в столь же гиперболическую гайку. Кто-то запланировал невероятных масштабов катастрофу, однако крушение не состоялось.

С легким скольжением металл проходит сквозь металл, два мира пересекаются, не соприкасаясь. Встающий на пути паровоза ВИНТ утверждается как шедевр современной архитектуры. Одновременно он становится новой реинкарнацией знаменитого балета Дмитрия Шостаковича «Болт», фильма 1932 года «Встречный» Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича и, наконец, главного фундамента социализма — самого плана ГОЭЛРО! Постмодернизм поглощает модернизм, механика революционных идей совмещается с сияющими сверхреалиями XXI столетия!

Эйфелева башня — также еще не достроенная железная дорога в небеса. В этом убеждает картина Д. Грачева «Paris. Le fin de debut» (2010). Захватывая все небо, башня напоминает готическое сооружение и мировое дерево. Она растет, светится золотым сиянием и достойно входит в сообщество титанической архитектуры.

Тему металла продолжил Александр Глухов в картине «Банка. Гвозди № 2» (2009). Многократно увеличенные, словно в зеркале телескопа, гвозди, металлические скобы превращаются в живых существ, в органические структуры, наглядно демонстрируя, что жизнь возникла необъяснимым образом. Появление жизни на Земле столь же невероятно, как и жизни в консервной банке с гвоздями!

Мировое дерево — центральный мотив фильма Элема Климова по повести Валентина Распутина «Прощание с Матерой» (1976). Ствол дерева неохватен, возраст неисчислимо. Перед затоплением острова Матера дерево пытаются спилить бензопилой, свалить экскаватором, но все тщетно. После затопления острова дерево, как калязинская колокольня, нерушимо возвышается над бурными водами времени.

Виктор Звягинцев возвел памятник дереву, представил его в виде объемного рельефа («Дерево», 2007). Оно сколочено из досок, обрезков, фанеры и окрашено темперой, напоминает конструкцию деревенского дома. Осеннее желто-оранжевое дерево преобразуется в алтарь природы. Фактура живописи трансформируется в фактуру цветного рельефа.

Максим Смиренномудренский в диптихе «Верю» (2010) оригинально совместил портрет и пейзаж. Он изобрел новый, ранее неизвестный образ — профиль головы составил из изображений оконных рам. Этот необычный контур напоминает огороженный участок земли, городской внутренний двор, внутри которого смиренно произрастает мудрое черное дерево.

И вновь метафоры времени. В монументальном полотне «Листья времени» (2003) Эдуард Русенко соединил абстрактное и документальное. В «рифтовую долину» движущихся живописных пластов вплавлены пожелтевшие листы старинных книг, миниатюр, чертежей, географических карт. Коллажные вставки, как корпускулы времени, высвечивают фрагменты минувших событий и славных

Д. САМОДИН

Метро. Из серии «День за днем».
2010. Холст, масло

И. ФИЛАТОВ

← *Школа-2.* 2010. Холст, масло

СТР. 71. Е. ПЛОТНИКОВ

Прокат. Солнце. 2008. Холст, масло

СТР. 72–73. П. НИКОНОВ

Осень. 2010. Холст, масло



дел. Ядром притяжения огромного поля картины оказывается миниатюра — сказочный древнерусский град. Как и калязинская колокольня, он в центре мироздания.

Т. Чурсина и Т. Малюкова мастерски возрождают образ экспрессивной картины. Чурсина создает новую оригинальную версию средневековых плясок смерти. В картине «Ветер» (2009) бушуют ритмы космических сил. Солнечный ветер, омывающий землю в полотнах Никонова, превращается в ветер кометный, столь ледяной и пронзительный, что под его давлением мир утрачивает цвета и краски... Люди, застигнутые стихией, уподобляются тем, что борются за жизнь в знаменитой картине Теодора Жерико «Плот Медузы». Есть надежда, что и те, кто на «Плоту Медузы», и те, кто под кометным ветром, объединят свои усилия и победят стихию!

Нерв бури может успокоить рука бога. В картине Малюковой «Горсть» (2010) могучая рука подхватывает страждущих, вызволяет их из зоны бедствий. Рука (горсть) подобно храму объединяет людей.

Музыка заколдовывает время, говорил Александр Скрябин. Музыка также заколдовывает и архитектуру. В триптихе Е. Косушкиной «Казанский собор», «Синий мост», «Полдень» (все — 2009) классицистическая архитектура преобразуется в экспрессивную. Казанский собор в Петербурге помимо воли архитектора воспринял божественный дух Древнего Востока.

Архитектура — одна из общих тем выставки, но ее облики несхожи и многозначны. Значимость экспозиции в контрастах, перепадах, столкновениях неожиданных, смелых идей, осуществленных решительно и монументально.

Человек сам создает сакральное пространство и, быть может, первое из них — интерьер жилища. Плотник возводит сруб, по мере продвижения плотницкого дела в бревенчатую конструкцию входят энергия и сила солнца. Сруб окрашивается глубоким пурпурно-коричневым цветом, над ним загорается ослепительное облако божественных крыльев («Сруб», 1999).

В картинах Никонова и его учеников (коллег) жилище, дерево, корпуса заводов становятся элементами космоса. В пространстве механистичном человек растворяется, в пространстве сакральном становится паломником и архитектором, восстанавливающим связь времен.

50 ЛЕТ МАСТЕРСКОЙ ГРАФИКИ

Ольга Панюшева

Творческие мастерские – важное звено и высшая ступень системы академического художественного образования. Это своего рода аспирантура, куда для дальнейшего совершенствования профессионального мастерства поступают самые одаренные молодые художники, уже прошедшие обучение сначала в академических средних, а затем высших художественных учебных заведениях. Они имеют уникальную возможность в течение трех лет стажировки работать в постоянном творческом контакте с выдающимися отечественными художниками, членами Российской академии художеств, воспринять богатейший опыт старшего поколения.

В разное время московской творческой мастерской графики (создана в 1962-м) руководили замечательные мастера графического искусства Д.А. Шмаринов (1962–

1966), Е.А. Кибрик (1966–1978), О.Г. Верейский (1978–1989), Н.А. Пономарев (1989–1997). С 1997 года мастерскую возглавляет Алексей Дементьевич Шмаринов – действительный член Российской академии художеств, народный художник России, лауреат Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина, обладатель престижной европейской награды за творческий вклад в искусство «Золотой лавр» (Австрия).

Многие выпускники творческой мастерской А.Д. Шмаринова сами уже стали известными художниками, с успехом участвуют в различных выставках, являются обладателями золотых и серебряных медалей, дипломов РАХ, дипломов МОСХа и Министерства культуры РФ.

Золотыми медалями Российской академии художеств награждены М.Р. Гатауллина, Е.Ю. Павленко, Т.И. Смирнов, А.В. Гошко, серебряными медалями РАХ – К.В. Пе-



О. Дудина
Петровский бульвар. Из серии
«Бульварное кольцо». 2010.
Автолитография

Т. Смирнов

Закртыо на учет. 2010.

Бумага, карандаш

А. Новоселова

Пятидесятница. 2001.

Цветной офорт



тров, А.Ю. Новоселова. В.Е. Зайцев, Е.Н. Новикова, Д.Р. Аптикаев, дипломами – О.Р. Яушева, И.Г. Егорова, А.А. Трошин, А.Б. Попов. Е.М. Лукьянова, М.Б. Шабаев, Л.А. Метелева, Т.В. Козлова, О.Ю. Дудина.

Экспозицию выставки творческой мастерской графики РАХ составили около 200 работ. Ее камертон – знаменитая станковая линогравюра «Дмитрий Донской» из серии «Герои русского народа XIII–XV веков» и пейзажные акварели А.Д. Шмаринова из серии «Россия – любовь моя». Содержательная глубина, лирическое начало, исследовательский дух, присущие личности и творчеству мастера, в значительной мере унаследованы и его учениками. Книжные иллюстрации и серии произведений станковой графики, рисунки, офорты, литографии и живописные полотна демонстрируют многогранность и многоплановость творчества молодых художников, разнообразие и широту художественной и педагогической деятельности мастерской. Экспонируемые рядом с произведениями мастера, они позволяют прочувствовать значение и развитие традиции и одновременно погрузиться в атмосферу современных художественных исканий. Высокая культура исполнительского мастерства сочетается с тематическим разнообразием работ.

Предметом художественного осмысления становятся исторические события, как, например, в творчестве В. Зайцева, представившего серию строгих, архитектурных станковых листов «Петр I». Необычайной силой художественного выражения обладают офорты серии «Венок поэта» Е. Павленко. Своеобразен и современен образный строй виртуозных рисунков Т. Смирнова. Тему православных праздников решает в цикле цветных литографий А. Новоселова, воплощая душевную приподнятость через цвет, пластические ритмы. Эмоциональное, психологическое состояние человека – в центре вни-

А. Д. ШМАРИНОВ, крупнейший мастер графического станкового искусства и книжной иллюстрации, внес значительный вклад в отечественную культуру. Художник большого творческого диапазона, он с одинаковым мастерством работает и в станковом искусстве, и в искусстве иллюстрирования и оформления книги, в совершенстве владеет различными печатными графическими техниками и особенно любимой им акварелью.

Одна из первых крупных работ – серия монументальных гравюр «Камчатка», созданная в 1960-е годы, – принесла художнику широкую известность. Она стала своеобразным итогом его многочисленных путешествий по родной стране. Еще будучи студентом, в качестве матроса он плавал на судах Северного и Черноморского флотов, побывал во многих странах и морях, сохранив страсть к путешествиям на всю жизнь. Особенно его манили Русский Север, Арктика, Чукотка, Камчатка. Возможно, эти поездки, открывшие ему богатство,

мощь российской природы, стали импульсом к созданию произведений, посвященных истории России. Серия «Герои русского народа XIII–XV веков» (А. Рублев, С. Радонежский, Д. Донской, А. Невский) стала классикой российской исторической графики. Тема истории Древней Руси занимает большое место в творчестве А. Шмаринова. Его циклы «Задонщина», «На поле Куликовом», «Куликовская битва» и другие насыщены событийной достоверностью, чувством сопричастности к эпохе становления русского государства.

Алексей Шмаринов – один из знатоков старорусских текстов и летописей. Как составитель и художник книги он осуществил серию фундаментальных исторических сборников под девизом «Рассказы русских летописей и воинские повести. XIV–XVI вв.» – «Кто с мечом», «На поле Куликовом», «Россия героическая». Эти издания, отмеченные многими отечественными и зарубежными наградами, несут в себе огромный патриотический заряд.

Вершиной творчества Шмаринова являются станковые пейзажные акварели-картины с их тонкой лирической интонацией, трепетностью чувства, симфонизмом звучания. Включившая более ста листов серия акварелей «Россия – любовь моя» была отмечена золотой медалью РАХ.

Многогранная личность, художник, исследователь, путешественник и прекрасный педагог А. Шмаринов подготовил целую плеяду замечательных мастеров.

Сын выдающегося отечественного графика Дементия Алексеевича Шмаринова, он с детских лет жил в среде художников и с годами все более глубоко осознавал силу обаяния и неповторимости творческой личности. И в своей педагогической практике он очень чуток к тому, чтобы ненароком не приглушить ростки творческой индивидуальности. Он поощряет стажеров сохранять и развивать только им присущее мироощущение, совершенствовать выразительные особенности собственного изобразительного языка.

мания Л. Метелевой. Символика художественного пространства, цветовые, линейные ритмы — ее основные выразительные средства.

Молодые мастера проявляют интерес к различным темам или техникам. Они исследуют мир, экспериментируют, для каждого сюжета ищут свой изобразительный прием, органически связанный с образным строем. Поэтому рядом с графическими работами одного автора зачастую присутствуют живописные полотна. М. Гагаулина предлагает вниманию зрителя рисунки и живописные панно. Их отличают оригинальное композиционное решение, выразительная пластика, музыкальность ритмов и колорита, высокая культура линии и цвета, классическое чувство меры; это своеобразный художественный диалог с искусством модерна. А. Трошин вместе с выразительными офортами и рисунками экспонирует созданную во время многочисленных поездок серию пейзажных этюдов, наполненных солнцем, свежестью. Т. Козлова демонстрирует офорты на темы романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и эскизы к живописным панно, в которых воплощены ее воспоминания, фантазии.

Характерной чертой произведений художников мастерской А.Д. Шмаринова является цветовая доминанта в их изобразительной структуре. Серии тематических акварелей К. Петрова, цветных офортов А. Попова, О. Яушевой, литографий О. Дудиной, многие другие работы демонстрируют большие возможности цвета в графике.

По окончании стажировки, обретая необходимый опыт, некоторые молодые художники параллельно с творческой работой занимаются педагогической деятельностью. М.Б. Шабаев — старший преподаватель кафедры рисунка МГАХИ им. В.И. Сурикова, Е.Ю. Павленко — преподаватель Московского академического художественного лицея, А.Б. Попов и Е.М. Лукьянова препо-

дают в Школе акварели С. Андрияки. О.Ю. Дудина — преподаватель и консультант по литографии в ООО «Лито МОСХ», Е.Д. Голомазова преподает изобразительное искусство в начальных классах московской частной школы. Некоторые выпускники творческой мастерской графики имеют опыт педагогической работы в других странах. Т.В. Козлова преподает во Франции в лицеях Сент-Еверт, Сан-Поль Бурдон Блан и в коллеже Сан-Марсо в Орлеане.

Система творческих мастерских Российской академии искусств позволяет еще раз убедиться в плодотворности многоуровневой вертикали академического художественного образования.

Ярким примером тому служит факт, что некоторые художники, прошедшие стажировку в Московской творческой графической мастерской, стали членами Российской академии искусств. Это замечательные мастера современного графического искусства Н.Л. Воронков, В.В. Дранишников, В.Ю. Желваков, А.А. Любавин, К.В. Петров, Д.Н. Санджиев, А.И. Теслик, Р.И. Яушев.

Выставка творческой мастерской — настоящий праздник графики. Демонстрируя произведения целого созвездия талантливых мастеров, она подтверждает непреходящее значение школы и огромную роль творческой индивидуальности в формировании современного художника и искусства в целом.

Чувство гармонии человека и природы объединяет этих художников. И в становлении этих качеств мастерская значит несравненно больше, чем место обучения, являясь местом творческого общения единомышленников.

УЧЕНИКИ ОБ УЧИТЕЛЕ

Среди современных российских художников, верных академическим традициям, А. Д. Шмаринов стоит совершенно особо. Его можно сравнить с тихим шелестом в березовой роще, русской песней, льющейся меж бескрайних холмов. Есть что-то глубоко религиозное в его манере писать русскую природу, в приверженности к классической технике акварели, в стремлении достигнуть максимальной выразительности при помощи минимальных средств. Его акварели не просто пейзажи, это картины о России, которую каждый должен найти.

Думаю, и учеников Алексей Дементьевич выбирает себе по такому же признаку: по наличию некой внутренней мелодии, философского подхода в творчестве. Поэтому преподавание его не носит строго студийной манеры: это диалог мастера и молодого художника, основанный на уважении и доверии, желании помочь и поддержать. Я благодарна ему за то, что он не только заметил меня, но все эти годы

морально поддерживает, вдохновляет на творчество, благодаря тонкому художественному вкусу определяет направления движения и дает правильную оценку моим творческим поискам.

Татьяна Козлова

С Алексеем Дементьевичем Шмариновым я познакомилась после защиты диплома в 1998 году. Алексей Дементьевич появился в моей жизни как чудо, светло и тихо. Его облик, его внутренний строй, его стиль общения напомнили мне образы лучших представителей русской интеллигенции, дворянства, для которых главными словами были «честь», «доблесть», «служение Отечеству». Алексей Дементьевич является олицетворением этих прекрасных постулатов человека. Вся его жизнь, как и жизнь его семьи (творческая, педагогическая, общественная) для нас, его учеников, коллег, ценителей искусства, — пример служения искусству, Отечеству, людям.

Редким качеством в наше время является цельность личности. Этим качеством обладает Алексей Дементьевич. Цельность души, мысли, чувства с поступками, словами, творчеством. Цельность личности проявляется и в огромной работоспособности, отзывчивости, умении услышать и почувствовать другого человека, услышать природу. Эти качества считаю драгоценными.

Меня поражает тонкое понимание личности других, в частности нас, учеников. Как большой профессионал Алексей Дементьевич может, взглянув на работу, понять мысль, идею и художественный замысел и ненавязчиво, а подчас косвенно дать совет в ведении работы.

Алексей Дементьевич как большой педагог видит главную линию — творческую особенность ученика и помогает ему осознать ее, чтобы найти свой путь в искусстве. Годы стажировки в мастерских графики РАХ вспоминаю как счастливые.

Миля Гагаулина

ЗНАК И ОБРАЗ

Владимир Аронов

Осенью 2010 года в Галерее искусств Зураба Церетели были открыты две большие выставки графического дизайна – «Знаковая графика» Валерия Аكوпова и (уже в третий раз!) работ членов международного жюри биеннале «Золотая пчела-9». В ней участвовали Игорь Гурович (Россия), Никлаус Трокслер (Швейцария), Аннет Ленц (Франция), Стефан Загмайстер (США), Дилан Кендл (Великобритания) и Ан Санг Су (Южная Корея). На этих выставках, а также на прошедших мастер-классах в Центральном доме художника становилось видно, каким образом сегодня, не порывая с традициями, можно развивать самые невероятные авангардные идеи в графическом искусстве, причем не только с помощью экспериментальных цифровых технологий, но и по контрасту с ними, на основе спонтанно эскизного рисунка и подчеркнута авторской каллиграфии.

Экспозиция Валерия Аكوпова, представителя классической московской школы графического дизайна, включала в себя большую серию товарных знаков и фирменных стилей, созданных им за пятьдесят лет. Их дополняли легкие рисунки тушью, гуашью и акрилом на бумаге с проступающими из тени портретными набросками, яркими фейерверками букетов цветов и сложными каллиграфическими композициями. На нейтральном, чистом фоне каждый раз появлялись по-своему живые, пульсирующие изображения с точно выбранными локальными формами и цветовыми сочетаниями.

Говоря о московской школе, я имею в виду не только давние традиции образного мышления, воплотившиеся в народном лубке и иконах, о которых нередко вспоминает Акопов, но и ампирную деликатность, а потом воздушность стиля Серебряного века и особенно точку отсчета, заданную в начале XX века Владимиром Фаворским в его миниатюрном графическом шедевре – выгравированной на круглой этикетке катушки для ниток фигуры тихо склонившейся швеи.

Продолжая эти традиции, Акопов начал укрупнять и фрагментировать исходные первоэлементы, располагать их в необычных ракурсах, использовать квадратный и даже кубический модуль, как он сделал в одном из последних концептуальных арт-объектов – автобиографической книге-альбоме «ABC. Акопов Валерий Сергеевич. Художник. Дизайнер. Человек». Небольшая, всего 12,5x12,5x7 см, она весит почти килограмм, поскольку в ней 736 страниц, и похожа на магический черный куб, вызывая ассоциации со знаковым черным кубом Эль Лисицкого, который должен

был раскрываться в «Трибуне оратора» в разные стороны, а в конце действия вновь складываться в простейший объем.

Многие знаки-образы Аكوпова стали символами общественной истории. Среди них широко распространенный в советские времена примитивный пятиугольник «знака качества» с перевернутой набок буквой «К», похожей на наковальню, логотипы Большого театра и Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-

НИКЛАУС ТРОКСЛЕР

McCoy Tyner. 1980

Плакат художника Игоря Гуровича на открытии Московской международной биеннале графического дизайна «Золотая пчела-9», Пречистенка, 19





В. АКОПОВ

Мужской профиль. 2008. Тушь

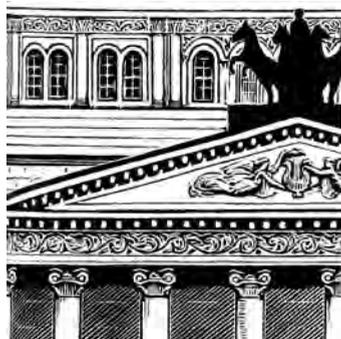
Фрагмент эмблемы Большого театра

Гравюра Ф. Домагацкого. 1991

Эмблема «Большой театр». 1991

АН САНГ СУ

▷ *From Alpha to Huit. 2007*



Данченко. Для логотипа фонда содействия сохранению наследия «Русский авангард» он придумал наложить на главную красную букву «А», стилизованную под самодельное написание плакатным пером, небольшую черную полосу справа внизу, чтобы она читалась как буква «Р». Получился выразительный образ, выдержанный в духе конструктивизма и вместе с тем очень современный.

Другой наш соотечественник, Игорь Гурович, представлял уже новое, постсоветское поколение графических дизайнеров. Его узнаваемый авторский стиль был замечен еще у входа на выставку. Гурович выполнил основные информационные плакаты для всех экспозиций и каталога биеннале «Золотая пчела-9», в том числе и для выставки членов жюри на Пречистенке. Их ярко-желтые тексты на красном фоне и наложенные сверху тонко прочерченные черные линии параллелограммов, поставленных на ребро, демонстрировали спонтанность художественного жеста в сочетании с жесткой композиционной сеткой. Так же был решен и хорошо видный издали гигантский красный баннер, размещенный на фасаде Центрального дома художника. Свой раздел Гурович начал с получивших широкую известность плакатных однодневок, сопровождавших многочисленные неформальные мероприятия культурного центра «Дом».

В телепередаче, посвященной открытию выставки членов жюри, Гурович сказал, что все авторы на ней — «люди со своим языком, со своим текстом, со своим мировоззрением, которое они выражают в плакатах. И это самое интересное. Не то, какая бумажка как напечатана, как буква поставлена, а то, что стоит за каждой работой».

Особенно это было заметно в плакатах легендарного Никлауса Трокслера, еще с 1970-х годов вместе с други-

ми швейцарскими бунтарями расшатывавшего устойчивость «интернационального стиля» в типографике, уже подходившего из-за своей показной правильности к грани, за которой начинается привычная банальность. Однако Швейцария есть Швейцария, и там не так-то просто отойти от традиции. Выработанная десятилетиями четкость композиционных построений и типографских приемов позволила добиться высочайшего качества графического дизайна.

В центре зала были выставлены в ряд три минималистских плаката Трокслера. Один из них, с яркими красными полосами поперек, был придуман к вернисажному показу в Цюрихе в марте 2007 года знаменитого документального фильма «Гельветика» (режиссер Гэри Хаствит). Фильм посвящался пятидесятилетию появления наиболее распространенного во второй половине XX века нейтрального шрифта без засечек, не имеющего ассоциативных подтекстов и пригодного для создания разнообразных типов набора. В фильме объясняли, как шрифт влияет на окружающую жизнь, наполняя собой городское и личное пространство людей, а приглашенные режиссером лидеры мирового дизайна говорили о таинстве творческого процесса, о мотивациях выбора и эстетической составляющей шрифта. Трокслер написал на плакате короткую фразу, расположив каждое слово в столбик: «Даже если зачеркнуть гельветику, она все равно прекрасна», а затем действительно зачеркнул ее широкими красными линиями, что придало композиции новое звучание. Второй плакат посвящался событию, происходившему в Москве в 2008 году. На биеннале «Золотая пчела-8» была запланирована акция, приуроченная к двадцатилетию одной из самых изысканных московских типографий «Линия график». На плакате Трокслера еще издали бросается в глаза занимающая практически всю его поверхность разноцветная то ли спираль, то ли матрешка, которая вблизи оказывается двадцатью дисками с концентрическими кругами зеленого, красного, синего и желтого цветов, напоминающих об основных типографских красках, а по краям от них вертикально набран текст. Все вместе создало впечатление праздничности в сочетании с жесткой структурированностью, простотой и рациональностью.

В третьем плакате, открывавшем выставку семьи Трокслеров (он сам, две дочери и племянник) на Международном фестивале дизайна в Ханчжоу (Китай, 2008), выразительный геометрический минимализм (сетка из перекрещенных линий) был расцвечен четыремя разными цветами. Объясняя свои композиционные принципы, Трокслер настаивает, что авторский графический дизайн должен не только отличаться индивидуальным почерком, но и передавать определенную идею, сокращенную до знака. При этом художник больше опирается на спонтанность чувства, чем на логику.

В плакатах еще одной участницы выставки — немецко-французской художницы Аннет Ленц доминировала другая тема: превращение графического дизайна в способ

возрождения повседневной культурной жизни в небольших французских городах, где пробуждается интерес к традициям живых исполнительских искусств, и прежде всего к городским театрам «для всей семьи». Во Франции эта сфера отличается особым чувством свободы, позволяющей мастерам визуального творчества проявить свою индивидуальность в публичном пространстве. Яркие, цветастые, коллажные плакаты Аннет Ленц были частью программ возрождения театров в Ангулеме, Мюлузе и особенно в Шомоне, куда ежегодно приезжают посмотреть один из лучших старинных замков на Луаре почти столько же людей, что и в Версаль. Главный смысл подобных усилий заключается в том, что помимо обслуживания традиционных туристических зон, где постоянно проводятся какие-то конкурсы и развлекательные шоу, городская среда восстанавливается буквально на генетическом уровне. Плакат начинает непосредственно участвовать в ней, вписывается в старую и новую архитектуру и в жизнь конкретных людей.

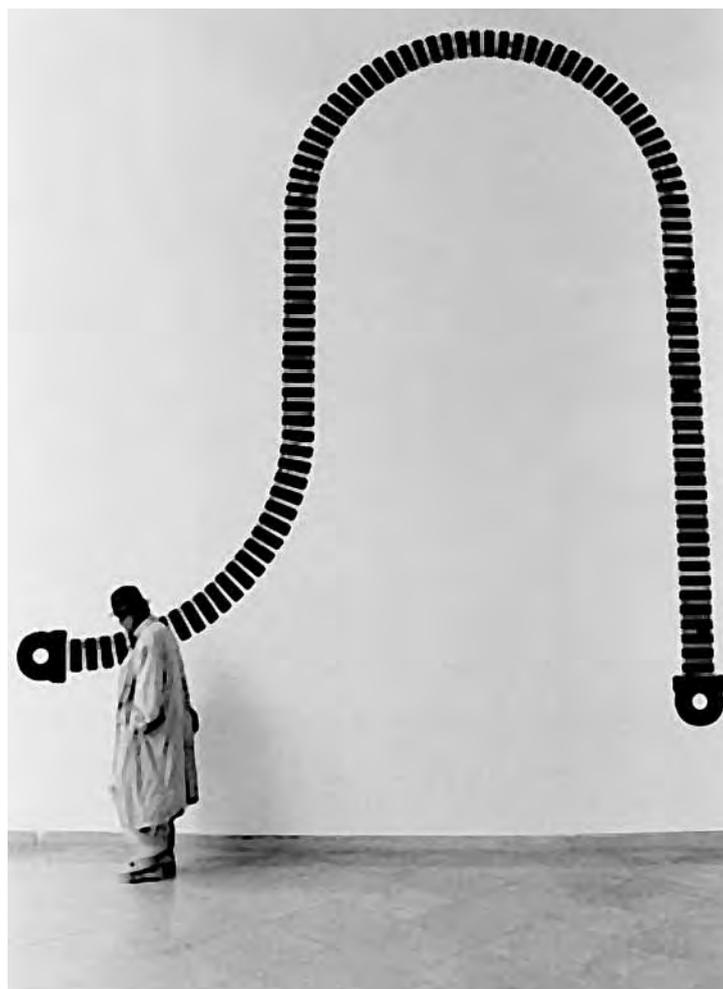
Один из самых эпатажных современных графических дизайнеров Стефан Загмайстер привез серию плакатов о вреде наркотиков. Хотя их можно было рассматривать как весьма занятные станковые произведения, основанные на миксе узнаваемого реального мира и галлюциногенного, серьезность заявленной темы заставляла по-иному осмыслить роль визуальной коммуникации через плакат, который ценен не сам по себе, а как элемент открытого, длящегося во времени социального действия. Что он продемонстрировал и в своей лекции, построенной на примерах из его проекта «Вещи, которые я узнал за свою жизнь». Загмайстер – человек мира. Он родился в Австрии, успел поработать в Гонконге, а потом открыл графическую студию в Нью-Йорке, однако свою первую международную премию получил именно в Москве, на биеннале «Золотая пчела» 1998 года, и с тех пор хорошо известен у нас. Хотя, судя по многочисленным проектам, выходящим далеко за рамки традиционного плаката, выставкам и наградам, он превратился в, казалось бы, недосягаемую рок-звезду, Загмайстер и на этот раз поразил удивительным искусством подчеркнуто личностного, неформального общения со зрителями и слушателями.

Современный плакат нередко выполняет роль только напоминания о действии, происходящем где-то в другом измерении. Без этого он оказывается непонятен для зрителей. Типичным примером такого рода были работы молодого английского художника Дилана Кендла (из группы «Томато»), где в единую виртуальную субстанцию смешиваются как бы растущие прямо на глазах графические изображения, тексты и музыка. Благодаря такому соединению у зрителей (и одновременно слушателей) происходит глубокое погружение в 3D-реальность. Кендл убежден, что именно так нужно работать в области рекламы, брендинга, полиграфического и видеодизайна.

Не менее крупный и авторитетный в наши дни художник плаката – Ан Санг Су из Южной Кореи. Он легко раз-

ыгрывает неисчерпаемые вариации сочетаний знака и образа, шрифта и «танцующей» типографики, которые выстраиваются в непрерывный перформанс и соединяют глубинную жизненную силу восточных и западных цивилизаций. Санг Су считается отцом современной корейской типографики.

Итак, в последние десятилетия в мировой визуальной культуре произошли значительные изменения. Реальное трехмерное окружение ускоренно дополняется и даже замещается его двухмерными отображениями на телевизионных и компьютерных экранах, товарных упаковках, обложках дисков, журналов, книг и особенно в гиперпрофилированно-яркой рекламе. В итоге образ начинает все больше превращаться в знак, а знак приобретает самоценность художественного образа. На последней «Экспо-2010» в Шанхае почти во всех национальных павильонах доминировала виртуальная интерактивная среда, имевшая огромный успех у миллионов посетителей, так что привычные объектные экспозиции становились мало интересны. Казалось бы, глобальный медиапоток неизбежно увлекает все за собой и лишь немногие способны противопоставить ему свою индивидуальность подобно мастерам виндсерфинга, умеющим отважно скользить по гребням огромных волн. Хотя в действительности в профессиональном графическом дизайне повсюду идут напряженные каждодневные поиски новых принципов соединения знака и образа.



ОТ МИНИ ДО МАКСИ

Юлия Логинова

Самая знаменитая и полная в нашей стране коллекция одежды хранится в отделе тканей Государственного исторического музея. Она собиралась не одним поколением российских коллекционеров. Свою лепту в ее создание внесла и царская семья. Так, собрание кошеников подарила музею императрица Мария Федоровна. Увы, фонды отдела тканей со времен создания музея практически не пополнялись. И отечественным историкам моды остается довольствоваться изучением совсем далекой старины. Но этот пробел ликвидировали энтузиасты — Александр Васильев и Назим Мустафаев. Коллекция Александра Васильева, как, впрочем, и его просветительская деятельность, давно известны. Обширное же собрание обуви Назима Мустафаева и созданный им виртуальный Музей обуви (Shoe Icons, www.shoe-icons.com) гораздо менее популярны. Но их усилия, объединенные культурным фондом «Национальный музей моды», так или иначе ликвидируют образовавшиеся лакуны, свидетельством чему служит уже вторая их совместная выставка в Галерее искусств Зураба Церетели (первая была посвящена моде ар-деко) «От мини до макси. Мода 1960-х годов».

Нынешняя выставка прежде всего образовательная. В ней делается попытка показать все модные тенденции переломного десятилетия, навсегда изменившего манеру одеваться, которое справедливо принято считать революционным в моде. Эта революция благоухала запахом духов «Шанель» номер пять, и на ее алтарь была положена вся предыдущая шкала модных ценностей. Женщины оголили колени, влезли в мужские пиджаки, рубашки и брюки. А еще похудели и решили, что угловатость длинноногой и длинноволосой английской девочки-подростка Твигги ничем не хуже прекрасных форм пышногрудой блондинки Мэрилин Монро и что подлинными героями-революционерами могут стать скромные портные и сапожники, создавшие адекватную одежду для изменившейся жизни. Впрочем, имена кутюрье, а также их не таких заметных, но столь необходимых и неперемных попутчиков-сапожников, как отец Ирины Голицыной, отец Пьера Бальмена торговал тканями, а Пьер Карден — сын винодела.

Ведь именно благодаря Куррежу и Мэри Куант женщины носят мини-юбки, по воле Ирины Голицыной приходят на светские рауты в «дворцовой пижаме»; по подсказке Диора подчеркивают собственную хрупкость и незащищенность пышными многослойными юбками и маленькими приталенными жакетиками; с легкой руки Валентино кутаются в



изысканные меха; следуя советам практичной Коко Шанель наслаждаются удобством маленького черного платья; привлекают к себе внимание красными сапогами от Янсена и не стесняются обвинений в дурном вкусе, нарядившись в похожие на летнюю клумбу, украшенные вышивкой и аппликациями из бантов платья от Нины Риччи; пользуются придуманными Баленсиагой объемными накидками из тафты, скрывающими облегающие платья-футляры, чтобы походить на коварную соблазнительницу. В задорном коротком А-образном платьишке от Ива Сен-Лорана можно сбросить десяток лет или весело пробежаться в легких и удобных босоножках на пробковой танкетке от Феррагамо. И главное, всегда и везде чувствовать себя свободной, независимой и прекрасной женщиной, во имя и ради которой и свершилась такая веселая, остроумная и бескровная революция.



МУЗЕИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

MUSEUMS OF MODERN ART



В выставочных залах Государственного музея современного искусства Российской академии художеств (Гоголевский бульвар, 10) и на трех площадках Московского музея современного искусства (Петровка, 25, Ермолаевский, 17, Тверской бульвар, 10) динамично сменяются экспозиции, проходят вернисажи, встречи с художниками, круглые столы. Состоялись выставки VI Московского международного фестиваля «Мода и стиль в фотографии-2011». Были показаны выставки работ из собраний двух зарубежных музеев современного искусства в рамках Года России — Испании и Года России — Италии. ММСИ принял участие в акции «Ночь музеев». Пятидесятилетию первого полета человека в космос был посвящен междисциплинарный художественный проект «Привет Гагарину: популярность непоправима» в рамках программы «Дебют». На 54-й Венецианской биеннале ММСИ представил проект Анастасии Хорошиловой «Старые новости». Одной из первых выставок 4-й Московской биеннале современного искусства стали «Комнаты» Ирины Наховой, она специальный гость биеннале, основная программа которой откроется 22 сентября.

ПОЧЕТНЫЙ ЧЛЕН АКАДЕМИИ, ПОПЕЧИТЕЛЬ МУЗЕЯ

Умар Джабраилов — бизнесмен и политический деятель, заместитель председателя Комитета Совета Федерации по международным делам, представитель исполнительного органа государственной власти Чеченской Республики в Совете Федерации (2004–2009).

Имя Джабраилова стало известно еще до его сенаторской деятельности. На выборах Президента России 2000 года он был одним из одиннадцати кандидатов на этот пост. Главой государства Джабраилов, как известно, не стал. Но набранные 80 тысяч голосов в то время дорогого стоили. «Мне тогда повезло стать тем человеком, который своим поступком, а в те годы это действительно был смелый поступок, поднял дух чеченского народа», — объяснял он позже.

Будучи сенатором, он стал организатором и попечителем негосударственного общественного движения «Российское исламское наследие». Это был альтернативный, неофициальный путь налаживания отношений между разными культурами и государствами. Так усилиями Джабраилова и его помощников была организована встреча президента Путина со всеми лидерами суфийских орденов Чеченской Республики, что случилось впервые за всю историю страны.

Он лоббировал интересы России на посту зампреда Комитета по международным делам в ПАСЕ. Джабраилов работал на два главных приоритета: изменение имиджа Чечни в глазах международного сообщества и улучшение отношений России с мусульманским миром. Его группа разрабатывала аналитические материалы по Ираку, Алжиру, Бангладеш. Именно Джабраилов пять



лет назад инициировал начало диалога с новым руководством Ирака. В 2005 году он организовал визит лидера тогда оппозиционной партии «Лига Авами» и будущего премьер-министра Республики Бангладеш шейха Хасины. С этого началось восстановление утраченных связей двух стран.

Сегодня Умар Джабраилов вне большой политики и вне большого бизнеса, продолжает заниматься развитием отношений Российской Федерации с исламскими странами, но уже на общественных началах. К отсутствию официальной должности Умар Джабраилов относится спокойно. Для реализации профессиональных амбиций ему вполне хватает нынешнего участка работы. Плюс научная деятельность — защита кандидатской диссертации по теме «Эффективное государство в контексте глобализации» в Российской академии государственной службы при Президенте РФ. Он продолжает активно заниматься благотворительностью. Как к сенатору и крупному бизнесмену к нему часто обращались за самой разной помощью. В Чечне на деньги Джабраилова построены роддом,



наркодиспансер, он участвовал в строительстве знаменитой мечети «Сердце Чечни». Сейчас главным образом помогает конкретным людям: кого-то устраивает в больницу и оплачивает лечение, кому-то дает деньги на образование.

Страстный коллекционер и ценитель искусства, он активно занимается продвижением современного искусства, как российского на Западе, так и западного в России. 22 марта 2011 года Умар Джабраилов был избран почетным членом Российской академии художеств как общественный деятель.

Умар Джабраилов также согласился возглавить Попечительский совет Фонда Московского музея современного искусства. Некоммерческий культурно-просветительский фонд Московского музея современного искусства был основан в 2010 году для привлечения средств на поддержку различных инициатив музея — проведение выставок, фестивалей, пополнение коллекции. Среди приоритетных задач фонда — благотворительная деятельность и воспитание у москвичей и гостей столицы уважения к нашему историческому и культурному наследию. Современный музей — сложная многопрофильная институция. Фонд призван помочь ему в реставрации работ, реконструкции музейных зданий, научно-методической работе, организации детских образовательных программ, в издательской и полиграфической деятельности и других социально значимых направлениях.

Одна из первых акций Умара Джабраилова как главы Попечительского совета фонда — передача Музею современного искусства коллекции почти из двухсот работ современных художников. Среди авторов этой коллекции имена известных отечественных художников, таких как Константин Батынков, Павел Пепперштейн, Айдан Салахова, Наталья Турнова, Виталий Пушницкий, Алексей Беляев-Гинтовт, Петр Бронфин, Тимур Новиков, Станислав Шурипа, Александр Дашевский.



А. РОТА
Sing 44.
Холст, акрил,
смешанная техника.
Дар музею
Умара Джабраилова



СТР. 84
П. ПЕППЕРШТЕЙН
Флаги в пустыне. Триптих. 2005. Холст, масло.
Дар музею Умара
Джабраилова

В коллекции широко представлены работы итальянского художника и друга коллекционера, который также является автором дизайна интерьера дома Джабраилова — Альдо Рота. Среди работ этого мастера есть и фигуративные, и абстрактные, в том числе монохромные, черно-белые работы. Его работы отмечены изобретательными манипуляциями с текстурой. Живопись Рота передает динамику облаков, на его картинах небесная материя то расширяется, то сжимается, создавая впечатление астрономических пространств.

В доме Умара Джабраилова, построенного по проекту архитекторов Вильяма Савая и Паоло Морони, над дизайном интерьеров которого работал Альдо Рота, много свободного пространства и места для коллекции современного искусства. Особенно эффектно в концепцию дома вписались работы таких звезд, как Аниш Капур и Лаврентий Бруни. Большие объекты и скульптура разместились на территории вокруг дома. Выход к воде и ландшафтный дизайн делают этот дом, расположенный в 20 минутах езды от центра Москвы, загородной усадьбой. Здесь бывший сенатор по прошлому не ностальгирует, живет сегодняшним днем и строит планы на будущее.

А. САЛАХОВА
Без названия.
Из серии «Хабиб»
2005. Холст, акрил,
карандаш.



К. ЗВЕЗДОЧЕТОВ
Без названия. 2000
Холст, печать.
Дар музею Умара
Джабраилова

ИВАН ЧУЙКОВ: ТРАКТАТЫ О ЗРЕНИИ

Елена Петровская

Существует мнение, что многие большие художники с годами начинают повторяться — воспроизводить мотивы, когда-то столь удивившие их современников. Полагаю, впрочем, что это скорее инерция зрительского взгляда: достаточно на скорую руку набросать классификацию, как все последующие работы художника будут с легкостью распределяться по уже известным графам, особенно при наличии излюбленных (или хотя бы повторяющихся) тем. Так, Ивана Чуйкова можно поймать на его любви к окнам. Или к открыткам и морю. И это несмотря на то, что настоящей его страстью, причем вполне осознанной, является фрагмент.

Чем же объяснить настойчивую привязанность к мотиву, которую проявляет зрелый, состоявшийся художник? Что это, и в самом деле признак истощенного воображения или же в отработывании приема, в потребности *пройти этот путь до конца* прочитываются иные побуждения? Мне кажется, мы, зрители, все время попадаем на изобразительность — не можем отказать себе в удовольствии узнавать знакомое. Так происходит даже в том случае, когда речь идет о новейшем искусстве. Что помнят (и цитируют) слушатели из обширного корпуса творений Шнитке? Только танго из «Concerto grosso», то есть тот редкий музыкальный фрагмент, который мелодичен, а стало быть, изобразителен. Остальное предстает неразличимой какофонией. Так же и Иван Чуйков дарит нам случайную радость от встречи с целостным изображением. Но и оно растворено в мощнейшей живописной какофонии. И поэтому знаменитые окна — уже не часть интерьера, правда, приспособленная в посторонних целях, а *высказывание, которое должно быть продумано до самого конца*.

Если все же отдавать дань утвердившимся в культуре номинациям, то творчество Ивана Чуйкова без труда можно отнести к концептуальному течению в искусстве. Однако, глядя на его работы из сегодняшнего дня, я бы не стала настаивать на их принадлежности к так называемому неофициальному искусству. Дело в том, что такой искусствоведческий подход неправомерно загоняет их в слишком узкие — идеологические — рамки. Между тем интерес, вызываемый работами Чуйкова, устойчив и неконъюнктурен. Он относится к тому, что можно было бы назвать изучением условий видения.

Уже в веселой «Купальщице» 1969 года присутствует многое из того, что будет тщательно прорабатываться позже. Прежде всего, осмелюсь назвать это произведение скульптурой, хотя на современном языке его скорее назовут инсталляцией. Главная интрига в том, что выпуклые области — тела женщины, размеренных волн, условных синих облаков — переходят в плоскостное — живописное — изображение. Купальщица кажется помещенной в продолговатый ящик с откинутой крышкой, но, как мы узнаем из позднего Чуйкова, это всего лишь «панорама»: совмещенный параллелепипед, который своей конструкцией проблематизирует эффект захвата взглядом глубины. Вместо этого переживаешь неудобные толчки, похожие на те, что мешают созерцать пейзаж из окна набравшей скорость электрички: плавное движение волн на вертикальной грани «ящика» перебивается шершавыми островами женских груди и бедра, вполне материально-объемными; фоном для них (на откинутой «крышке») служит скромная марина, заключенная в голубую прямоугольную рамку, а также нога, голова и ягодица той же купальщицы, потерявшие всякий объем. Неудобство рассматривания этих вполне еще фигуративных элементов подчеркнуто совмещением разнородных фактур (сама идея ящика подсказа-



Экспозиция выставки
Ивана Чуйкова «Лабиринты»
в ММСИ



на предположительно деревянной или гипсовой основой). Впоследствии Чуйков будет откровенно соединять разные *выразительные средства* — живопись, фотографию, образы телевидения, элементы скульптуры, — чтобы показать, насколько в нашем восприятии мы зависим от конвенций.

Конечно, наиболее показательна инсталляция «Теория отражения» (1991), где зритель сталкивается с различными вариантами немиметического видения. Бутылка, яблоко и бокал поставлены в неочевидную связь со своими странными проекциями: то это такие же предметы по другую сторону пустующей рамы, символизирующей, по-видимому, зеркало; то это контуры тех же предметов, запечатленные на темном фоне очередной полуовальной конструкции, только без самих предметов; то мятежная живопись, фрагментом которой являются эти три предмета, продублированные их же прототипами. Вариантов, конечно, больше, и все зависит от выбранной *точки зрения*. (Замечу, что таково название отдельной серии работ.) Ведь если встать так, что рамы соединятся, образовав вертикаль, то можно увидеть, как в одном из многих случаев материальные предметы, расположенные по обе стороны от рам, заменены на их горизонтальную проекцию. Словом, под вопрос поставлен не только механизм отражения (говоря об отражении, мы склонны представлять себе зеркальную копию чего-то в прямом и даже переносном смысле), но и само его материальное «начало», а это наводит на мысль о копиях без оригиналов, об особом статусе живописного сходства и т.д. Однако даже при том, что Чуйков идет дальше, проектируя специальные аппараты для созерцания пустоты и бесконечности, одним из его излюбленных изобразительных языков остается все-таки живопись. Но и живопись в его творчестве выступает *инструментом познания*, в первую очередь собственных иллюзионистских границ.

Слово «иллюзионистский» возникает неслучайно, хотя Иван Чуйков комбинирует живопись разного толка: собственно фигуративную, абстрактную, а также ту, что я бы отважилась назвать декоративной — именно в такой разряд переводятся идеологические знаки (наиболее часто встречается красная пятиконечная звезда) и элементы газетного шрифта. Фигуративные вкрапления — ведь речь все время идет о фрагментах — позволяют рас-

познать в них живопись старых мастеров или соцреалистическую школу. Но четких границ между предметной и беспредметной живописью мы не обнаружим. Иван Чуйков озабочен жизнью фрагментов, в том числе представленных в увеличении, а значит, опознаваемый контур готов взорваться нагромождением пятен или разлетающихся в разные стороны штрихов, и собрать их в некоторое целое уже не представляется возможным. И вправду, все зависит от точки зрения. Представьте себе, что вас не научили масштабу или, что еще хуже, у вас отняли приобретенный навык созерцания (включая и соответствующий набор ценностных ориентиров): живопись, как бы говорит Иван Чуйков, — это эффект правильно выбранной дистанции, а потеряв ее (или не рассчитав), мы превращаемся в беспомощных насекомых, у которых одна страсть — чистая поверхность.

Фрагмент увлекает Чуйкова как раз потому, что им так трудно зрительно распорядиться, особенно если перед нами комбинация фрагментов разнородных. Здесь нельзя не вспомнить серию «Открытки», остроумное переворачивание отношения целого и части. Реальная открытка, как будто уменьшенная в размерах до простого ярлычка, оказывается инкрустированной в большое живописное изображение, воспроизводящее ее фрагмент. Получается, что это небо в небе (только изменившейся фактуры), или кремлевские очертания, повисшие в густой листве, или вид озер и мельниц, впаянный в кусочек берега. Целое тем самым дерезализуется, напоминая неузнаваемый портрет генерала на знаменитой гоголевской табакерке: «...место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четвероугольным лоскуточком бумажки». Но имеет смысл продлить эту неожиданную аналогию и дальше. Б.М. Эйхенбаум приводит это место из «Шинели», чтобы показать, как строится гротеск: на первый план выдвигаются детали, а то, что, казалось бы, значимо — характеристика самого персонажа, — отодвигается на задний план. (Напомню, что о владельце табакерки, некоем Петровиче, читателю почти ничего не известно.) Речь идет о трансформации дистанции, и в обоих случаях — как в живописи, так и в литературе — это приводит к переопределению не только самого объекта, но и его подразумеваемых отношений с реальным — референциальным — миром. На месте реализма у Гоголя воцаряется так называемый коми-

ческий сказ, у Чуйкова — ироничный взгляд на иллюзионистские претензии изображения.

Я уже упоминала, что у Чуйкова сталкиваются разные выразительные языки. К его «Фрагментам открыток» тесно примыкают «Виды Москвы» начала 1990-х. Первое, что бросается в глаза, — это монтажная техника. Вид Москвы смонтирован с видом какого-нибудь другого города, например Парижа или Рима. Парадокс такого географически недостоверного видения заключается, однако, в том, что новый гибридный город не воспринимается как нечто невозможное. Как раз наоборот. Именно потому, что используется язык туристических открыток, несущий в себе эффект реальности, про-



изводимый всякой фотографией, — нагромождение достопримечательных мест не поражает своей нереальностью. И при том, что стыки между двумя открытками или большая часть самого листа (в случае использования одной открытки) заполняются рисунком, сделанным цветным карандашом, даже эта перебивка изобразительного языка не мешает той особой непрерывности, которая в нашем восприятии задается туристическими штампами. Использование Чуйковым открыток, как и телевизионных образов, сталкивает два режима восприятия: один по-прежнему связан с особым временем существования рисованных произведений, а второй, для которого материальный носитель случаен, указывает в сторону того, что в самом образе (уже не изображении) отсылает нас к невидимому. Мы не видим туристических открыток: они лишь размечают одно из чувственных пространств разделяемого в современном мире опыта.

То, что Иван Чуйков не чужд оптическим играм, ставящим под сомнение саму материю видимого, доказывает серия «Инь — ян». Ее можно рассматривать как своеобразный живописный вариант психологических тестов Роршаха, построенных на игре фигуры и фона. Хрестоматийный пример — два повернутые друг к другу профиля, которые при перефокусировке зрения превращаются в рельефные контуры вазы. У Чуйкова в серии тоже присутствуют очертания лиц, силуэтов и каких-то бытовых предметов. Его инь и ян, впрочем, не столько дополняют друг друга, сколько подрывают всякую попытку достроить эти очертания до гармоничной полноты: следуя (о)познавательной установке, зритель должен выбирать, что именно он видит. Здесь, в пределах одного изображения, фрагмент по-прежнему играет ключевую роль, но используется уже не тематически, а *концептуально*: это то, что отсылает нас к пределам видения как такового.

Среди всего многообразия экспериментов художника нельзя не остановиться на двух сериях — «Точке зрения» и «Окнах». Не будет преувеличением сказать, что «Окна» пишутся художником всю жизнь — на них он отработывает темы, центральные для всего его творчества. В самом деле, окно — метафора самой живописи, и поэтому нельзя считать случайностью, что Чуйков использует окно, эту осязаемую инженерную конструкцию, как если бы оно было оборотной стороной холста, обнажающей также и стянувший этот холст подрамник. Аллюзия за рамой, следовательно, тоже материализуется. Среди многих вариантов работ этой серии я бы выделила перспективно сужающи-

ся окна, поверх которых написан прямоугольный, словно видимый в окне морской пейзаж. Это очередное концептуальное высказывание на тему живописи, а также традиционного определения этого жанра. В данном случае перевернутым оказывается соотношение реального и иллюзорного: перспективный строй, конвенционально-иллюзионистский, наделяется вещественной неотвратимостью (что такое материальное окно, изготовленное по законам перспективы?), тогда как сам пейзаж выглядит подчеркнуто фронтальным. Таким переворачиванием Чуйков как будто выводит в свет дня — представляет наглядно сами правила искусства живописи, отделяя их от того результата, которому они должны незаметно и безоговорочно служить. Теперь изображение напоминает тень от окна, если под последним понимать выставленный напоказ механизм культурного зрения.

«Точка зрения» — столкновение двух выразительных языков: живописи и фотографии. Это тот редкий случай, когда художнику удается преодолеть эффект неустранимой достоверности, типичный для всякого фото. В каждой работе использовано черно-белое изображение моря в плохую погоду. Для достижения своей задачи — провоцирования мягкого коллапса восприятия — художник не боится размещать фотографию по диагонали, вертикали, а также вверх ногами. Но главное, что в конфликтные отношения с ней вступает краска, ограничивая иллюзию второго порядка, а именно иллюзию фотографическую. Попытки концептуального обращения с фото хорошо известны со второй половины XX века. Здесь же благодаря вторжению живописи (Чуйков наскоро пишет кусочки марины поверх фотопейзажа, сместившегося со своей оси, или изображает на нем большой дорожный знак — «кирпич», или просто разбрызгивает интенсивный желтый — предположительно источник света, или вставляет в композицию приметный силуэт) фотография превращается в фон, фрагмент, элемент декора, а главное — всего лишь один из известных нам зрительных кодов. Так Иван Чуйков ограничивает претензии каждого выразительного языка на всеохватность и намечает новые возможности для их использования (в том числе и в комбинации друг с другом). Делает он это, впрочем, полагаясь на фрагмент. Фрагмент и есть тот инструмент — концептуальный, изобразительный, — с помощью которого выразительное средство подводится к самой своей границе, и одновременно это способ выявления и даже своеобразного проектирования новых, не оформленных еще конвенционально средств.

И. Чуйков

Точка зрения IX. 1990

Смешанная техника



ХУДОЖНИК XX СТОЛЕТИЯ

Александр Раннопорт

Выставка, приуроченная к 80-летию Юрия Савельевича Злотникова, не может считаться итоговой. Юрий Злотников продолжает работать и может в любую минуту удивить нас неожиданным творческим поворотом. Говорить так, мне кажется, можно по двум причинам: во-первых, потому, что в творчестве Злотникова видны разные версии живописи, и, во-вторых, Злотников — человек чрезвычайно категоричный и решительный. И с той же решительностью, с которой он следовал некогда принятому курсу, может этот курс и изменить. Причем изменить, от него не отказываясь.

Эти зигзаги и повороты, мне кажется, характеризуют исторический этап развития современного общества, вступившего

«промывки» мозгов. Они сумели вскрыть парадоксы такого использования языка, оставаясь в пространстве изобразительной культуры, но лишив ее при этом традиционных пластических ценностей.

Злотников, выработавший свое художественное кредо в конце 1950-х — начале 1960-х годов, в равной мере принял идеи научной и философской критики языка как средства коммуникации. Но если для социологически или даже марксистски ориентированных критиков в среде концептуалистов главной задачей было разоблачение всего изобразительного языка живописи и его субстанциальной эстетики (причем не только советской, но и мировой), то для Злотникова наука стала опорой для защиты



в полосу научно-технических революций и сталкивающихся в ходе этих революций с совершенно непредвиденными и неожиданными поворотами в мысли и в самой общественной жизни. Так что мир творческой мысли и воображения Злотникова и наделен генетически, и отягчен величайшими прорывами и столь же мощными зигзагами. Двадцатый век как в философии, политике, так и в искусстве грешил недолговечными крайностями, своего рода зашкаливаниями, вызывавшимися несоразмерными энергетическими взрывами.

Злотников считается классиком русского абстрактного искусства, следуя за Кандинским и Малевичем. Но само абстрактное искусство, в котором в 1920-х годах многие еще видели генеральную линию новой живописи, давно отошло в область музейных экспонатов, и Злотников — своего рода реликтовый образец этого течения. Не будем забывать, какие портреты писал в последние годы жизни сам Малевич, как бы забыв о собственной теории прибавочного элемента в живописи.

Но Злотников, никому и никогда не подражавший, задал себе собственные принципы и образцы и никогда не изменял им, хотя позднее они были подвергнуты решительной ревизии концептуалистами. Оппозиция Злотникова течениям концептуалистов остается признаком его железной принципиальности.

Но есть между концептуалистами и Злотниковым общее — величайшее почтение к науке и философии.

Концептуалисты приняли скепсис идеологической критики и семиотической рефлексии искусства как системы знаков с ее коннотативными и критико-утопическими оттенками и стали рассматривать как орудие социального внушения и намеренной

живописи и искусства от возможности его превращения в орудие идеологического манипулирования. Что же касается субстанциальных свойств живописи, то Злотников от них не только не отказался, но сделал своего рода героическую попытку их спасти, в чем можно видеть его близость и к американскому абстрактному экспрессионизму и неформальной школе французских живописцев.

Влияние науки и философской рефлексии оказалось столь мощным, что защита живописи в руках Злотникова превратилась в какой-то лабораторный эксперимент вроде выделения квинтэссенции живописности как таковой, таких чистых живописных ценностей, которые уже в силу своей аналитической чистоты были бы застрахованы от идеологических извращений.

И вот Злотников углубляется в свои опыты, как мастер эпохи Возрождения, только вместо бесконечных леонардовских вивисекций тела у него эксперименты с живописной материей: экспериментальные полотна с точками и линиями, напоминающими фотографии следов элементарных частиц, изучавшихся физиками в камере Вильсона. Но вместо анализа естественных процессов на уровне элементарных частиц перед нами следы полуавтоматического использования художником элементарных частиц цветографической экспрессии. В этом можно с некоторой натяжкой увидеть воздействие в новых условиях аналитических усилий пуантилистов и спонтанности экспрессионистов и сюрреалистов начала XX века. Но в такой оценке есть приближенность и неточность. Схемы Злотникова говорят о чем-то большем, автоматизм в них скован рамками определенной конструктивной задачи.



Ю. Злотников

*Ритмическая композиция. 1988**Холст, масло*

Ссылки Злотникова на Витгенштейна немного приоткрывают завесу. В «Заметках о цвете» Витгенштейн исследует феноменологию ассоциации цвета и слова в сознании. Трудно сказать, какие именно научные, философские идеи лежат в основе злотниковских экспериментов с цветом, пространством, знаком и синтаксисом картины.

В какой мере происходящий внутри пространства листа синтаксис сопряжен с опытом зрительного восприятия вне живописи и графики, в какой мере он сопряжен с красочными материалами и условностью самого произведения искусства, для меня остается малопонятным. Но для понимания его экспериментов — их замысла, результативности, их конструктивной функции в собственно живописных произведениях Злотникова это очень важно. Но одного понимания недостаточно для отнесения экспериментов Злотникова ни к алхимии, ни к глубинной психологии, ни, наконец, к чему-то, что позволяло бы связывать теоретические разработки с аналитической работой живописца, с использованием их результатов в станковой живописи. Интуитивно я готов предположить, что такая связь есть. Но, при всем желании, не могу уравнивать аналитические эксперименты и станковое произведение. Тут дело в темпоральности восприятия.

Эскизы, экспериментальную графику, опыт частного сопоставления графических символов и произведение как итог особого процесса, пусть и содержащего в себе моменты спонтанности, не совпадают в темпоральности и смысловом пространстве существования. На мой взгляд, теоретическая рефлексия работ Злотникова требует иной парадигмальной конструкции.

В творчестве Злотникова мне кажется удивительным и оригинальным синестезия слуха и зрения. Злотников не столько видит, сколько слышит цвет, и потому его минималистские эксперименты производят на меня впечатление изобретения чего-то вроде цветовой письменности. Как финикийцам удалось передать звуковые комплексы в виде графических символов, так Злотников пытается цветопространственные данные перевести на язык графических знаков. Эта линия семиотизации, или языкового преобразования чувственного опыта, никак не связана с рефлексией значений и целиком остается в сфере смыслов как феноменов, принципиально невыразимых в фонетическом слове.

Направление поисков Злотникова одновременно и вписывается в общее русло исканий абстрактного искусства, и в то же время отчетливо обособленно, а если и есть у него конкретные совпадения с кем-нибудь, то дело не в первичности и вторичности, а скорее в том, что репертуар возможностей был столь ограничен для эксперимента, что совпадений избежать было бы невозможно.

Опыты и эксперименты Злотникова для меня тем не менее остаются мало связанными с его собственно живописным даром и практикой. Создается впечатление, что, хотя они порой и сближаются в некоторых абстрактных композициях, напоминающих Кандинского, Фотрие, Мозервелла, Хартунга или Вольса, все же их взаимосвязи скрыты от рефлексии.

Если в абстрактных опытах Клее или Хартунга можно увидеть вариант новой иероглифики, то у Злотникова здесь скорее попытка, аналогичная созданию фонетического письма, когда знак, ни в каком смысле не сохраняет своего изобразительного прототипа. Если компенсация линейности в абстрактном экспрессионизме американцев достигалась усиленной энергетикой жеста, то у Злотникова доминирует рассеянная спонтанность, а временами его схемы подчинены очищенной от импульсивности рефлексией эксперимента.

Мне кажется, что колорит как предметный остаток традиционной живописи обретает силу у Злотникова не там, где он проводит анализ и конструктивный эксперимент, а там, где он о них забывает и где на их место приходит память естественной впечатлительности. Не фигуративность, а колористика, но все-таки тот же натурализм.

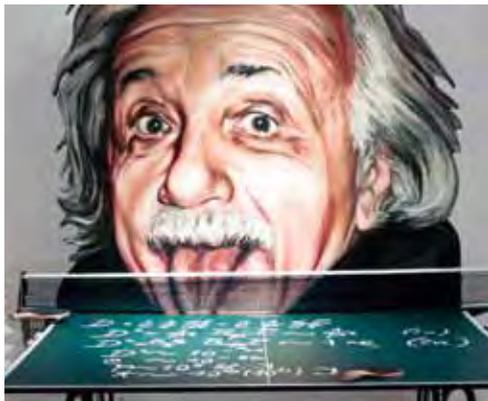
Когда я радуюсь колориту его фигуративных работ, здесь работает уже не слух, а скорее вкус. Вкус, который различает оттенки кислоты, солоноватости, сладости.

Успехи Злотникова на прагматичном до цинизма арт-рынке приводят на ум сравнение такого рода, как если бы Георг Мендель продавал свои исследования по генетике гороха в одном рыночном ряду с торгующими зеленым горошком и малосолеными огурчиками. Как ни парадоксально, но это смешение для Злотникова мне иногда кажется внутренней, вынужденной обстоятельностью готовностью. Работы Злотникова попадают в этот балаган по суровой исторической ограниченности возможных средств коммуникации.

Поэтому я спрашиваю, что делать с культурным вкладом Злотникова в живопись и изобразительную культуру, как убедить его работы от непонимания? Можно, конечно, надеяться на то, что «будущее все расставит по своим местам».

Когда в середине 1980-х годов я писал свою первую статью о Злотникове, то все еще жил такой довольно типичной для исторического оптимизма XIX–XX веков надеждой. Ныне, когда перед человечеством разверзлись неожиданные возможности и столь же захватывающие угрозы, я на этот оптимизм уже не способен.

Если бы я только знал!
Практическое пособие
по современному искусству
ММСИ, ПЕТРОВКА, 25



«Большая часть современного искусства использует и заимствует банальность, отбросы, посредственность как ценность и как идеологию», – писал Жан Бодрийяр. Согласно распространенной на Западе институциональной идее произведение современного искусства – артефакт, не ставший «искусством», но как таковой он получил статус быть возможным кандидатом на оценку социального института, называемого миром искусства. У недоумевающего зрителя возникает только один вопрос: как можно все это назвать искусством? И почему неправильно утверждение «И я могу так сделать?»

По мнению организаторов выставки «Если бы я только знал!», неподготовленный зритель через практику вовлечения в игровой и интерактивной форме в процесс создания неких творений сможет осознать, что же хотел сказать автор того или иного произведения и в каком направлении развивается современное искусство. Все это визуализировано в зрелищной и познавательной форме с эффектной презентацией экспонатов. Четко обозначены разделы: «Традиция», «Превращения», «Что они сделали с картиной», «Мастерская», являющиеся необходимыми ориентирами для зрителей.

Своеобразный лейтмотив выставки – видео «Поговори с ней» А. Митлянской: персонаж пристально следит за плавающей в банке золотой рыбкой. Какие невероятные желания у него возникают? А зрителю созданы все условия для удовлетворения его желания «внедриться» в актуальное искусство, используя игровые формы контактов с ответственными актуальными авторами (К. Звездочетов, И. Корина, И. Нахова, А. Осмоловский, И. Чуйков, С. Шеховцов).

Посещение выставки, разумеется, вовсе не гарантирует избавления зрителя от пресловутого штампа «И я могу так сделать». Тем не менее, безусловно, на какие-то свои вопросы зритель получит ответ, и у него возникнет интерес к современному искусству, желание посещать выставки актуального искусства.

Bom!/Voth
ММСИ, ПЕТРОВКА, 25

Выставка – оригинальный пример культурного обмена между Нидерландами и Россией, художники затрагивают темы истории искусства, природы, повседневной жизни. Это острое, парадоксальное, провокационное видение ситуации в искусстве сегодня. Голландские и русские художники работают в разных манерах: абстракция, фантазия, личная рефлексия, политическая спекуляция.

Участники выставки представили множество вариантов «Вот!», по-своему препарируя реальность. Алена ван дер Хорст, художник русско-голландского происхождения, в тонком фильме «Родной язык» размышляет об идентичности, иммиграции, несбывшихся надеждах, относительности в различиях культур, взглядов и норм.

Дайа Кахен в видео «Наши» показывает персонажей из кадетской школы № 9 для девочек: юные героини органичны в своей одержимости коллективизмом.

И. Ясмайен Виссер исследует отношения между индивидами и массовыми системами, ее работы на выставке были вдохновлены фотографиями Проскудина-Горского, знаменитого фотографа и ученого начала XX века, а также костюмами «Русского балета» Дягилева.

Выставка – попытка интерпретации истории в глобалистском контексте. В основе проекта – поездки художников по нашей стране.

Виктор Дынников
ММСИ, ПЕТРОВКА, 25



Что-то особенное, непостижимое угадывается в каждой работе Дынникова (1939–2005), автора портретов, пейзажей, натюрмортов, жанровых композиций («Вороны», серии «Сумерки», «Деревья»). И дело не только в своеобразии почерка. Ему удавалось с безошибочной точностью и поразительным чувством меры в лаконичных, обобщенно решенных портретах передать характерную позу, положение рук модели, наклон головы, раскрыть индивидуальность, применяя крайне ограниченные средства выражения («Портрет художника», 1989; «Дама в шля-

пе», 1990-е). Суть образа Дынникова схватывал всегда без второстепенных деталей. В его портретах, порой шаржированных, четко прослеживаются схема, напряженная символика, изысканная декоративность цвета.

За 35 лет жизни во Владимире у Дынникова состоялись всего лишь две персональные выставки. Первая столь крупная ретроспектива художника в трех залах ММСИ ярко раскрывает все грани таланта этого большого мастера, который так свободно и артистично владел разными техниками – масло, гуашь, уголь, пастель – и так красиво разыгрывал один и тот же мотив в разных материалах.

Дмитрий Иконников. Ткань времени
ММСИ, ПЕТРОВКА, 25



Вовсе не случайно название масштабной выставки Иконникова «Ткань времени», на которой представлены три цикла произведений: о швее, работающей на машинке «Зингер», мужские истории и Париж. Истинное лицо города он открывает в каких-то зачехленных местах, где мужчины порой выясняют отношения («Двое»). Мастер линии, он с большой точностью и артистизмом передает текстуру и фактуру предметов. Этому способствует и излюбленная им техника – гуашь на бумаге, наклеенной на холст, чтобы воспроизвести шероховатости или неровности стелы, волнистую поверхность воды и т.п.

В своих композициях он разрабатывает разные темы, сюжеты. Но главный герой – всегда сама материальность краски. Некоторые натюрморты Иконникова многозначительны, вызывают ассоциации с философскими натюрмортами Сезанна. В них он передает драматически безвременное, постоянное бытование предметов («Лимон, рыба и нож»), умеет создать напряжение, используя то замкнутые, то разомкнутые формы, то устремляющиеся ввысь, то податливо стелющиеся. Иногда кажется, что художник творит историю материи в ее разных проявлениях, прослеживает ее контрасты и превращения. И зрителя притягивает какая-то удивительная надежность этих предметов, персонажей на его гуашах.

Вильям Бруй

ММСИ, ПЕТРОВКА, 25



Бруй – подлинно легендарная личность: герой романов Лимонова и Тополя, а также друг знаменитостей – Фанни Ардан, баронессы Ротшильд. В 24 года уехав из Ленинграда в Иерусалим, затем в Нью-Йорк, художник обосновался в Париже. Трудно сказать, какая среда больше повлияла на него – ленинградская, нью-йоркская, парижская? Выставка охватывает 50-летний период творчества мастера, все периоды точно обозначены и убеждают, насколько последовательны, глубоки, неординарны и серьезны его поиски.

Как фокусник, Бруй постоянно демонстрирует зрителю разные «чудеса»: то красоту случайного, то манящий мир Востока с его арабесковостью, то словно шевелящиеся, ячеистые структуры (офорт «Орган», 1963; «Сефероты», 1960-е; серии «Этрусск», «Храм», 1980–2000; серия «Вещества-существа»...). Были представлены и его фотографии, в основном эротического характера.

Максимум исключений

ММСИ, ТВЕРСКОЙ БУЛЬВАР, 9

Сила работ Олега и Ольги Татаринцевых в умении находить лаконичные формы, подходящие модули, образующие простые формулы. Рукотворность их керамических объектов, в отличие от холодности, отстраненности рационально изготовленных промышленных предметов, используемых западными минималистами, делает их работы неповторимыми и многозначными. Притягивает в их произведениях и материальная весомость, впрочем, часто обманчивая. В реальности трудно представить, как авторам удается добиться в керамике такой шелковистой и гладкой поверхности. В любой работе на выставке можно обнаружить жестко и без-



упречно ритмически организованную композицию.

Ольга и Олег работают вместе. Но и каждый из них – яркая индивидуальность. Ольга в цикле своих объектов, холстов больше внимания уделяет фактуре поверхности («Roses»), исследует природу звука («Звук»). Олег Татаринцев в инсталляции из больших черных чаш, расположенных на полу, и в других работах заставляет зрителя размышлять о свойствах пространства.

Сесилия Паредес. Частный сад

ММСИ, ТВЕРСКОЙ БУЛЬВАР, 9

Перуанская художница Паредес регистрирует с помощью фотоаппаратуры части тела, которые предварительно задействованы в акциях и перформансах на природе, где человеческое и животное, священное и светское становятся чем-то единым. В некоторых случаях в качестве фона художница использует специально подобранные ткани с растительными орнаментами.



Вот как Паредес объясняет свой творческий посыл: «Я покрываю, расписываю свое тело орнаментами, и подсказанными природой, и представляю себя частью пейзажа. Так я утверждаю свою идентификацию со средой, той частью мира, где я живу или которую могу назвать домом. Мою биологическую сущность можно описать как номадическую. Это объясняет мою потребность в постоянных переездах. Флора появляется как нечто угрожающее, связанное с тревогой, чувством опасности. Я полагаю, что в этих работах эстетика смешивается с антропологией, чтобы регистрировать фрагменты личной и социальной памяти». Красивые эклектичные работы Паредес рождают ощущение нежной типично латиноамериканской меланхолии.

История российского видеоарта. Том 3

ММСИ, ЕРМОЛАЕВСКИЙ ПЕРЕУЛОК, 17

«История российского видеоарта» – трехчастный проект, включающий серию выставок, лекций, показов и публикаций, иллюстрирующих рождение, первые шаги и дальнейшее развитие видео как художественной формы в России. Проект стартовал в январе 2007 года после нескольких лет скрупулезных и методичных исследований. Выставка «Том 1» установила точку отсчета («Разговор с лампой» Андрея Монастырского, 1985) и познакомила публику с пионерами видеоарта. «Том 2» обозначил темы, поднятые видеохудожниками в критический

период смены тысячелетий. «Том 3» продолжение истории видеоарта в России. В новой экспозиции представлены наиболее существенные достижения российского видеоарта за последние пять лет. Исследователь и куратор проекта Антонио Джеуза использовал оригинальную форму отбора произведений художника, что придает особый характер выставке.

Очень своеобразный тип истории России предлагает видео «Россия, которую мы потеряли» В. Мамышева-Монро, удивительным образом изображая отечество наше как пародию на Серебряный век. Художник предстает то в образе Распутина, то в образе Вертинского...

А Таус Махачева демонстрирует весьма странную, в духе старинной живописи работу. Но это не романтическое растворение человека в природе. Здесь человек предпринимает бессмысленные усилия, пытаясь сдвинуть огромную гору. Этот «сизифов труд» выглядит жалким.

Жаль, что интерактивных вещей на выставке было мало, за исключением парящих в компьютерном небе аватаров В. Чернышева и А. Ефимова, которых зритель с помощью автомобильных насосов мог наполнить воздухом («Пузыри»).

Весьма удручающую фантастическую картину печального будущего страны демонстрируют компьютерные графические изыски Е. Немковой в видео «Черные росы». Из-за якобы найденной в Москве нефти трубы с «черным золотом» вылезают из самых неожиданных мест, например, детских площадок.

Отлично работает с мультимедийными технологиями группа архитекторов «Облечение». Они показали Москву, где главные магистрали, шоссе и развилки располагаются под современным городским ландшафтом. Странное зрелище и весьма необычная идея достроить город вниз для увеличения полезной городской площади.

А.С. Братков в видео «Балаклавский кураж» размышляет на тему бесшабашной юности, когда нет страха и каждый готов рисковать своей жизнью. В видео мальчишки прыгают с пирса в воду, а она оказывается начиненной металлом.

Зато «Пир Трималхиона» группы АЕС, снятый как рекламный ролик для дорогой гостиницы, дает возможность следить за роскошной жизнью «господ», холодных и бесстрастных, которым вся эта роскошь, кажется, страшно наскучила. Безоблачный рай, но иногда по замыслу авторов господа меняются ролями со слугами. Порой хочется провести забавный эксперимент и поместить господ из «Пира Трималхиона» в огромный стеклянный аквариум, как в видео «Лорд крыс» В. Бегальской (снято на рынке в Мехико). Перед нами множество больших и маленьких крыс, пытающихся выбраться из стеклянной тюрьмы. Но почему-то крысы торжествуют и агонизируют на Красной площади.

Каждая выставка проекта «История российского видеоарта» сопровождалась каталогом. Автор трехтомника Антонио Деуза стал победителем премии «Инновация» 2010 года в номинации «Теория, критика и искусствознание».

Виктория Хан-Магомедова

ОБЗОРЫ

REVIEW



С каждым годом возрастает интенсивность художественного процесса в столице и регионах, открываются новые музеи, галереи и арт-центры. Стали популярными выставочные туры по регионам России. Передвижные выставочные проекты осуществляют Российская академия художеств, Творческий союз художников России, петербургский арт-центр «Пушкинская-10» и другие.

Графика, как известно, самый древний вид изобразительного искусства. Не чем иным, как именно графикой были первые наскальные изображения животных и людей, которым древние люди придавали магический смысл. Прошли тысячелетия, но до сих пор всякое произведение не только станкового и монументального изобразительного искусства, но и всевозможных видов новых «визуальных артов», включая и медиаискусство, начинается либо с наброска рукой художника или дизайнера, либо с «векторного» рисунка курсором — архитектора или компьютерного «креативщика». Несмотря на всеобщую укорененность в рисунке, искусство графики не столь популярно и престижно, как живописное. Вероятно, не в последнюю очередь потому, что рисунок карандашом или пером, тонкой кистью или рапидографом, даже если он многоцветный и большеформатный, все равно не так эффектен и убедителен, как построенное на тонких цветовых переходах или, наоборот, ярких колористических контрастах живописное полотно, не говоря уже о монументальных росписях. Но, возможно, для части зрительской аудитории меньшая привлекательность графики кроется в значительно большей мере условности этого вида творчества по сравнению с той же живописью или скульптурой. В графическом листе условны объем и пространство (даже если это учебный рисунок), не говоря уже о цветовой организации среды. Но именно рисунок, графика вообще в гораздо большей, чем другие виды изобразительного искусства, активизируют сознание зрителя, пробуждают его воображение, фактически заставляют виртуально участвовать в создании художественного образа.

Графическое собрание Ивановского областного художественного музея, как, впрочем, и большинства региональных музеев России, богато замечательными произведениями крупнейших отечественных мастеров, в особенности конца XIX —

начала и первой половины XX века. Илья Репин и Василий Суриков, Иван Шишкин и Иван Крамской, Михаил Врубель и Константин Сомов, Филипп Малявин и Сергей Малютин, Александра Экстер и Павел Кузнецов, Александр Головин и Василий Чекрыгин, Роберт Фальк и Михаил Соколов, Александр Дейнека и Сергей Герасимов... От одного этого, далеко не полного списка авторов можно прийти в восторг. И важно, что каждый мастер представлен несколькими работами в разных жанрах и техниках. Их произведения демонстрируют не только уверенность руки и остроту видения художника, но и верность отечественной традиции рисования, в которой академическая точность порой неожиданно сочеталась с легкой, свободной манерой, присущей, например, вольному альбомному наброску или путевому графическому дневнику с их импровизационностью и некоторой необязательностью соблюдения правил. Среди графических листов в собрании Ивановского музея есть и пейзажи, и портреты, и жанровые сценки, и отдельные персонажи, и исторические сюжеты, и театральные эскизы, и книжные вставки, и заставки. По ним можно составить адекватное представление о художественных процессах в отечественном искусстве второй половины позапрошлого — середины прошлого века, да еще в большинстве случаев в исключительных по качеству образцах.

Идея разместить произведения «старых» отечественных мастеров рядом с творениями ныне здравствующих художников, членов Российской академии художеств, весьма плодотворна. Но, конечно, и ко многому обязывает, поскольку предлагает очень высокую планку художественного качества для сегодняшних авторов. Очевидно, их работы столь же разнообразны и по технике, и по авторской манере, как и у славных предшественников. Но практически все графические листы современных академиков и членов-корреспондентов смогли достой-

П. КУЗНЕЦОВ

Сочи. 1926. Бумага, акварель

А. ЭКСТЕР

Эскиз костюма к опере Ш. Гуно «Ромео и Джульетта». 1921. Картон, пастель, карандаш





Т. НАЗАРЕНКО
Из серии «Видимое-невидимое». Лист I.
2007–2008. Бумага, акрил

В. ПЕТРОВ
Пхеньян. Корея. 1972. Бумага, гуашь



но соседствовать с прекрасными творениями классиков. Разумеется, работы первых и вторых очень отличаются друг от друга, прежде всего потому, что созданы с временной разницей в полвека или целое столетие. Но в главном, мне кажется, нынешние художники смогли с честью соревноваться с мастерами прошлого на общем профессиональном поприще. И при этом каждый по-своему.

Александр Воронков и Василий Нестеренко умело обращаются к устоявшейся традиции академического постановочного рисунка, внося сюда много свежести и новизны. Вячеслав Желваков демонстрирует мастерское владение профессиональными секретами книжной иллюстрации. Легки и прозрачны акварельные виды лесов, полей и перелесков Ефрема Зверькова и Олега Савостюка. Тихая, построенная на тончайших нюансах поэтика городского пейзажа, заставляющая вспоминать старых мастеров, наполняет камерные городские виды Льва Шепелева. Евгений Ромашко проявляет себя как мастер и городского, и загородного пейзажа (во втором случае демонстрируя недюжинный колористический дар). Александр Стасюк с любовью пишет уголки провинциальных городов с покосившимися домами и разрушенными церквями, в который раз остро ставя проблему сохранения национального наследия. Владимир Русанов, Николай Мухин, Анатолий Любавин и Валерий Евдокимов, каждый непохоже на других, но в равной мере, опираясь на традицию, находят особенные и только свои художественные грани в пейзаже, в портрете, в этюдах обнаженных фигур, в жанровых сценах, сообщая создаваемым образам и формам особую заостренность и экспрессию. Александр Теслик монументализирует пейзажи северных деревень и греческих гор, а в жанровых сценах тяготеет к фотографической документальности. Константин Петров в своих дагестанских пейзажах, а Виталий Петров в корейских сюжетах, напротив, ищут декоративной аранжированности целого, игнорируя подробную детализацию. Акриловые гротески на бумаге Татьяны Назаренко имеют весьма мощные основания в опытах крупнейших романтиков XIX столетия, символистов и сюрреалистов XX века по «приручению» языка фольклорных «страшилок» и в то же время свидетельствуют о мощном мифотворческом даровании художницы. Так же в пространстве мифа существуют персонажи рисунков Александра Бурганова, поражающие богатством авторского воображения. А вот по-доброму иронично представленные персонажи Зураба Церетели словно вышли из народных грузинских песен и поэтических легенд. Листы цикла «Лич-

ное пространство» Елены Церетели созданы фломастером; без сомнения, в них сказалось знание и понимание автором актуального художественного опыта, нередко выражающегося в том, что изображение предметов уподобляется визуальному знаку, пиктограмме. Умелая ритмическая и колористическая игра наполняет серии Александра Ястребенецкого, рефлексирующего по поводу сюжетов и стилистики архаических художественных систем. Как противоположность Борис Бельский обращается к весьма технологически продвинутым объектам — военным кораблям. Но делает это в манере, программно отсылающей к приемам старых мастеров. Диалог с авангардной традицией подхватывает и Константин Худяков; однако его коллажи с фрагментами фотографий, денежных купюр, обрывков скорописи и миллиметровки напоминают об эстетике «всечелства» и дада, когда современное искусство сохраняло рукотворную природу. Серия «Персидские миниатюры» Айдан Салаховой синтезирует специально воскрешенный архаический художественный язык древних иллюстрированных рукописей и современную декоративную плоскостную стилистику, тяготеющую к монументальности.

Выставка, открывшаяся в феврале в Ивановском художественном музее, демонстрирует приверженность немалого числа известных художников лучшим урокам мастерства в графическом искусстве, она часть проекта «Графические произведения старых и современных мастеров», реализуемого Российской академией художеств и Творческим союзом художников России на протяжении нескольких лет.

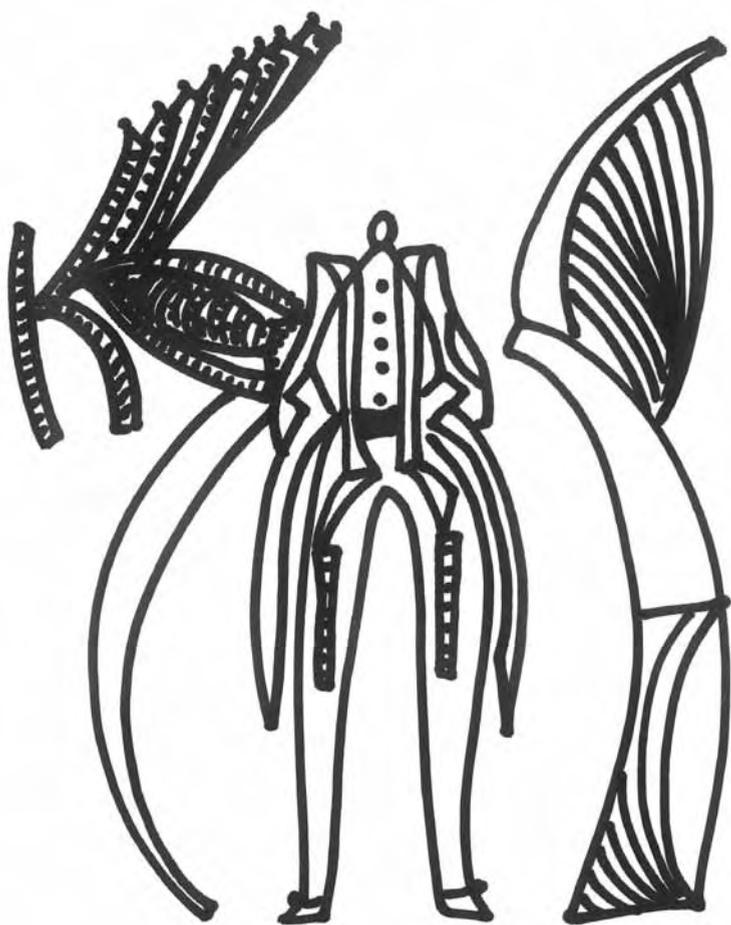
ЖЕСТ – ТАКТИЛЬНОЕ И РЕФЛЕКСИВНОЕ

Ада Сафарова

Практика показывает, что современная реальность легко поддается образному оформлению. Возможно, потому художественная активность творцов все чаще направлена на работу с глубинами подсознания. Психическое поле при всей его плазменной текучести более склонно к выражению в образах, нежели в социальных или культурных процессах. Тут есть опора на архаические формы культуры, тут возможно конструирование модуля собственного пространства и, наконец, большая свобода выражения. Убедительность такой возможности творчества продемонстрировала состоявшаяся осенью 2010 года в галерее «Файн Арт», выставка Лики Церетели «Личное пространство».

Она избежала соблазнов традиционной пластической культуры и доверилась природным импульсам эмоций как подлинным реалиям и реальным ценностям. Ее рисунки – это кардиограммы психической жизни. Она прислушивается к ее вибрациям, и рука, как осциллограф, оформляет их в видимые структуры. Пульсации внутренней энергии обнаруживают состояние и равновесия, и протуберанцев энергии, плотно заполненные и открытые поля на рисунках соотносимы с естественными вибрациями природного – морскими приливами и отливами или чередованиями дня и ночи. Записи фиксируют естественное и доверительное пребывание в полотнах жизни, можно сказать, даже на уровне отождествления себя с мировой ма-





терией. В поэтически философском самоощущении автора есть и трогательная беззащитность, и щемящее чувство одиночества, и доверительная отвага, вызванная верой в гармонию мира. В этом парадоксальность авторского взгляда, направленного в сугубо внутреннее, но обнаруживающего там свое единство с бесконечным, когда внутреннее не заслоняется от внешнего, а проявляет родство с ним. Это делает рисунки Лики Церетели фактами присутствия личности в мире. Зримая вибрация ритма, расширение и сгущение их субстанции обнаруживают почти детские идеалы о совершенном мире. Эти пиктограммы могут рассказать о духовных ритуалах: узорчатые рисунки служат сетями для улавливания смыслов, которые невозможно постигнуть интеллектуальной рефлексией. Материальные символы, сгущающиеся в этой ячеистой материи, свидетельствуют о конечности жизни в той же мере, в которой они являются знаками вечного пребывания в благоговейном и гармоничном мире.

Психология этих рисунков подсказывает также их близость к ремесленным технологиям, которые в традиционных культурах были способом не только производства материальных вещей, но и овеществления времени человеческой жизни, приемом вхождения в медитативные состояния методом гармонизации и с материальным миром, и с метафизической реальностью.

Этот первоисточник формообразования как тактильной связи с материей мира по определению не может быть драматичным, в нем нет места страдательным состояниям, нет пафоса откровения, он фиксирует изначальные естественные зако-

номерности бытия. Такой художественный жест не порождает ассоциаций, потребность обнаружить их — это только культурный стереотип. Заповедные сферы личности здесь проявляются как отражение вселенских закономерностей, которые поддаются только чувству и вере. Потому и сами рисунки требуют не осмысления, а гораздо более глубинной сопричастности, которая, как озарение, может одарить редким ощущением себя в единстве со всем сущим.

Однако при всей естественности в рисунках есть авторская воля, есть свой манок, призывающий к пониманию и сочувствию. Они привлекают абсолютной импровизационной даже не свободой, а своеволием. Это востребованное состояние, однако оно весьма противоречиво проявляет себе в рисунках. Их тонкая организация свидетельствует не только о потребности фиксировать свои состояния, но и очень организованном и последовательном художественном воплощении этой потребности, о регулярной работе руки, которая, как осциллограф, приучена запечатлевать вибрации, умеет быть послушной эмоции, натренированной на синхронность с эмоциональным миром. Необходимая дисциплина и авторское усилие для воплощения эмоции ставят свободу в границы творческого труда. Однако не только техника, но и смысл творческого усилия довлеет над свободой: почувствовать и принять гармонию, разлитую в мире, как собственную, в известной мере означает и отказ от свободы как своеволия. Это смирение перед высшими закономерностями, возможно, один из самых впечатляющих посылов рисунков Лики Церетели.

А. Смирнов

Н.В. Гоголь. 1985. Металл.

Государственный литературный музей,
Москва, галерея «Техимекс»

▷ Ангел-благовестник. 1992. Бронза



Знаменательно, что уже в первой своей профессиональной удаче скульптор решает образную тему небольшой фигурки из бронзы «Колка дров» с помощью пространства. Широко расставленные ступни, арка, образованная изогнутой спиной и вытянутыми с топором руками, задают структурную установку композиции, которая и придает жанровой сценке особую значимость, выводя ее из повседневной ограниченности в разряд типических обобщений жизни. Хозяйственный эпизод сельских будней представлен в статуэтке незаурядным действием.

Однако, несмотря на выразительный акцент, пространственный элемент еще не получил в искусстве Смирнова ту емкую символическую наполненность, на какую претендует новая художественная традиция. Настоящие открытия в области формы приходят позже, во второй половине 1990-х годов и в 2000-е. Для достижения качественных сдвигов потребовалось не только повышение мастерства, но и переориентация сознания, переход от типизации к философскому осмыслению действительности, поискам универсальных начал бытия. Мировоззренческий посыл и определил в дальнейшем мышление автора обобщенной пластикой. Процесс завоевания синтетических форм и большого содержания развивался по восходящей — от темы душевно-психологических коллизий творческой личности до воплощения провидческого духоведения святых, житийными и молитвенными подвигами постигших «правду жизни», ее всеобъемлемость.

Поступательное движение автора отмеряется четким ритмом пятилетних этапов, следующих один за другим. Во второй половине 1980-х, на первом этапе, привлекает личностный масштаб таких представителей отечественной культуры, как Пушкин, Гоголь, Чехов, Чайковский, Рахманинов. Плеяду замыкает Рублев — величайший русский художник. Смирнова захватывают богатые натуры обладателей выдающегося умственного и творческого потенциала. В серии выделяются портретные образы Николая Васильевича Гоголя и Андрея Рублева. Сегодня уже всем очевидно, они не только были гениальными творцами, но и входили в круг глубоких мыслителей России. Размышления о сущностном назначении категории прекрасного — вот отличительная черта их созидательных помыслов. Скульптор старается избежать велеречивой патетики, способной затуманить уникальные качества своих героев. Гоголь представлен в привычной для него рабочей позе. Он стоит у конторки, плотно укутанный в толстый домашний халат. Съездившаяся фигура постоянно зябнущего писателя, вобравшего голову глубоко в плечи, точно выражает момент внутренней сосредоточенности, настолько напряженной, что невольно воспринимается психологическим пределом душевного самочувствия, отчего скованность движений складывается в трагический знак личной драмы. Как известно, в последние годы жизни Гоголь непрерывно испытывал интеллектуальные терзания, которые и привели его к скорому концу. Новый поворот тема получает в скульптурном изображении иконописца. Андрей Рублев запечатлен присевшим на деревянную лавку в глубоком раздумье. Рядом иконы, создания его рук и мысли. Пароксизм духовных метаний заменяется здесь созерцательной углубленностью. В тишине благодатной умиротворенности, подчеркнутой ясностью широкого лба, предвещает тематики, освоенной скульптором впоследствии. Отмечая композиционные особенности рассмотренных произведений, свойственные и другим из данной серии, нельзя не сказать о том, что в них пространственная категория не сделалась ведущим выразитель-

ным аспектом. Основная образная функция возлагается на сами пластические формы и лепку. Поэтому в сюжетных построениях преобладают объемы. В своих замыслах автор пока еще привязан к земле.

Дальнейшим шагом в том же периоде стала такая же скромная по размерам скульптура «Александр Невский». Ее персонаж — личность уже сакрального статуса, один из самых почитаемых на Руси святых. Правда, еще дает о себе знать некоторая жанровость трактовки, а лепная телесность главенствует над пространством. Александр Невский предстает не в монашеском чине, который он принял в конце жизни, а князем, воином-защитником, крепко сжавшим в руке тяжелый боевой меч. Тематический вектор находит взлет в композиции «О всех и за вся...», замкнувшей первое пятилетие. На пригорке, изображенном в виде иконописных лещадок, стоит пустынный аскетического облика. Воздев руки, он испрашивает милосердия для всего мира. Эта всеобщность жеста поднимает автора до широкого обобщения, он как бы охватывает мысленным взором и светлые, и темные стороны земной юдоли. Вертикаль, заданная заступническим стоянием молитвенника, возвышающегося подобно столпу, аллегорически намечает невидимый стержень, каким только и удерживается хрупкая конструкция мироздания. Примечательно, что, невзирая на цельнообъемную фигуру, пространство в данном произведении начинает играть ведущую содержательно-композиционную роль, снимая жанровую предрасположенность сюжетного мотива. Его определяющее воздействие чувствуется буквально во всем — и в обращенности к небесным просторам, и в том, что герой выступает на фоне необозримого горизонта, и в структуре подземного уровня, которая своими проемами задает ситуацию парения.

В следующем, втором периоде, наступившем в 1990 году, пространственная составляющая окончательно завоевывает основополагающее значение в творческом методе скульптора. Выразительное пространство не только оказывается формообразующим условием, но и целиком закрепляется в качестве условия сюжетоформирующего, иконографического. О том свидетельствует подбор характерных повествовательных мотивов, изложенных в таких работах, как «Икар», «Дедал», «Падающий», «Идущий по воде», «Опечалившаяся душа», «Никола и корабельщики», а также в программной композиции «Борис и Глеб», превосходящей по своим размерам другие произведения цикла. Названия вполне убедительно говорят сами за себя. И действительно, во всех перечисленных вариантах, как бы они ни различались своими фабулами, сюжетной завязкой неизменно служит пространственное измерение. Разные участники, от легендарных героев античного эпоса до ветхозаветных пророков и православных праведников, всегда существуют в них как бы в положении невесомости или полета. Недаром центральным изобразительным мотивом большинства названных сюжетов взяты крылья, знаковый атрибут полетной динамики и одновременно символический намек на душу, проносающуюся в заоблачных эмпиреях. В этом смысле обращает на себя внимание скульптурная композиция «Спасенный». Рука ангельская, крепко ухватившая запястье юноши, утопающего в лодке с пробитым дном, явно призвана раскрыть пафос сюжетной композиции — спасение не столько физическое, сколько нравственное. Идея скульптурного образа ярко выражена именно в устремленности человека вверх.

Между тем мотив полета все-таки пока остается во власти земного притяжения, понимается скульптором еще во многом повествовательно, в качестве материального явления, как видимое продвижение реального тела в реальном воздушном пространстве. Переход от жанровой описательности к созерцаемому мысленно, мистическому полету умозрения прослеживается лишь в



итоговом произведении периода, завершившегося в 1995 году. Геральдическая композиция, замкнутая четким силуэтом, помещает святых князей-страстотерпцев Бориса и Глеба в уплощенный барельефный слой. Общая сглаженность всех повествовательных частей, включая ладью-утицу, гребцов и весла, сообщает композиции эмблематическую знаковость, лишенную приземленности. Приподнятая на веслах, она кажется плывущей в разреженном пространстве, уже никак не связанном с гравитацией. Другая скульптура — «Святой благоверный великий князь Александр Невский, в схиме Алексей» — буквально врежется в пространственную толщу, повторяя силуэтом очертания обоюдоострого меча. Если попробовать мысленно лишить композицию окружения, то задуманный автором образ неминуемо разрушится. В соответствии с новым духовным содержанием уже встречавшегося нам персонажа пластика скульптуры доведена до такого обобщения, что станковая работа смотрится скорее монументальным памятником, которому место под обширным куполом небесного свода. Монументальному решению станковой композиции отвечает и уровень ассоциативной иносказательности формы, без чего не было бы возможным совместить в едином фигуративном объеме принципиально различные объекты — клинок и человека. Вписанный в некую символическую конфигурацию и установленный на рукояти, также трактованной в качестве ладьи, человек-меч смотрится плавно кочующим в безвоздушном слое, знаменуя собой ценности иного достоинства.

Третий этап начинается в середине 1990-х и завершается в 2000 году. Он знаменуется не только новым осмыслением вы-



А. Смирнов

Молитва о путешественниках.

2007. Бронза, дерево, камень

Молитва о путешественниках.

Фрагмент

2007. Бронза, дерево, камень

► *Бегство в Египет*

2003. Бронза, дерево, камень

разительной категории пространства, но и переходом к работе в новом материале — дереве. Смирнов начинал с дерева, но затем на долгое время отказался от этой техники и вернулся к ней только в годы творческой зрелости, в расцвет своего скульптурного мастерства. Причем способ обработки деревянной формы уже не имел ничего общего с тем мелочным декоративно-рельефным подходом, какой практиковался в раннем периоде. Отказавшись от понимания пространства в качестве материальной среды и трактуя его в условном плане, скульптор осознавал, что для такого пространственного формата необходимо соответствующее наполнение. То есть заменить материальное содержание следует на содержание иного рода — идеальное, близкое символическому языку, призванному объяснять понятия, удаленные от чувственного. Бесспорно, наиболее подходящий наполнитель сакрального свойства, единственный феномен — свет. Как известно, в мистической традиции исихазма световая аура принималась как воплощение божественной эманации в земных условиях. Так идеализированное пространство у Смирнова фактически совпало с пространством световым, с потоком внечувственной субстанции.

Приглядимся к скульптурной композиции «В Царских вратах», выполненной из дерева (1998). Несомненно, заглавная партия в ней поручается не сюжетным объемам, фигуре священника и створкам Царских врат, как это имело место раньше, а самой пространственной протяженности. Отсеченная от бытового окружения дверным проемом, она струится непрерывным потоком вокруг священнослужителя, как бы погружая всю зону человеческого обитания в духовные волны. Это тактильно неосознаемое символическое пространство рядом с темными плоскостями тонированного дерева начинает светиться, превращаясь в призму света. В подобном энергетическом поле уже невозможно представить себе материальное перемещение тел из одной точки в другую, здесь можно только невесомо парить оторванным от механических закономерностей, хотя в сценическом действии скульптуры еще сохраняется изобразительная метафора полета. Если на створки врат смотреть в определенном ракурсе, они начинают восприниматься ангельскими крылами. В чистом виде эффект пребывания в световом излучении получился особенно выразительным в одном из лучших произведений нового цикла — «Неведомом подвижнике». Образ безмяянного анахорета призван выразить высокую идею самоотверженного аскетического служения.

Разумеется, осуществление светопрозрачной метаморфозы потребовало специального приема обработки дерева. Та-

кая методика получена моделировкой деревянной поверхности продольными сколами. Изобретенная технология подводила к необходимой собирательности скульптурных построений, предусмотренной символической программой автора, и одновременно задавала нужные образные характеристики. Изобразительные очертания, высеченные параллельными отслоениями, смотрятся буквально встроенными в световую атмосферу. Создается впечатление, будто они, лишенные плотской тяжести, подобно серповидной ладье медленно продвигаются в струях золотого свечения. Ипостасная полнота сообщается в сложно пространственно разработанной композиции «Благодать». Контрастное сопоставление одинокой фигурки отшельника с вертикалями иполинских северных елей, расположенных кулисами, и горизонталями насыщенных влагой облаков, подцветенных голубоватым колером, действительно создает ощущение небывалой воздушной прозрачности, некоей озаренности. Именно в расчете на возникшую световую среду скульптор и вырезал из дерева своего «Ангела». Небожитель, отформованный методом отколов, просвечивает на свету, как невесомое перо птицы. От века пребывая в эфире, он на одно мгновение зримо проявил свою нетварную «плоть», с тем чтобы одарить все плотское высшей благодатью.

Как бы воспаривший вместе со своими героями в заоблачные страны и много почерпнувший там скульптор, обогащенный духовными дарами, в последнее время, то есть на четвертом этапе, свои мысли все настойчивее устремляет вниз, вновь возвращается на землю. Теперь он не может помыслить священное в отрыве от земного. Вот почему в его скульптурной иконографии центральное место отводится не богослову-теоретику, занятому постижением отвлеченных начал, а молитвеннику, озабоченному духовным окормлением, внутренне породнившемуся с природой и людьми и обретшему не только мистическую связь с божественным, но и живую связь со всем окружающим. Наметившуюся мотивацию хотелось бы назвать новой художественной онтологией по примеру «новой онтологии» русских религиозных мыслителей — Карсавина, Франка, Эрн. Мировоззренческой позиции указанной линии присущ поиск «правды жизни» или сути бытия не где-то в запредельных областях, не в отрыве от сущего, а непосредственно в нем самом, внутри тварного. Ее сторонники отличаются умением в разрозненных проявлениях череды внешних событий найти объединяющую основу, которая, присутствуя в повседневном своими энергиями, на самом деле находится за границами наблюдаемого. Самое раннее проявление синкретической струи можно обнаружить в образном решении скульптуры «Аскет» (1994). Жанровый мотив опущенных в воду ног при-

севшего на берегу старца и есть аллегорический намек на близость природному окружению. Герой показан в мгновения эмоционального подъема или просветления, в момент душевного веселья, что недвусмысленно показано жестом руки, приложенной к сердцу. Преисполненный умиления аскет вовсе не кажется отчужденным и суровым, напротив, он воспринимается добрым и милосердным, приближенным в своей святости к людям.

Образную полноту художественный синтез идеального и материального полюсов мира приобрел в цикле 2000-х годов, возникшем с привлечением обновленной методологии. Скульптор прибавил к дереву камень, композиционно объединив оба материала в одном произведении. Но главным стало принципиальное изменение отделки деревянной заготовки. Применение неглубокой штриховой насечки придало скульптурным формам большую округлость и слитность. Они почти совсем лишились острых углов и резких переломов скульптурных планов, как это было в отсекающем стиле предыдущего периода. Благодаря соединению полученных описанным путем деревянных частей с фрагментами, изготовленными из идеально отшлифованного камня, в скульптурных композициях закономерно повысилась значимость изобразительных фрагментов. Точнее говоря, оба выразительных аспекта — пространство и предметный объем — отныне в образном отношении стали выступать на равных правах. Этот паритет образных средств и послужил знаковым обозначением существенных изменений во взглядах на действительность, характерных для последнего этапа творческого развития. В его искусстве небеса как бы опустились на земную поверхность, а она, в свою очередь, словно вознеслась. Небо и земля в поэтическом представлении скульптора открылись твердью земной и твердью небесной, как две эпические половины космического порядка. Новая архитектоника нашла органичное претворение в скульптуре «В долину». Автор обращается почти к обыденному сюжету — монах пасет овец. Но поражает, как интерпретация образа смогла преобразить фактически ничем не выдающуюся жанровую мизансцену. Кроны деревьев, холмистая полоска земли с белыми баранами, проработанные обтекаемой манерой, напоминают выпуклые формы кучевых облаков. Словно земная жизнь перенеслась на высоту и проходит среди облачных скоплений. Благодаря отшлифованной пластике каменного поэма, похожего на дождевую тучу, кажется, что все действие происходит в неземных краях.

Определенная массивность и цельность объемов в последней серии работ изящно оттеняются введением повествовательных деталей, отлитых из бронзы и выполненных с ювелирной отточенностью. Ими могут быть фигурка человека, узкий серп месяца или древесные стволы. Мягко контрастируя с тональной под-

краской камня или дерева, золотистые отблески металла колористически обогащают пластическую фактуру, выгодно подавая содержательность образов. Семантическая метафоричность бронзовых вставок достигает своего образного максимума в композиции «На другой берег». В рамках новой пластической слаженности иконописные блики металлических граней чудесным образом преобразуют бытовую сюжетику. Выходит, будто монах переправляет в лодке на другой берег не обычный стог сена, а отлитый из золота, и не по воде, а по небесному мосту, символизируя сердечные сокровища и перемещение в иные миры. При этом не происходит отчуждения от почвы, на которой, по мнению автора, и произрастают духовные плоды.

Осознание непреходящей значимости простых вещей и явлений, их настоящей смысловой подоплеку и делает искусство Александра Смирнова заметным явлением художественной жизни Москвы, позволяет говорить, что он открыл своей скульптурой для зрителя самую важную сторону созерцаемой им реальности.



Тридцатая годовщина Международной ярмарки современного искусства АРКО в Мадриде совпала с назначением нового директора и некоторыми важными нововведениями, оправдавшими себя. За 30 лет существования ярмарка стала важнейшим компонентом художественного рынка Испании и внесла большой вклад в международный арт-процесс, она входит в пятерку самых авторитетных и солидных арт-ярмарок мира.

В ходе подготовки ярмарки осенью 2010 года новый директор «ARCOmadrid» Карлос Урроста посетил Москву. Целью поездки было знакомство с российскими арт-институциями и проведение в посольстве Испании пресс-конференции, где было объявлено, что Россия станет специальным гостем ARCO. После пресс-конференции приглашение участвовать в ярмарке получили и несколько изданий по искусству, среди которых был и журнал Российской академии художеств «ACADEMIA».

В отличие от пяти прошлых ярмарок на нынешней представлено меньше галерей: 197 из 21 страны. Хотя число галерей сократилось, но, по словам экспертов, художественный уровень произведений повысился и пространства для размещения и манипулирования работами в двух павильонах выставочного комплекса «Feria de Madrid» стало больше. Нововведением этой ярмарки является продвижение европейского и латиноамериканского искусства. Появился раздел «Одиночные проекты» («Solo projects: Focus Latinoamerica»), ориентированный на

восходящих латиноамериканских художников, представленных 13 галереями, выбранными независимым бразильским куратором Луизой Дуарте, куратором Музея им. Руфино Тамайо в Мехико Даниэлой Перес и Хулиетой Гонсалес, куратором латиноамериканского искусства лондонской галереи Тейт. Среди них классики Хелио Ойтисика, Пепе Эспалу и популярный молодой кубинский художник Карлос Гараикоа.

Чрезвычайно полезной и перспективной оказалась и другая инициатива АРКО – раздел «Открытие» («Opening: Nuevas galerias Europeas»), в ней приняли участие 19 европейских галерей, работающих менее 8 лет.

С 1994 года АРКО приглашает страну-гостя, за исключением прошлого года, когда гостем стал Лос-Анджелес. Специальную программу «Focus Russia» в рамках Года России – Испании для «ARCOmadrid» подготовила куратор Дарья Пыркина, она объединила галереи «Айдан», GMG, Paperworks, М&Ю Гельман и XL из Москвы, «Анна Нова» и галерею Марины Гисич из Петербурга, «Арку» из Владивостока, представившие более сорока художников. Также в фокус попали арт-институции ММСИ, ГЦСИ, МАММ/МДФ, ЦСК «Гараж», фонд «Екатерина», «Stella Art Fondation» (Москва), ЦСИ «Винзавод», фонд «Виктория. Искусство быть современным», проект «Эрмитаж 20/21» (Санкт-Петербург) и Пермский музей современного искусства, показавшие каталоги выставок и документацию проектов. Проект «Focus Russia» стал частью традиционного раздела ярмар-



ки «Programa General». Наши галереи не сосредотачивались в одном месте, что отражало новую политику руководства ярмарки, ранее разделявшей участников по географическому принципу. Российский арт-десант был рассредоточен среди стендов участников из других стран, но именно это обстоятельство позволило убедиться, что они достойно вписываются в международный контекст. В то же время проект был маркирован надписями «Focus Russia», так что все его части в восприятии зрителей складывались в единое пространство.

Российские журналы по искусству заняли места среди специальных стендов для прессы, объединенных лозунгом на трех языках «Читайте художественные журналы».

«Опыт России достаточно хорош. Галереи познакомили нас с очень интересными художниками, которые никогда не имели возможности экспонироваться в Испании и обещают вернуться», — говорит Уррос.

Официальное открытие ярмарки в Мадриде посетили принц и принцесса Астурийские, куратор российской программы Дарья Пыркина была представлена их королевским высочествам.

Еще одно новшество мадридской ярмарки. В этом году на АРКО пригласили 150 известных коллекционеров. Для них подготовили новую услугу: «Первый коллектор», указывающий, что и где купить. В связи с нынешним кризисом снижение числа приобретений музеями, которые ранее были крупными покупателями искусства на АРКО, заставило организаторов ярмарки обратиться к частным коллекционерам. И это начинание оправдало себя.

Цель АРКО — продавать и знакомить зарубежных экспертов, коллекционеров и публику с произведениями своих художников. И в этом году АРКО превзошла предыдущие ярмарки по числу продаж.

Представители галереи «Мальборо» сообщили, что первые дни работы ярмарки были посвящены встречам, контактам с арт-критиками, кураторами, коллекционерами, но тем не менее они продали большую часть своих работ на стенде испанским и зарубежным коллекционерам. Галерист Альваро Алькасар, представлявший также произведения Моранди и Пикассо, заявил, что это «очень позитивная ярмарка, намного лучше прошлых». Он не обнародовал сведения о продажах, но выразил удовлетворение количеством иностранных посетителей его галереи. «Думаю, что мы добились позитивных результатов, — сказал Наварро, — Мы не стремились сразу продать произведения своих художников на ярмарке. Важное значение имеет то, что крупные коллекционеры познакомились с работами наших художников».

А галерист Хельга Альвеор буквально за несколько минут до открытия ярмарки продала ряд работ. Удача сопутствовала ей и в дальнейшем. То же самое можно сказать и в отношении галериста Хуаны де Аспуру, у которой коллекционеры приобрели произведения самых знаменитых ее художников: Кармелы и Доры Гарсиа.

Впечатляющим был стенд с превосходными фотографиями Чема Мадоса в галерее Мориарти. Большой интерес у посетителей вызвала и достаточно сложная работа Антонио Ортеги из галереи Элизабет и Клауса Томана из Инсбрука. В ней прослеживается связь с Дюшаном и Бойсом, а также с эксцентричным перформансистом, каталонским художником Пере Льюисом Буксо.

Самая необычная работа — Джереми Дея из лондонской галереи «Аркада». Весьма непривычно встретить в галерее на коммерческой ярмарке произведение, более ориентированное на процесс, нежели на эстетический результат, концептуально



весьма оригинально связанное с экспериментами «Черной пантеры», с переосмыслением фотографического опыта, использованием неоновых ламп и перформансом в галерее. Работы Дея на стенде демонстрировались в виде оригинальных негативов, зафиксированных на стене скотчем. Их стоимость — от 1600 до 7 тысяч евро. Очень загадочные произведения.

Успешные продажи были и у многих российских галерей, например, аудиовизуальные работы Марии Алексеевой.

17 февраля состоялся круглый стол, посвященный развитию российских художественных институций. В дни работы ярмарки прошли и другие профессиональные дискуссии по широкому кругу тем, предложенных экспертами, пригласившими на обсуждение 15–20 коллег: «Производство работы художника» с Чус Мартинес, главным куратором музея MACBA в Барселоне; «Кураторство молодых художников» с Latitudes, независимой кураторской институцией; «Какие образы сегодня?» с Мартой Жили, директором музея Jeu de Paume, Париж; Biennial Break с Адриано Педросой, независимым куратором из Сан-Паулу; «Латинская Америка» с Хансом Ульрихом Обристом, содиректором Serpentine Gallery, Лондон; «Динозавры? Могут ли крупные институции модернизма и современного искусства эффективно реагировать на нынешний художественный климат?» с Линн Кук, заместителем директора и главным куратором мадридского музея Regina Sofia (MNCARS).

Дискуссии проходили и на параллельных площадках, в культурном комплексе «Matadero Madrid» (расположенном в зданиях бывшей городской бойни, давшей комплексу его название) работал семинар российской арт-группы «Что делать?».

Параллельная программа ярмарки включала и экспозицию актуального искусства, развернутую в витринах универмага «El Corte Ingles», и инсталляцию американки Джессики Стокхолдер из пластиковых корзин в Хрустальном павильоне в парке Ретиро, и персональную выставку лондонского художника Йинка Шонибаре, которая проходила в выставочном зале на Алкала, 31. Был организован специальный визит гостей ярмарки в Государственный центр искусств королевы Софии, где экспонировалась выставка живого классика немецкого концептуализма Ганса-Петера Фельдмана (несколько его работ показала на АРКО галерея Меди Шуакри из Германии), и состоялось множество других мероприятий.

Российскую программу поддержал также показ видеоарта в центре «Casa Encendida».

А искусство, ставшее основой для всего мирового арт-процесса XX века, можно было видеть на выставке «Русский авангард» из музейного собрания Тиссена-Борнемисы, где были представлены работы Марка Шагала, Василия Кандинского, Владимира и Давида Бурлюков, Алексея Явленского, Натальи Гончаровой, Николая Суетина, Варвары Степановой, Ильи Чашника, Эль Лисицкого, Ивана Клыона, Александры Экстер и других художников. В целом, по мнению зарубежных специалистов, ярмарка АРКО-2011 в Мадриде удалась.



Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина
 Культурно-исторический фонд "Связь Времени"
 Фонд «Гала-Сальвадор Дали», Фигерас
 Посольство Испании в России



Год Испании в России

Сальвадор Дали

Из собрания фонда
 «Гала-Сальвадор Дали», Фигерас

живопись, графика, фотография

3 сентября - 16 ноября
 ГМИИ им. А.С. Пушкина
 Главное здание. Волхонка, 12
www.artsmuseum.ru



© Wirephoto A.P. Salvador Dalí showing some reproductions of his works, 1946.
 Image Rights of Salvador Dalí reserved. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2011

Информационные партнёры



Постоянный партнёр ГМИИ им. А.С. Пушкина



Генеральный консультант



Информационная поддержка



на правах рекламы

**Детство, отрочество, юность
(к 100-летию ГМИИ)**

ГМИИ им. А.С. Пушкина



На выставке представлено 160 произведений (живопись и фотография из 11 зарубежных музеев и 8 отечественных), охватывающих период от эпохи Возрождения до наших дней. Исследуется большой временной пласт интерпретации детской темы в искусстве. Экспозиция позволяет проследить эволюцию восприятия детей в обществе: от представления о них как о маленьких взрослых до акцентирования в них невинности, непосредственности. До середины XVIII века дети считались несовершенными взрослыми, нуждающимися в исправлении и дисциплине. На картинах этой эпохи дети одеты, как взрослые, и у них те же жесты, что у взрослых, призванные продемонстрировать их достойное уважения положение в обществе. В эпоху Просвещения отношение к детству изменилось, что отразилось в искусстве. Возник образ «романтического» ребенка, дети становятся символами наивности и невинности. На них взрос-

Ф. Гойя

Дети, наддувающие бычий пузырь.
1748. Холст, масло

Неизвестный художник

Мальчик с собакой. 1830-е. Холст, масло



лые как бы проецируют свои надежды, мечты и идеалы.

Сложный и притягательный мир детства, увиденный глазами художника, экспонировался в 9 разделах: «От мифа к истории», «Первые шаги», «Дети без детства», «Художник как ребенок»... Среди полотен на мифологические сюжеты – Леонелло Спада «Давид и Голиаф» (1612, Картинная галерея, Дрезден), Франсиско де Сурбаран «Младенец Христос» (1630, ГМИИ)... Зритель постепенно вслед за художниками последующих эпох все больше погружается в мир детства, получает возможность понять чувства, радость и боль ребенка, проследить, как дети включаются в жестокий взрослый мир (Л. Кнаус «Первый барыш», 1878, Эрмитаж; Петер Фенди «Возвращение отца», 1836, Музей Лихтенштейна).

Увлекательным оказался и фотографический раздел выставки. Загадочные портреты детей, выполненные Льюисом Кэрроллом, обнаруживают свою литературную основу, связь с фантазией, снами, детской наивностью... Современные фотографы Кристоф Кларк, Джулия Блекмон также поражают... Блекмон использует цифровые трюки и техники, чтобы исследовать жизнь детей в современной американской семье. Мгновенно схваченные реалистические сценки сочетаются с сюрреалистическими деталями в духе Дали («Высокий стул»). Серия фото немца Акима Липотта посвящена футбольному матчу 1954 года, в котором команда Германии впервые стала победителем, и дети во всех дворах начали играть в футбол. Фотограф мастерски разыграл в своих снимках ситуации из детского футбола.

Елизавета Петровна и Москва

ГТГ

Иконография Елизаветы Петровны насчитывает более 100 типов изображений, выполненных иностранными и русскими художниками. Сама императрица отдавала предпочтение французскому художнику Луи Каравакку, создавшему тип коронационного портрета, официального изображения Елизаветы Петровны, его много раз копировали и гравировали другие авторы. В портретах императрицы художник подчеркивал ее величие и женскую привлекательность. Таким же типом портрета вдохновлялся и ученик Каравакка И.Я. Вишняков в парадном «Портрете императрицы Елизаветы Петровны» (1743). Но в его портрете все еще ощущается связь с парсуной, застылость, используется плоскостное изображение фона с выдвижением фигуры на первый план.

Самым значительным из всех французских живописцев при дворе был Луи Токе. Все его образы вдохновенны и приподняты, как «Портрет Елизаветы Петровны» (1749), написанный в стиле рококо, где императрица изображена в горностаевой мантии с лентой и ордене.



Масштабная, эффектная и познавательная выставка погружает в Елизаветинскую эпоху и рассказывает о деяниях императрицы в Москве, прослеживает все этапы ее жизни. Представлено около 400 экспонатов – живопись, графика, скульптура, нумизматика, предметы ДПИ из российских музеев. Экспонаты на двух этажах объединены в разделы, что позволяет лучше ориентироваться на выставке: «Младые годы», «Охотничьи забавы», «Коронация», «Государство и церковь», «Двор и окружение»...

Елизавета Петровна была отличной наездницей. Во время охоты она надевала мужской охотничий костюм, который ей очень шел. В таком виде она и предстает на двух портретах – И. Никитина и неизвестного художника. В этом же разделе можно увидеть первые работы («Битая дичь», 1749) немецкого живописца И.Ф. Гроота, основоположника жанра анималистики в России.

Г.Х. Гроот

Портрет императрицы Елизаветы Петровны на коне с арапчонком. 1743. Холст, масло

И.Я. Вишняков

Портрет императрицы Елизаветы Петровны.
Холст, масло



В разделе «Коронация» представлен уникальный коронационный альбом из 48 гравюр (1744). Среди них коронационный портрет и изображения фейерверка И. Штенглина. Альбом отличается цельностью замысла и высоким уровнем исполнения. В этом же разделе показаны великолепные образцы оружия: стальные кованые эспонтоны, пистолеты с ударно-кремневыми замками, обильно украшенные резьбой, инкрустацией, с золотыми насечками на фоне. О размахе празднования коронации в Москве свидетельствуют гравюры с изображением коронации в Успенском соборе (1744) чертежи иллюминаций домов.

В разделе «Двор и окружение» рассказывается о занятиях двора при Елизавете: балы, маскарады, церемониалы, представления итальянской оперы, французского театра. Здесь же можно увидеть разные живописные и гравированные портреты Елизаветы Петровны. Особый стиль портрета императрицы создал Гроот, он стремился показать разные стороны ее личности. Она предстает то как полковница Преображенского полка, то как знатная дама на балу или прекрасная богиня Флора. В свои портреты Гроот часто вводил черный цвет, что придавало им пикантную остроту.

Большой интерес вызывают портреты доверенных лиц императрицы: государственного деятеля графа А.П. Бестужева-Рюмина, графа А.И. Ушакова, руководителя политического сыска, сенатора князя В.Н. Волконского.

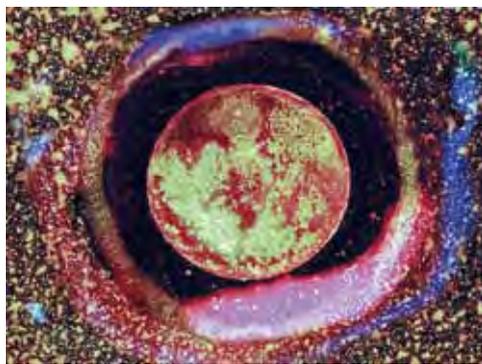
В Москве императрица занималась активной церковной деятельностью, совершала паломнические поездки по монастырям. Светские привычки у нее сочетались с набожностью. Некоторые экспонаты передают восхищение Елизаветы Петровны красотой древней столицы: вид на Замоскворечье на гравюре И.А. Соколова, виды Московского Кремля, редкие изображения монастырей. Елизавета Петровна любила подмосковные усадьбы. Многие не сохранились, поэтому изобразительный материал на выставке дает некоторое представление об утраченных усадьбах и селах.

Представлены на выставке и личные вещи государыни: золотой медальон с ее волосами, фарфоровый сервиз и реставрированное платье. Она была большой модницей, передевала платья по четыре-пять раз в день, в ее гардеробе их было 15 тысяч. Наконец в документальном разделе показаны письма цесаревны родителям, образцы ее подписи. Выставка приурочена к 300-летию со дня рождения Елизаветы Петровны.

Электрические ночи

Мультимедиа-арт-музей

Пиротехнические эффекты в кино, воспроизводящие зрелища с огнем, возникли на Западе на заре Нового времени. С тех пор они используются и в примитивных фильмах начала XX века, и в современных боевиках, фэнтези... эффекты бесконечно повторяются в разных сценариях. И зритель в современном кинотеатре оказывается в ситуации, идентичной той, что создавали в



Андре Кертес
Париж, гроза в летний вечер. 1925

Хосе-Антонио Систерьяга
Впечатления в высокой атмосфере, кадр из фильма. 1988–1989



эпоху классицизма организаторы фейерверков. В этом убеждает хорошо продуманная выставка, позволяющая насладиться трансформациями пиротехнических средств в некие акции, разыгрывающиеся в движущихся изображениях на больших и малых экранах. Есть здесь и предьстория: фейерверки на гравюрах, японских эстампах и фотографии «с огнями» Брассая, Андре Кертеса, Доры Маар. Представлена отличная подборка работ на тему пиротехнических эффектов: документальные коротметражки неизвестных авторов, фильмы и видео знаменитых мастеров: Клода Клоски, Фишли/Вайса, Анжа Лечча, Анны Мендиеты, Йоко Оно, Джеймса Таррелла, Цай Гоцяна...

Искусство северной готики и Ренессанса

ГМИИ им. А.С. Пушкина

Бартель Брей «Портрет дамы с гвоздикой», нидерландская деревянная скульптура «Святая Екатерина» с книгой у ног и мечом, «Мадонна с младенцем» французского мастера (1460), деревянная скульптура, школа Брюгге... Коллекция живописи, скульптуры, художественной мебели из собрания М.Е. Перченко, впервые явленная зрителям, поражает высоким качеством работ, многие из которых неизвестны даже специалистам. И мы, зрители, такого количества позднеготической деревянной полихромной скульптуры XIV–XVI веков еще не видели. Нидерланды, Франция, Германия, Испания, Словакия... Удивительно ценное собрание, достойное специального музея.

Одна из самых лучших на выставке — картина «Бичевание Христа» (1496) анонимного швабского мастера.

Сильное впечатление производит самая ранняя реплика несохранившегося оригинала «Оплакивание Христа» знаменитого нидерландского мастера Хуго ван дер Гуса. Сведений о его жизни мало, спорна и его творческая биография, имеющая много пробелов и неясностей. Копия раннего оригинала дает представление об искусстве этого мастера, умевшего изобразить чувства людей даже более убедительно, чем это умел делать Рогир ван дер Вейден. У Гуса нет излишней жестикюляции, мимики, позы и движения более свободны. И реальность у него земная и многоплановая.

Чрезвычайно хорош и небольшой ландшафт со сценой «Святое семейство на пути в Египет» (круг Иоахима Патинира, одного из создателей жанра пейзажной живописи в Нидерландах).

Немцы в XV–XVI веках обладали очень характерным чувством прекрасного — не верили германцы в совершенство на земле. В искусстве это преломилось очень своеобразно: прекрасное может скрываться и в частично несовершенном. «Портрет Иоганна Фридриха Великодушного, курфюрста Саксонского» Лукаса Кранаха Младшего, портреты Брейна и кельнских художников дают представление о немецкой портретной школе. Но все же на выставке царит скульптура: деревянная, полихромная, изощренная, в прекрасной сохранности.

Коллекция скульптуры Перченко по составу и качеству — одна из самых полных в России — открывает большие возможности специалистам для изучения этого еще мало исследованного раздела мировой художественной культуры.

Семейный альбом

ГИМ

На фотографиях XIX века неизвестные персонажи в невероятно статичных позах, снятые на условных, искусственных фонах, продолжают привлекать внимание и сегодня. Возникает желание вновь и вновь вглядываться в эти серьезные, строгие, лишенные суетности лица. Удивительный документ эпохи — фотопортреты из семейных альбомов — хранятся в собрании ГИМ и демонстрируются на этой выставке. Экспозиция дает представление о разных видах фо-





топортретов, развитии портретной фотографии с 1860-х до 1910-х годов, позволяет ознакомиться с приемами фотосъемки, увидеть разнообразие фонов.

Почти всегда постановочные портреты XIX века отличаются документальностью. Основным требованием было сходство с моделью, для этого выбирали определенные позы, жесты, поворот головы, выражение лица. Создание фотографии было долгим и трудоемким процессом, голова модели упиралась в специальную медную рогульку. Портретируемый должен был позировать 15 минут и не двигаться. Для неподвижности модель всегда зафиксирована в сидячей позе в роскошном кресле или на стуле с высокой спинкой. А пол часто покрывали «травяными» коврами. Зимний фон делали с помощью легкого касания туши по негативу, так имитировали падающий снег.

Фотокарточки разных размеров, обрамленные в паспарту, шедевры и ремесленные творения, созданные в столичных и провинциальных ателье, можно увидеть на этой выставке.

Инварианты. Пространство игр. Оригами

ЗВЕРЕВСКИЙ ЦЕНТР ИСКУССТВ

«Мне кажется, что мир космоса и мир обыкновенной маленькой песчинки одинаково безграничны и многообразны. Я выбираю мир маленькой песчинки и хочу увидеть в ней все многоцветье сказочных фантазий и реальностей», — говорит Светлана Калистратова, чья выставка с таким замысловатым названием открылась в центре. Трудно отнести ее работы к определенной ветви геометрической или экспрессивной абстракции. Уж очень своеобразны ее работы, не поддающиеся жесткой категоризации. В инвариантах она экспериментирует с разными пространственными компонентами, линейными структурами и формами. И возникает много вопросов: вырастает ли архитек-

тоника некоторых ее произведений из природных форм? Или из математических формул, музыкальных партитур? Обусловлены ли они каким-либо влиянием окружающей среды? Или это изощренные игры ума?

В сериях своих инвариантов она подвергает метаморфозам некую плазму, организует ее в структуры и течения, создает в ней напряжения. Присутствие материальной субстанции не позволяет отнести работы к абстракциям. Автор создает свой язык, анализирует художественную практику, наблюдает, как формируется поверхность, какие применяются техники письма, разрабатывает свою систему, в которой есть равновесие индивидуального и универсального.



Симон де Пюри «Purepurygraphy»

МУЛЬТИМЕДИА-АРТ-МУЗЕЙ

Более 30 фотографий (170x125, каждая стоит 6 тысяч евро) арт-дилера, главы аукционного дома Симона де Пюри воплощают одну из граней деятельности многоликого швейцарца: «Я всегда любил рисовать и писать. И увлекся фотографией, так как это не занимает много времени — я очень загружен. Я люблю все мгновенное, немедленно реализованное, в виде визуального блокнота. Я сравниваю себя с путешественником XVIII века, делающим в своем блокноте наброски того, что с ним происходило. Но, конечно, как путешественник XXI века, я фиксирую вещи, детали, которые меня особенно интригуют. Мне нравится погружение в тотальную абстракцию, когда теряется связь с предметом, когда обращаешься к чисто декоративному визуальному элементу, который больше не является изначальным предметом», — говорит автор выставки. Эти фотографии рождают ощущение хаотичности и порядка, динамичности и спокойствия. В них выражаются его чувствительность, острая наблюдательность и любопытство ко всем событиям в его кочевой жизни. Он приглашает совершить путешествие: вспышки света, геометрические рисунки, цветовые волны, узоры ка-

фельных плиток — фотографии озадачивают зрителя разнообразием форм и текстур. Каждая — фрагмент остановленной жизни.

Столь странное название выставке дал график Крис, с которым де Пюри работал над книгой. Эта книга без текста с острыми и чистыми изображениями.

В представленных фотографиях де Пюри вдохновлялся разными источниками, на него оказали влияние художники Лучо Фонтана, Агнес Мартин, Уильям Эгглестон, даже Вадим Захаров, картины которого 1980-х годов очень нравятся де Пюри. И все же эта выставка больше предназначена для тех, кто хорошо знает, кем является в мире искусства де Пюри, потому что это облегчает понимание его творчества.

Павел Кузнецов. Путешествие в Азию

ГАЛЕРЕЯ «ПРОУН»



На хорошо выстроенной экспозиции выставки представлены редкие живописные работы Кузнецова из московских и петербургских частных собраний, созданные в поездках в заводские степи, в Среднюю Азию. Также в экспозицию включены среднеазиатские ткани, мужские и женские халаты, вышивки сюзани, тубетейки, вышитые пояса из коллекции Таира Таирова.

В работах Кузнецова нет избыточности восточных узоров, ярких цветов. В его интерпретации Востока нет ничего экзотического. Но именно в восточном искусстве он заимствует многие элементы: иератичную формулу, симметричное расположение фигур с преобладанием кругового движения («Киргизки с голубыми», 1915–1916). Кажется, что реальное действие останавливается и превращается в знак вечности, бесконечного повторения жизненных циклов. Художник сумел создать синтез философской пластической формулы и первичного свежего впечатления.

Сюзани (вышитые шелком узорчатые панно) — неотъемлемая часть узбекских жилищ (об этом напоминает картина Кузнецова «В кошаре», 1912). Прихотливые орнаменты носили магический смысл. Их назначение — приносить в дом спокойствие. Красивые традиционные узбекские ткани, выполненные вручную в очень сложной технике икат, дают представление о тканях для сюзани.

Умело расставленные акценты на выставке позволяют ощутить, как под влиянием Востока менялись пластическая манера Кузнецова, композиционные решения, обогащалась

~~невозможное сообщество~~

Константин Аджер | Konstantin Adjer | Валерий Айзенберг | Valeriy Ayzenberg | Павел Альтхаммер Pawel Althamer | Йоханна Биллинг | Johanna Billing
Соня Бойс | Sonia Boyce | Вааст Колсон | Vaast Colson
Дидье Курбо | Didier Courbot | Оноре д'О | Honore d'O
Джереми Деллер | Jeremy Deller | Альберто Гарутти Alberto Garutti | Джозеф Григли | Joseph Grigely
Йенс Хаанинг | Jens Haaning | Жанн ван Хесвейк Jeanne van Heeswijk | Марсель ван дер Мейс | Marcel van der Meijs | Илья Будрайтскис | Ilya Budraitskis
IRWIN | ИРВИН | Сучан Киношита | Suchan Kinoshita
Иржи Кованда | Jiri Kovanda | Юрий Лейдерман | Yuri Leiderman | Андрей Сильвестров | Andrei Silvestrov
Антон Литвин | Anton Litvin | Лиза Морозова | Liza Morozova | Роман Ондак | Roman Ondak | Адриан Пачи | Adrian Paci | Чезаре Пьетроюсти | Cesare Pietroiusti | Программа ESCAPE | ESCAPE Program
Р.Э.П. | R.E.P. | Шимабуку | Shimabuku | SOSka
TanzLaboratorium | Моник Тубош | Moniek Toebosch
Яан Тоомик | Jaan Toomik | Лука Витоне | Luca Vitone
Евгений Фикс | Yevgeniy Fiks | Вадим Фишкин | Vadim Fishkin

Виктор Мизиано | Viktor Misiano

~~impossible community~~

8. IX. 11 – 6. XI. 11

www.ic.mmoma.ru

Государственный музей современного искусства Российской академии художеств,
Гоголевский бульвар, 10, м. Кропоткинская, тел: +7 495 2313660

цветовая гамма. Так постепенно рождалась у художника собственная колористическая система живописи, основанная на мотивах среднеазиатских тканей, позволившая ему создать и особую трактовку пространства.

Пятьдесят лет «Сладкой жизни»

МУЛЬТИМЕДИА-АРТ-МУЗЕЙ

Федерико Феллини был великим реформатором кино, переосмыслившим все принципы и методы его создания. Существует ли секрет феллиниевского мифа? Почему и сегодня его фильмы столь же притягательны и актуальны, как и 40–50 лет назад? Ответы на эти вопросы можно было получить на масштабной выставке «Феллини. Гранд-парад» в Мультимедиа-арт-музее.

В экспозиции представлено более 500 экспонатов: фотографии съемочного процесса, артистов, рисунки Феллини, афиши, обложки журналов, фрагменты из фильмов. Выставка состоит из четырех разделов и множества подразделов: «Мазина и Феллини»; «Видения»; «Построение мифа»; «Гротески»; «Двойники Феллини», «Н. Рота и музыка»; «Папараццо, Папарацци...»

Феллини часто посещал студии фотожурналистов. Архивы фотографий — часть его творческой «кухни». Феллини ввел фотографию в современную мифологию, и это стимулировало появление папарацци, жаждущих запечатлеть интимные подробности жизни избранных, членов элитных римских клубов, артистов, кинорежиссеров.

Выставка рассказывает об источниках вдохновения и увлечениях режиссера: цирк, мюзик-холл, канкан, романтические фото и психоанализ. Фотографии фиксируют разные ситуации: Феллини и Мазина во время съемок фильма «Джюльетта и духи» (1951); крохотные карточки Альберто Сорди в «Белом шейхе» (1952); Мазина в образе клоуна, (1982), Тацио Секкьяролли; целые инсталляции из фото Аниты Экберг на страницах



АНИТА ЭКБЕРГ
Фотография с киносъемки фильма «Сладкая жизнь», 1960
Из коллекции Фонда Жерома Седу-Патэ
© 1960 La Dolce Vita - Riama Film - S.N.Pathe Cinema - Gray Film / identité de l'auteur réservée

журналов «Playboy», «Focus», эффектные афиши фильмов «Дорога», «Рим». Рисунки и карикатуры Феллини обогащают выставку.

В каждом зале демонстрируются отрывки из фильмов, отдельные сцены, высказывания режиссера. А серия подлинных газетных вырезок из ведущих итальянских изданий напоминает о скандале вокруг «Сладкой жизни», когда фильм вышел на экраны. Осужденный церковью как «богохульный» и «декадентский» фильм привлек к себе толпы защитников и породил бесконечные газетные публикации. Возможно, не случайно большая часть экспонатов на выставке посвящена «Сладкой жизни», фильму, который окрестили неореалистическим. Но в чем его неореализм? В умении Феллини реальность сублимировать в миф.

«Я могу работать только через фильтр воспоминаний, которые вносят ясность, расчлняют на части и помогают постигать суть вещей», — говорил Феллини. Об этом свидетельствует его знаменитая «Книга сновидений», в которой автор рассказал в рисунках свои сны, тоску, страхи, сомнения и фантазии. Находившийся под сильным влиянием аналитической философии Юнга, он не мог отделить свое творчество от импульсов и фантазий. Соединившись под сильным влиянием аналитической философии Юнга, он не мог отделить свое творчество от импульсов и фантазий. Соединившись под сильным влиянием аналитической философии Юнга, он не мог отделить свое творчество от импульсов и фантазий.

Выставка «Феллини. Гранд-парад» — достойный пример нового жанра: кинематографической выставки, перед которой, безусловно, открывается большое будущее.

Адресовано Медичи и человечеству. Боттичелли. «Паллада и кентавр» (1482)

ГМИИ им. А.С. Пушкина

В 2010 году отмечалось 500-летие со дня смерти выдающегося художника эпохи Возрождения Сандро Боттичелли. Рескин называл его воскресшим греком. Л. Вентури писал: «Боттичелли — один из самых великих поэтов линии. Он мечтает об арабесках, продолжающих ритмы танца, линиях, полных грации. И его линия не теряет своей зрительной ценности, очарования сказки, потому что базируется на его видении природы».

На презентации в ГМИИ им. А.С. Пушкина большой картины «Паллада и кентавр» Сандро Боттичелли из галереи Уффици зритель сам мог составить мнение об искусстве великого флорентийца, одержимого страстными поисками внутренней красоты и одухотворенности. Нас всегда притягивает особое целомудрие героинь его картин.

Когда-то во дворце Медичи во Флоренции картина Боттичелли «Весна» висела рядом с полотном «Паллада и кентавр». Картины были заказаны по случаю бракосочетания членов семьи Медичи.

Сюжет картины, восходящий к античной мифологии и подсказанный гуманистами и поэтами из окружения Лоренцо Великолепного, имел также аллегорическую интерпретацию. Паллада, покровительница наук и искусств, укрощает кентавра, воплощающе-



го невежество, грубость, варварство. Молодая, прекрасная героиня схватила кентавра за волосы, его искаженное лицо не соответствует осторожному движению руки Паллады. Она одета в белые легкие одежды с золотыми узорами, ее руки, голова и грудь украшены зелеными листьями, символизирующими победу, на ней сверкают бриллианты.

Историки считают, что в образе Паллады изображена Камилла, невеста одного из Медичи. Острые формы большой алебарды Паллады, ее бриллиантовых колец и лавровых листьев служат контрастом мягким линиям женского лица и тела амазонки, и это придает образу особое специфическое обаяние.

Контрастно и цветовое построение картины. Золотой цвет волос Паллады акцентирует золото алебарды и колец, шитья на платье, глубокий зеленый — цвет плаща, листьев.

Ясные цвета Паллады контрастируют с красноватыми и коричневыми тонами кожи кентавра. Он порождение Земли, а вокруг нее синее небо, усиливающее ее сияние.

В картине чувствуется не только восхищение красотой конкретной женщины, но и воспевание женской красоты как высшего проявления божественного в человеке. Этой идеей проникнута и картина «Весна». Символы семейства Медичи на платье амазонки позволяют прочесть картину в политическом контексте ренессансной Флоренции. Женщина представляет семью Медичи, призывающую соблюдать высокие моральные ценности и их торжество над цивилизованной человеческой натурой. Некоторые критики считают, что эта картина и полотно «Весна» вместе означают некое послание в духе ренессансной философии, пожелание по случаю свадьбы. «Весна» символизирует сад любви и выражает пожелание счастливой супружеской жизни. А «Паллада и кентавр» дает женщинам следующий совет: когда вы имеете дело с диким существом, сохраняйте достоинство и красоту и оставайтесь безупречны.

Виктория Хан-Магомедова

Северо-Кавказская биеннале

МАХАЧКАЛА (РЕСПУБЛИКА ДАГЕСТАН)



С апреля по июнь в художественной галерее современного искусства «Первая галерея» (Каспийск), прошла 1-я Северо-Кавказская биеннале. Участники — молодые художники из Дагестана, Северной Осетии, Кабардино-Балкарии, Чечни, Ингушетии, Адыгеи, Карачаево-Черкессии.

В экспозиции были представлены живопись, графика, скульптура, театрально-декорационное искусство, инсталляции и объекты, фотография, фото, видео, инсталляции, перформанс.

Главная цель 1-й Северо-Кавказской биеннале — налаживание личных и творческих коммуникаций между художниками Северного Кавказа, которых при всей их разности и индивидуальности объединяют богатая история, общие культурные традиции.

Главным результатом СКБ должно стать появление новых объединяющих процессов в республиках, творческие контакты и новый уровень коммуникации между художниками и их народами.

«Общее пространство»

НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ



В апреле в музее «Новый Иерусалим» открылась выставка скульптуры Марата Бабина и графики Дмитрия Терехова.

Идея объединить на выставке произведения художников, друг друга не знавших, возникла случайно, но оказалась правомерной: творчество мастеров, несмотря на все различия, принадлежит к общему художественному пространству. Это была посмертная выставка

Марата Бибина. Дмитрий Федорович Терехов продолжает осваивать открытые им для себя закономерности пластика, с одинаковой степенью серьезности и напряжения. Искусство обоих художников — это искусство не о том, что лежит на поверхности, а о глубоких внутренних смыслах, воплощенных в разных пластических формах.

Марат Бабин (1929–2010). Скульптура

Марат Рувимович Бабин окончил Высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское), с начала 1950-х годов занимался скульптурой. К тому времени относился его знакомство с Б.П. Чернышевым, которого можно считать его духовным учителем. Близость к работам последнего прослеживается в манере исполнения ранних рисунков и рельефов Бабина. Но главное, что, безусловно, перенял Бабин у своего наставника — это творческая свобода и бескорыстное служение искусству.

Свобода проявлялась у мастера в выборе сюжетов, когда в 1960-е годы он обращался к таким темам, как «Иисус и Петр» или «Иеремия», также в пластике произведений. В лаконичных формах, наклоне спины, точном жесте рук скульптору удалось передать глубину скорби Иеремии, обособленность, а в фигуре Иисуса прочитывается предвидение об отречении Петра.

Марат Рувимович Бабин работал в разных материалах, в фигуративной и, условно говоря, абстрактной скульптуре. К открытиям художника принадлежат произведения из склеенного дерева. Простыми, «рублеными» формами мастер создает образы-метафоры. Особенность материала и принципов формообразования позволяла ему выразить философские идеи, как создать средствами монументальной лапидарности объемов суровый и значительный образ.

Предельно выразительны пространственные композиции Бабина. Сделанные из простого материала — склеенных дощечек и металлических стержней, они, как правило, соединяют в себе вертикаль — порыв вверх — и сдерживающую этот порыв горизонталь. «Бесплотные», линейные композиции обладают качеством, свойственным лучшим образцам пластического искусства: создают вокруг себя мощное эмоционально заряженное пространство.

Дмитрий Терехов (р. 1936). Графика

Дмитрий Федорович Терехов имеет богатый опыт как медальер, книжный иллюстратор, создатель керамических рельефов. «Пластичность» отличает и графические листы. Сопоставляя разные планы, художник обращается к технике коллажа, разрезает и склеивает бумагу, заново «лепит» ее и достигает этим максимальной образной выразительности.

В цикле произведений «Крестный путь» (2004–2005), состоящем из 14 листов, он использует два слоя бумаги, его «скорбные» рисунки в прорывах листа передают ощущение иного, неприютного пространства с руинами церквей и покосившимися постройками —

мир, где как бы нарушена изначальная логика бытия.

Простые предметы натюрмортов — швейные машинки, чашечки и пр. — Терехов изображает в пейзаже чуть ли не с высоты полета. Этот «театр» не о вещах, а о людях.

Последние работы Д.Ф. Терехова — портреты-воспоминания о друзьях и учителях, на которых Дмитрию Федоровичу везло. В 11 лет он познакомился с С.Т. Рихтером. Их дружба длилась до конца дней великого музыканта. И сейчас художник продолжает мысленное общение со Святославом Теофиловичем, результат этого общения — серия портретов Рихтера.

В галерее портретов, написанных Тереховым, образы его учителей — художника М.С. Перуцкого, В.Е. Егорова и, конечно, Р.Р. Фалька, мастерскую которого Дмитрий Федорович посещал.

Д.Ф. Терехов никогда не работает с натуры. Так написаны и портреты его близкого друга, известного режиссера Юрия Норштейна, но, глядя на них, убеждаешься в правоте художника, что «вымысел правдивее и лучше правды».

Людмила Денисова, заведующая художественным отделом музея «Новый Иерусалим»

К 70-летию Союза художников Якутии

ЯКУТСК (РЕСПУБЛИКА САХА)

Выставка, посвященная 70-летию Союза художников Якутии, созданного в январе 1941 года, состоялась в Национальном художественном музее. Экспозиция позволяла проследить семидесятилетнюю историю якутской живописи, графики, скульптуры, народного и декоративно-прикладного искусства.

История зарождения, становления и развития якутского изобразительного искусства во многом типична для национальных школ, возраст которых около века. Первые художники, вышедшие из среды русского духовенства И Попов и М. Носов, заложившие основы якутской живописи, получили образование в дореволюционном Петербурге в начале XX века. Попов изучал основы академической живописи и рисунка, посещая студию А.В. Маковского в Академии художеств, Носова влекла декоративная природа пластического языка и орнаментальная культура модерна. Оба художника унаследовали просветительские традиции, интерес к фольклорным и древнерусским мотивам, их увлекает поэтизация уходящей старины, которой была пропитана петербургская атмосфера Серебряного века. Вернувшись на родину в Якутию, они занялись изучением этнографии и народного творчества, об этом говорят картины И. Попова 1920-х годов «Шаман», «Якутск конца XVII столетия», М. Носова «Якутский натюрморт», «Древний якутский танец», продиктованные устным фольклором — якутскими сказками, легендами и эпическими артефактами. Формирование творчества П. Романова, первого художника из народа саха, пришлось на период поисков языка нового про-



летарского искусства. В 1927 году он кончил рабфак при ВХУ ТЕМАСе и литографское отделение Московского института изобразительных искусств Романов под влиянием педагогов Д.С. Моора и А.А. Дейнеки усваивает принципы ОСТА, включается в программу производственного искусства и пропаганды нового образа жизни. Влияние этих идей демонстрирует картина «Колхозный праздник ысыах» (1936).

Живопись и графика 1960–1970-х годов развивались под влиянием московской и ленинградской академических художественных школ. Элей Сивцев, Афанасий Мунхалов, Валериан Васильев, Ефим Шапошников, Владимир Карамзин, следующее поколение — Юрий Вотяков, Василий Парников, Мария Рахлеева — определили основное направление, характер, темп развития якутской станковой графики. Вот уже более полувека почетное место на российских выставках реалистического направления занимают живописные полотна академика Афанасия Осипова, выпускника МГАХИ им. В.И. Сурикова 1955 года. Его картины в манере «сурового стиля» отмечены яркой индивидуальностью художника. Произведения Осипова последующего периода выстраиваются в эпическую поэму о древней земле олонхо. Языческое преклонение перед природой отражено в пейзажных сериях монгольских степей, горных хребтов Верхоянья, Алтая, Гималаев и Киргизии, альпийских лугов.

С расширением связей с зарубежными странами выявляется духовное родство народов, проживающих в сходных климатических условиях и прошедших тернистый исторический путь, — художников Якутии и коренных народов Арктики. Это особенно наглядно показывает творчество живописца Юрия Спиридонова и графика Николая Курилова, тонко чувствующих природу и живой дух Севера.

Стремление якутских художников придать искусству национальный колорит выражается через фольклорную и мифологическую тему, через сюжеты из народной жизни, образы природы. Неизменным успехом пользуются картины живописцев Артура и Эдуарда Васильевых, Андрея Чикачева, Марианны Лукиной, Александры Бочкаревой-Иннокентьевой.

Сейчас наблюдается новая тенденция более сложного понимания своей этнокультурной принадлежности. Уходя от натуры, художники создают другую субъективную реальность. Участники альтернативной выставки, «Черно-белая цивилизация», открывшей-

ся в городской арт-галерее, состоявшиеся художники, которые заявили о себе еще в начале 1990-х, а позже создали группу «Флогистон» со своим уставом, декларирующим творческую свободу. В нее входили сегодняшние экспоненты Ольга Скорикова, Ольга Рахлеева, Ирина Мекумянова, Евдокия Романова, Галина Окоемова, Лилия Попова, Георгий Решетников, которые отказались от идеологического искусства, от литературного рассказа, предпочтя условность символического языка фольклорных и современных текстов. Последующее поколение — Наталья Николаева, Михаил Старостин, Туйаара и Екатерина Шапошниковы — получили прекрасное профессиональное образование, чтят классическое искусство, преподают основы академического искусства в художественных учебных заведениях, но в своем творчестве стремятся развивать свой профессионализм. Чувственный и визуальный мир воспринимается ими как ряд ассоциаций, интуиций и символов. На выставке привлекают внимание инсталляции. Семь огромных черных фигур на тонких ножках сидят вокруг условного «поля чудес» с настоящей землей, где посетителям предлагается зарывать свои желания, написанные на бумажке. Инсталляция «Памятник материалистам» представляет глыбы льда, подвешенные на веревках над ведрами, куда капает тающий лед. Шуточная инсталляция затрагивает серьезные темы: визуализирует отказ от философии материализма, его постепенного таяния, подобно тому как тает глыба льда.

Выставка продемонстрировала, что художники, исповедуя традиции классического наследия следуют идеи народного творчества.

Зинаида Унарова, искусствовед

Музею «Искусство Омска» 20 лет ОМСК

Двадцать лет назад под крышей Музея художественной культуры и быта Омска встретились два специалиста в области местной художественной культуры и краеведения — В.Ф. Чирков и В.И. Селюк. Этот творческий альянс сформировал два новых музея.

Музей городского быта, на сегодняшний день вполне самостоятельный, имеет статус филиала музея «Искусство Омска» (владелец коллекции В.И. Селюк). Он специализируется на комплектовании художественных, исторических и бытовых предметов. Концепция нового музея имеет четкие тематические границы, но располагает коллекция В.И. Селюка не всегда вписывается в определенные рамки: появляются новые разделы, связанные не только с бытом разных сословий, но и историей города, его культурой. Созданное Владимиром Ивановичем Общество коренных омичей (ОКО) — постоянный источник пополнения музейной коллекции.

Некоторые разделы коллекции выходят за границы местных тем, иллюстрируя важнейшие события российской истории начала XX века. Особый раздел комплектования составляют архивные материалы, документы дореволюционной России, книги, семейные раритеты выдающихся русских деятелей науки и культуры, переданные в коллекцию Селюка

потомками знаменитых русских фамилий из Франции.

Омск, объявленный верховным правителем России А.В. Колчаком на короткое время столицей Белого движения России (1918–1919), находился в центре исторических событий, и именно омский музей обрел этот ценный исторический архив. Пока Музею городского быта достался лишь дом с разрушенными стенами, требующий восстановления и серьезной реставрации. Впереди огромная работа по обработке коллекции и созданию экспозиции, но главное, что увлеченным краеведом В.И. Селюком собрана и сохранена для города коллекция предметов, способных составить самостоятельное музейное собрание.

Музей «Искусство Омска» (основатель В.Ф. Чирков) изучает художественную ситуацию города со второй половины XX века и до настоящего времени. «Искусство Омска» не имеет аналогов в отечественном музейном деле. Его коллективом за короткий срок собрана коллекция, наиболее полно представляющая один из ярких и интересных перио-



дов омской художественной культуры. Сотрудники «Искусства Омска» обратили свое внимание на комплектование новых разделов музейного хранения: личных архивов омских художников, планомерное формирование коллекций работ местных фотографов, обратились к созданию уникального фонда детского рисунка.

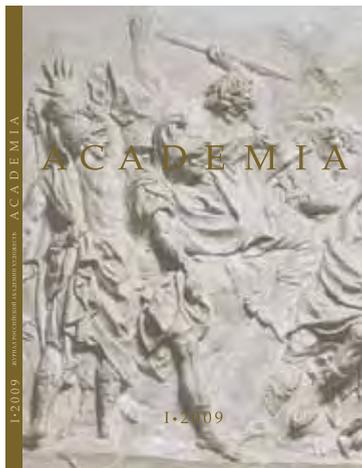
Музей показал в разные годы экспозиции «Старинная русская открытка», «Волнующий быт старины», «Омичи в фотографии», «Встречи со старым Омском», «Русский дом», «Парижские находки», «Константин Маковский: Возвращение в Россию», «Они сражались за родину», «И помнит мир спасенный», «Воскресенский собор: святыня Омской крепости». Выставки проходили на территориях различных музеев и культурных заведений.

Долгие годы находясь в ситуации «музея без стен», не имеющего своего экспозиционного пространства, сотрудники сделали комплектование приоритетным направлением деятельности. В перспективах музея освоение нового пространства, связанное с переездом в новое помещение, расположенное на территории Омской крепости, где реализуется программа музеефицирования памятников архитектуры и создание нового пространства как бренда города. Музею предназначено здание казармы омского военного резервного батальона постройки 1829 года, где на площади около 800 квадратных метров и планируется развернуть первую экспозицию.

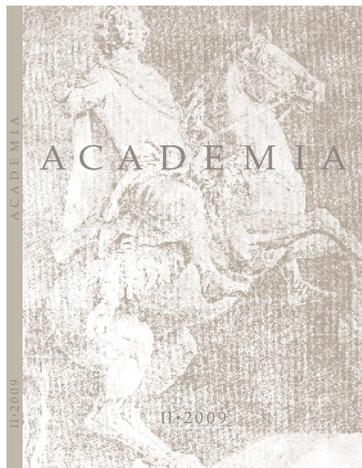
Л. Тимкова, директор музея

ACADEMIA

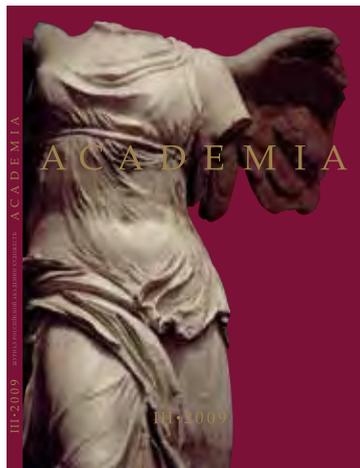
ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



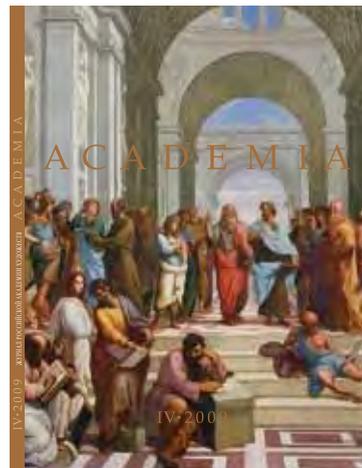
№1/2009



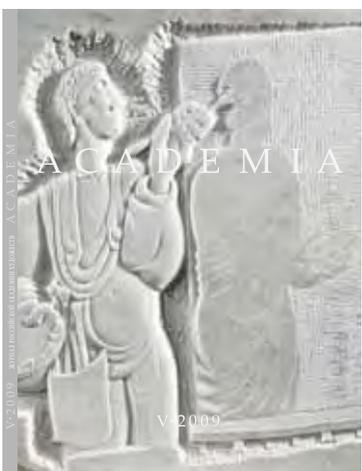
№2/2009



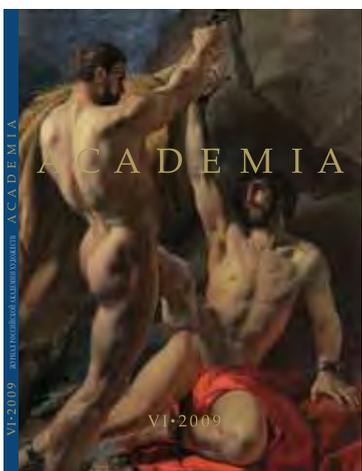
№3/2009



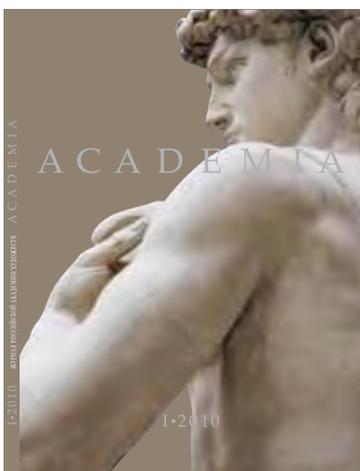
№4/2009



№5/2009



№6/2009



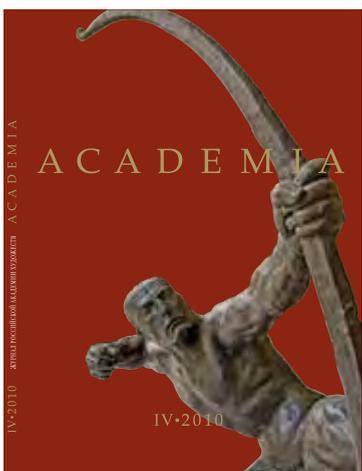
№1/2010



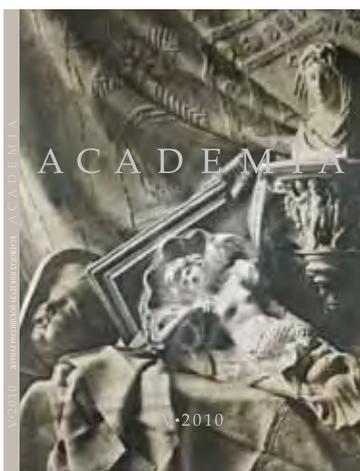
№2/2010



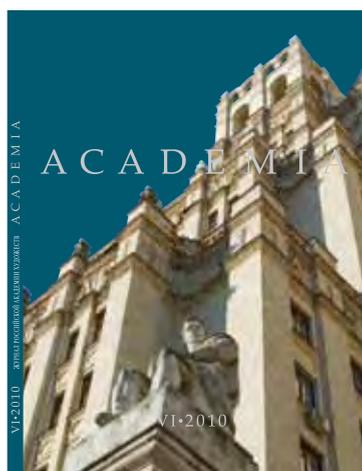
№3/2010



№4/2010



№5/2010



№6/2010

Журнал ACADEMIA
выходит 6 раз в год с 2009 года.

www.fondartproject.ru/journals/academia/

Подписка по почте:

Объединенный каталог «Пресса России».
Подписной индекс 88483, карточная.
Объединенный каталог «Почта России».
Подписной индекс 37163, адресная

Через наших партнеров

ООО «Агентство Артос-ГАЛ», 107546,
Москва, ул. 3-я Гражданская, д. 3, стр. 2.
Тел. +7 (495) 788-3988

Для зарубежных подписчиков

Подписное агентство «МК-Периодика».
129110, Москва, ул. Гиляровского, 39.
Тел. +7 (495) 684-5008

Распространение журнала в России

Москва

Московский музей современного
искусства, Петровка, 25

Санкт-Петербург

Киоск Академии художеств, Универси-
тетская наб., 17

Журнал входит

в презентационный фонд
Президента РФ, Правительства РФ
(включая губернаторскую рассылку),
мэра Москвы, президента РАХ Зураба
Церетели

Распространение на специальных
мероприятиях РАХ – выставки,
презентации, торжественные приемы

Рассылка

Частные и корпоративные
коллекционеры изобразительного
искусства, галереи, музеи,
культурные центры, посольства
Благодарим городскую курьерскую
службу доставки. Дербеневская наб.,
д. 20, стр. 10. Тел. +7 (495) 987-1151

Распространение журнала
за рубежом

Российские центры науки и культуры
при посольствах РФ
в Австрии, Бельгии, Великобритании,
Венгрии, Германии, Греции, Дании,
Испании, Италии, на Кипре, Люксембур-
ге, Мальте, Польше, Португалии,
Сербии, Словакии, Словении, Турции,

Финляндии, Франции, Хорватии,
Чехии, Швейцарии, Египте, Конго,
Марокко, Танзании, Тунисе, Эфиопии,
ЮАР, Израиле, Бангладеш, Индии,
Иордании, Китае, Камбодже, Ливане,
Монголии, Непале, Пакистане, Сирии,
Шри-Ланке, Японии, Аргентине,
Бразилии, Мексике, Перу, США, Чили.

Благодарим

Федеральное агентство по делам
Содружества Независимых Государств,
соотечественников, проживающих
за рубежом, и по международному
гуманитарному сотрудничеству
(Россотрудничество) за содействие
в распространении журнала.



НАУЧНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

SCIENTIFIC PUBLICATIONS

Елизавета Титова
Классический ордер в трактатах
Антонио Аверлино Филарете
и Франческо ди Джорджио

III *Elizaveta Titova*
Classical order in the treatises
of Antonio Averlino Filarete
and Francesco di Giorgio Martini

Наталья Мутья
Русская церковная история
и ее герои в отечественной живописи
второй половины XIX века

VII *Nataliya Mutiya*
Russian church history
and its heroes in Russian painting
of the second half of 19th century

Татьяна Христоролюбова
«Скифские» мотивы в творчестве
К.С. Петрова-Водкина

XI *Tatyana Khristolyubova*
«Scythian» motives
in the work of K.S. Petrov-Vodkin

Научные публикации соискателей по специальностям

Искусствоведение. 17.00.00

Изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура.
17.00.04

Техническая эстетика и дизайн.
17.00.06

Теория и история искусства. 17.00.09

Культурология. 24.00.00

Теория и история культуры. 24.00.01

Музееведение, консервация и рестав-
рация историко-культурных объектов.
24.00.03

Научно-организационное управление по координации программ фундаментальных научных исследований и инновационных проектов РАХ

Ученые секретари,
кандидаты искусствоведения

Т.А. Кочемасова

М.В. Вяжевич

Н.Н. Мухина

Рецензенты

Дмитрий Олегович Швидковский —
доктор искусствоведения, действительный
член и вице-президент РАХ, ректор Москов-
ского архитектурного института

Владимир Рувимович Аронов —
доктор искусствоведения, профессор,
заведующий отделом дизайна НИИ теории
и истории изобразительного искусства РАХ

Андрей Владимирович Толстой —
доктор искусствоведения, член-
корреспондент РАХ, профессор, заместитель
директора по науке ММСИ

Александр Сергеевич Мигунов —
доктор философских наук, профессор,
заведующий кафедрой эстетики
философского факультета МГУ

Александр Клавдианович Якимович —
доктор искусствоведения, действительный
член РАХ, профессор, ведущий научный
сотрудник НИИ истории и теории изобрази-
тельных искусств РАХ и Института культу-
рологии, вице-президент Международной
ассоциации критиков, главный редактор
журнала «Собрание»

Все статьи, предложенные авторами, проходят внутреннее рецензирование и публикуются на основании решения редакции журнала.

Плата с соискателей за публикацию не взимается.

Аспиранты и соискатели предоставляют рекомендацию к публикации от своего научного руководителя или выписку из решения кафедры (сектора, отдела), к которой они прикреплены. Рекомендации должны иметь подписи и печати, удостоверяющие эти подписи. Документы необходимо привезти в редакцию или прислать по адресу: 117049 Москва, Крымский Вал, 8, стр.2, оф. 352, редакция журнала «ACADEMIA».

Объединенный диссертационный совет РАХ по защите докторских и кандидатских диссертаций

Российская академия художеств обладает серьезным научным потенциалом и известна своим высоким авторитетом академической школы. По инициативе президента РАХ на обсуждение президиума академии был вынесен вопрос целесообразности и своевременности создания объединенного диссертационного совета по защите докторских и кандидатских диссертаций. Инициатива получила поддержку Президиума РАХ. И в 2010 году при Российской академии художеств в соответствии с решением президиума Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки РФ начал свою работу объединенный диссертационный совет, в состав которого наряду с представителями самой академией вошли академические вузы – Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова и Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина – для проведения совместной деятельности в рамках совета с учетом специфики сформировавшихся в них научных школ. В работе Диссертационного совета принимают участие ведущие ученые в области искусствознания и культурологи, авторы фундаментальных трудов по русскому и зарубежному искусству. Совет рассматривает работы по специальности 17.00.04 – «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение)».

Возглавляет Диссертационный совет Андрей Владимирович Толстой – крупный ученый в области современного отечественного и зарубежного искусства, уникальный специалист по художественному наследию мастеров русского зарубежья.

Выступая на первом торжественном заседании Объединенного диссертационного совета 14 июля 2010 года, президент Российской академии художеств З.К. Церетели поприветствовал всех членов вновь образованного совета и пожелал, чтобы его деятельность была успешной.

Классический порядок в трактатах Антонио Аверлино Филарете и Франческо ди Джорджио

Елизавета Александровна Титова, искусствовед, соискатель аспирантуры в МГУ им. М.В. Ломоносова, специалист по выставочной и экспозиционной деятельности в ГИМ

Аннотация. В данной статье на примере трактатов Филарете и Франческо ди Джорджио Мартини рассматривается рецепция классического ордера в эпоху Кватроченто. Теоретики Возрождения развивали основополагающие идеи Витрувия об антропоморфности и пропорциональности ордера. Отталкиваясь от античного трактата, Филарете и Франческо ди Джорджио создали собственные концепции, в которых описывались новые методы расчета пропорций ордера, а также определялось символическое значение ордерных элементов.

Ключевые слова. Ордер, Антонио Филарете, Франческо ди Джорджио Мартини, теория, Возрождение, архитектура.

Теория архитектуры Возрождения началась с трактата Витрувия «Десять книг об архитектуре». В нем впервые были сформулированы принципы классической тектоники, основой которой стал ордер, а важнейшими характеристиками — антропоморфность и пропорциональность. В эпоху Кватроченто теория ордерной архитектуры получила развитие в трактатах Альберти, Пьеро делла Франчески, Луки Пачоли, Антонио Филарете и Франческо ди Джорджио. Опираясь на идеи Витрувия, они предлагали свой взгляд на трактовку и пропорции ордера. Мы рассмотрим особенности интерпретации классической ордерной системы архитекторами эпохи Возрождения на примере трактатов двух теоретиков второй половины XV века Антонио Филарете и Франческо ди Джорджио Мартини. (рис. 1, 2)

Обращение архитекторов Кватроченто к формам классической архитектуры сопровождалось возрождением ордерной системы. Визуальные источники, по которым они могли составить представление об ордерных формах, были разнообразны. Первую группу составляли постройки Проторенессанса: баптистерий Сан-Джованни во Флоренции, Сан-Миньято аль Монте, Сан-Доменико да Фьезоле. Классические формы здесь либо подчинялись готической системе пропорций и соотношений, либо включались в структуру фасада, носившую еще средневековый характер. Ко второй группе источников относились руины античных построек. Брунеллески, Альберти, Франческо ди Джорджио и Джулиано да Сангалло увлеченно изучали и зарисовывали сохранившиеся памятники римской архитектуры. Из трактата Витрувия архитекторы XV века почерпнули идею о том, что от соблюдения пропорций и внешнего облика ордера зависят две важнейшие эстетические категории: соразмерность (*symmetria*) и благообразие (*decor*).

Излагая легенды о возникновении трех типов колонн, Витрувий проводил параллель между ионическим ордером и «утонченностью женщин», а также дорическим ордером и «пропорциями, крепостью и кра-

систой мужского тела»¹. Жесткой ордерной системы, которая начала складываться в эпоху Возрождения у Альберти и окончательно оформилась в трактате Себастьяно Серлио «Общие правила архитектуры», у Витрувия не было². В «Десяти книгах об архитектуре» речь шла о трех родах гегега: коринфском, дорическом и ионическом. Тосканский ордер не получил названия гегега, но упоминался в четвертой книге как *tuscanae dispositiones*.

Вслед за Витрувием родоначальник архитектурной теории Возрождения Альберти выделял три главных ордера: «плотный, выносливый» дорический, «стройный, изящный» коринфский и «средний» ионический. К этим трем типам были добавлены коринфский (*genius italiana*) и тосканский. Альберти также проводил аналогию между пропорциями колонн и человеческой фигурой, которая представлялась ему воплощением богатого разнообразия природы. Важным отличием теории Альберти от учения Витрувия являлось представление о роли и месте ордера в общей структуре архитектурной постройки. Если Витрувий рассматривал колонну как опору, то есть как самостоятельный элемент, то для Альберти она была элементом декора стены. Представление обоих теоретиков о месте ордера вполне согласовывалось с архитектурной традицией, на которую они ориентировались: Витрувий — на древнегреческую архитектуру, Альберти — на сохранившиеся римские памятники.

Идеи Витрувия и Альберти получили дальнейшее развитие в архитектурных трактатах Антонио Филарете и Франческо ди Джорджио Мартини. «Трактат об архитектуре»³ Филарете написан между 1461 и 1464 годами⁴ на «вульгаре» в форме диалога. Текст изобилует фантастическими опи-

Classical order in the treatises of Antonio Averlino Filarete and Francesco di Giorgio Martini.

Elizaveta Tirova, Art Historian; graduate student of Moscow State University; exhibition activities specialist, State Historical Museum.

Annotation. This article describes the reception of the classical order in the 15th century by the example of Antonio Filarete and Francesco di Giorgio Martini treatises. Theorists of the Renaissance developed Vitruvius's principles of the anthropomorphic and proportional order. Based on this antique treatise, Filarete and Francesco di Giorgio created their own conceptions, describing symbolic meaning of the order elements and new methods of figuring out order proportions.

Keywords: Order, Antonio Filarete, Francesco di Giorgio, theory, Renaissance, architecture.



ФРАНЧЕСКО ДИ Джорджио

1. Автопортрет (?) с двумя женскими фигурами. 1475–1476. Тушь, отмывка, гуашь, пергамент (Нью-Йорк, музей Метрополитен)

АНТОНИО ФИЛАРЕТЕ

2. Медаль с автопортретом (аверс). Ок. 1460. Бронза (Милан, Пинакотекка Кастелло Сфорцеско)



¹ Витрувий. Десять книг об архитектуре // пер. Ф. М. Петровского. М., 2005. С. 65.

² KRUFT H.-W. *Geschichte der Architekturtheorie von Anticte bis zur Gegenwart*. München, 1985. S. 29.

³ Antonio Averlino ditto il Filarete. *Trattato di architettura* // ed. Finoli A. M., Grassi L. Milano, 1972; Филарете (Антонио Аверлино). Трактат об архитектуре. / пер., прим. В. Л. Глазычева. М., 1999.

⁴ TIGLER P. *Architekturtheorie des Filarete*. Berlin, 1963. S. 7.



Франческо ди Джорджио

3. Структура антаблемента. Из «Трактата об архитектуре». Нач. XVI в. (Флоренция, Национальная библиотека, II. I. 141. Л. 36 об.)

4. Капители ионического и дорического ордера. Из «Трактата об архитектуре». Нач. XVI в. (Флоренция, Национальная библиотека, II. I. 141. Л. 33)



саниями и загадками-анаграммами. На глазах у читателя возводятся постройки воображаемого города Сфорцинды. Франческо ди Джорджио в период между 1470 и 1490 годами изложил свои архитектурные идеи в нескольких рукописях⁵, из которых наибольший интерес представляет трактат «Архитектура, инженерия и военное искусство».

Он был хорошо знаком с теорией Витрувия⁶. Глава трактата, посвященная ордеру, начинается с заимствованного у античного архитектора описания трех основных типов ордерной композиции. Однако при переводе латинского текста «Десяти книг об архитектуре» Франческо ди Джорджио допустил ряд ошибок. Это особенно заметно на примере пояснительных рисунков, приведенных на полях трактата. Энтазис (antas) представлялся ему как резкое утолщение в нижней трети ствола колонны, ограниченное снизу и сверху тонкими поясками, врезанными в камень. Триглыфы и метопы были изображены в трактате как консоли. Этот рисунок сопровождался оригинальным рассказом о происхождении названия триглыфов (tigrifi) от полосок на шкуре тигра. Ошибки в подписях и рисунках на полях касаются не только формы и расположения второстепенных частей ордерной композиции, но и такой определяющей детали, как капитель: колонна с дорической капителью названа ионической, и наоборот. (рис. 3, 4)

Для выявления пропорциональных соотношений между элементами ордерной системы Франческо ди Джорджио применял несколько способов деления фуста и капители. В качестве модульной единицы бралась толщина, то есть диаметр колонны. Изображение колонны, разделенной на девять или семь частей, было графически соотносено с изображением человеческого тела. «Канелюры колонн, как и человеческое тело, имеют 24 ребра. Одни находят также, что так как [тело] разделено на 9 голов, следует делать колонну в 9 капителей; а так как нога составляет 0,5 высоты головы, то и база составляет капители. Все эти пропорции рассчитаны и происходят от тела», – писал о колоннах Франческо ди Джорджио⁷. В рисунках, вынесенных на поля рукописи, особый интерес представляет изображение человеческой фигуры, наложенной на очертания колонны. Иллюстрируя идею Витрувия, Франческо представляет на фоне дорической колонны мужскую модель, на фоне ионической — женскую. Изображение фигуры анфас соседствует с профильным изображением. Модели подчеркнута грациозны, их фигуры показаны с учетом контрапоста. Характер изображения человеческого тела свидетельствует об особом понимании

ордерных форм, в частности колонны. Являясь не только архитектором, но и скульптором, Франческо ди Джорджио подчеркивал фигуративный характер ордера, стремился передать индивидуальную пластическую ценность колонны. (рис. 5, 6)

Помимо аналогии между колонной и телом человека он приводил также сравнение профиля антаблемента с мужским лицом. «Необходимо знать, что карниз с фризом и архитравом происходят от лица или шеи и от груди. Сначала необходимо разделить лицо на четыре части от верха головы до подбородка. Первая часть отводится под верхний элемент профиля, вторая — под следующую линию облома. Третья отводится под овальный валик. А четвертая и последняя часть разделена на три: первая часть, которая ограничена носом и подбородком, является резным зубчатым украшением. Часть от подбородка до впадины груди отдается под фриз. Остальная часть груди остается под архитравом»⁸. Этот отрывок сопровождается подробной схемой, на которой части лица соотносены с подписанными частями антаблемента. (рис. 7)

Семантика антропологических аналогий в отношении ордера у Франческо ди Джорджио заметно шире, чем у Витрувия. Не ограничиваясь только метрическим соотношением, он использует пропорции женского тела для демонстрации вариантов декорации ствола колонны.

Вне общего контекста искусства XV века аналогия между телом и ордерными формами, появившаяся в трактате Франческо ди Джорджио под влиянием Витрувия, не получила бы такого развернутого художественного воплощения. Интерес к изображению ордерных форм проявился в этот период и в других видах искусства: в графике, живописи и монументальной декорации. Графические студии римских руин, фантазии на тему античных построек увлекли архитекторов и художников. Об этом свидетельствуют сохранившиеся альбомы, тетради, архитектурные листки Джулиано да Сангалло, Джакомо Беллини, Андреа Мантеньи. В живописи изображение античной архитектуры было связано с историко-гуманистическими интересами таких художников, как Пьеро делла Франческа, Доменико Гирландайо, Филиппино Липпи, Андреа Мантенья. В монументальной декорации Кватроченто был осуществлен синтез искусств. Архитектурное пространство ренессансных капелл создавалось отчасти живописными средствами (например, капелла Торнабуони в Санта-Мария Новелла, капелла Сассетти в Санта-Тринита Доменико Гирландайо; капелла Оветари в Падуе, камера дельи Спизи в палаццо Дукале в Мантуе Андреа Мантеньи; капелла Караффа в Санта-Мария Сопра Минерва в Риме Филиппино Липпи).

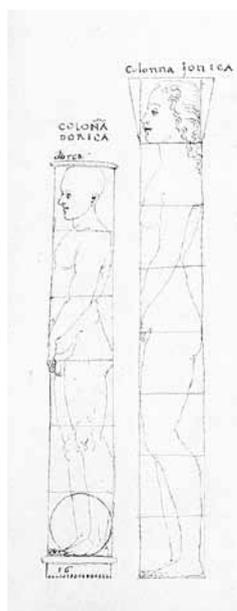
Франческо ди Джорджио в полной мере разделял интерес ведущих художников Кватроченто к античному наследию. Его теория ордера основывалась не только на чтении Витрувия, но и на богатом опыте изучения классических памятников. До нас дошла

⁵ FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI. *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* / ed. C. Maltese, Maltese Degrassi L. Vol. 1. Milano, 1967.

⁶ См. о трактате Франческо ди Джорджио: MILLON H. *The Architectural Theory of Francesco di Giorgio* // The Art Bulletin. 1958. Vol. XL. № 3. P. 257–261; BETTS R. J. *On the Chronology of Francesco di Giorgio's Treatises: New Evidence from an Unpublished Manuscript* // JSAH. 1977. Vol. XXXVI. № 21. P. 3–14; LOWIC L. *The Meaning and Significance of the Human Analogy in Francesco di Giorgio's Trattato* // JSAH. 1983. Vol. XLII. P. 360–370.

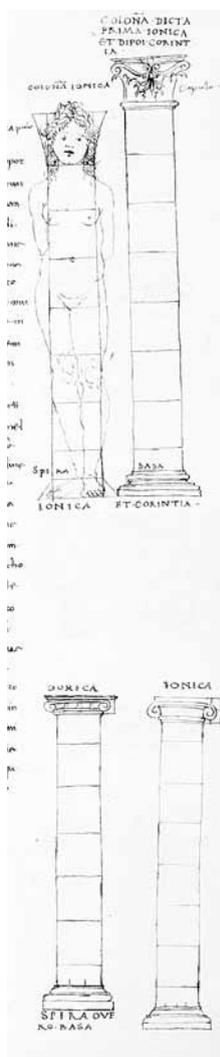
⁷ *Francesco di Giorgio Martini. Op. cit. Vol. 1. P. 62–63.*

⁸ *Ibid. Vol. 2. P. 90.* Цит. по: BETTS R. J. *On the Chronology of Francesco di Giorgio's Treatises: New Evidence from an Unpublished Manuscript. P. 11.*



Франческо ди Джорджио

5. Пропорции колонн. Из «Трактата об архитектуре». Нач. XVI в. (Флоренция, Национальная библиотека, II. I. 141. Л. 31 об.)



6. Пропорции колонн дорического и ионического ордера. Из «Трактата об архитектуре». Нач. XVI в. (Флоренция, Национальная библиотека, II. I. 141. Л. 32)

7. Структура антаблемента. Из «Трактата об архитектуре». Нач. XVI в. (Флоренция, Национальная библиотека, II. I. 141. Л. 37)



Антонио Филарете

8. Первая постройка человека как прообраз ордерной системы. Из «Трактата об архитектуре». XV в. (Флоренция, Национальная библиотека, II. I. 140. Л. 54 об.)

9. Антонио Филарете. Колонны коринфского и ионического ордера. Из «Трактата об архитектуре». XV в. (Флоренция, Национальная библиотека, II. I. 140. Л. 57 об.)

часть графического наследия, которое было результатом поездок в Рим, замеров и тщательного зарисовывания античных руин⁹. Ордерные формы рассматриваются здесь на примере триумфальных арок и центрических построек. На одном листе изображены арки Тита и Константина. Так как арка Тита представляла собой в то время руину, поддерживаемую средневековыми контрфорсами, рисунок из трактата следует считать скорее идеальной реконструкцией. В изображении арки Константина довольно точно переданы общие пропорции. На этом рисунке мы не увидим ни рельефов, ни надписей, ни скульптурных украшений. Франческо ди Джорджио подходил к памятнику не как любознательный антиквар, а как архитектор-практик, его интересовали общие пропорции и ордер.

Франческо ди Джорджио рекомендовал использовать в качестве опор в купольной базилике квадратные столбы или колонны с пюльванами. На его рисунках опоры обычно подняты на пьедесталы. Чтобы создать симметричную композицию, архитектор обращался к оригинальной форме двойного карниза и двойной базы («duplicate cornice i base»).

В разделе о центрических храмах он описывал применение ордера для внутренней и внешней декорации. В трактате рассматривались восьми- и десятиколонные портики. Франческо ди Джорджио советовал делать

интерколумний в два или полтора модуля. Внутри храма высота колонн должна быть равна диаметру основания постройки, а расстояние от стены до круга колонн — 1/3 диаметра. Снаружи круг колонн огибает здание, они могут быть соединены либо арками, либо архитравом. В качестве предпочтительного ордера рассматривается ионический, но возможны также дорический и коринфский.

Антонио Филарете¹⁰ был горячим сторонником обновления архитектуры на основе классических форм. Описанный в трактате воображаемый город Сфорцинда был якобы построен в подражание древнего города Плусиаполиса и представлял собой квинтэссенцию фантазий Филарете на тему возрождения античной архитектуры. Не случайно в первой главе трактата упоминаются термы Диоклетиана и Каракаллы, дворец Нерона, Колизей, Пантеон и колонна Траяна. Приехав в Милан уже сложившимся мастером после долгих лет учебы во Флоренции и работы в Риме, Филарете остро чувствовал разницу между постройками своих миланских и флорентийских современни-

ков. «Мне тоже нравились современные, но когда начал находить вкус в классических зданиях, я возненавидел первые». Выступая в своем трактате как ярый проповедник манеры all'antica, Антонио Аверлино настоятельно советовал своему ученику не строить в современной манере. Чтобы удостовериться, в том, что тот обладает верным вкусом, Филарете интересовался, «какие колонны Вам более всего понравились?»¹¹ Таким образом, на протяжении всего трактата колонна и другие ордерные элементы выступают не просто как архитектурные формы, но и как символы нового стиля. Ордер должен прийти на смену формам готической и проторенессансной архитектуры: колонны должны использоваться вместо столбов, а круглые арки — вместо стрельчатых. Эти пары стилистических антиподов не раз упоминаются в трактате.

Филарете считал антропоморфные пропорции ордера следствием общей антропоморфности архитектуры. Илл. 8. В его трактате сказано, что первой постройкой на Земле был шалаш Адама. Описывая это простейшее сооружение, автор подчеркивал,

⁹ FRANCESCO DI GIORGIO. Biblioteca Reale, Torino. Saluzziano 148. Vol. 11 v.

¹⁰ См. о трактате Антонио Филарете: SAALMAN H. *Early Renaissance Architectural Theory in Antonio Filarete Trattato di Architettura* / The Art Bulletin. 1959. Vol. XLI. P. 89–106; SPENSER J. *Treatise on Architecture. Being the Treatise by Antonio di Pietro Averlino known as Filarete*. New Haven, 1965; ARTE LOMBARDA. 1973. № 38–39; GIORDANO L. *Il Trattato del Filarete e l'architettura Lombarda* // Les traits d'architecture de la Renaissance. Actes de colloque tenu a Tours. Paris, 1988.

¹¹ ФИЛАРЕТЕ (АНТОНИО АВЕРЛИНО). Указ. соч. С. 139.

что «формы зданий происходят из формы и меры человека и членов его тела»¹². В итоге Филарете приходил к логическому заключению: «Как здание происходит от человека, от его меры, свойств, форм и пропорций, так и колонна происходит от человека»¹³. В соответствии с витрувианскими принципами антропометрии Филарете сопоставлял функцию капители с ролью головы в человеческом теле, так как каждая из них являлась модулем тела человека и тела колонны. Это сопоставление напоминает соответствующий отрывок из трактата Франческо ди Джорджио, но звучит скорее как поэтическая метафора, чем как рациональное доказательство. «Голова человека имеет три главные меры, и лицо членится на трети. <...> Капитель следует членить таким же способом. Две части ее высоты занимают листья. Оставшуюся треть делят пополам. От ее середины вверх делают как бы берет, какой мужчины носят на голове. <...> От той же середины книзу делают разные орнаменты, как если бы мужчина обернул лоб каким-то украшением, бинтом или иной вещью...»¹⁴. Филарете подробно объяснял устройство карниза. В отличие от Альберти он не стал называть ордерные элементы привычными латинскими названиями, а придумал новые. Выделяя вслед за Витрувием три ордера, Филарете сравнивал их с тремя типами людей: крупными, малыми и средними, а также с тремя сословиями. (Рис. 9) Эта линия аналогий продолжена в трактате Луки Пачоли «О божественной пропорции», где дана психологическая характеристика отдельных ордеров: ионический мог выражать меланхолию, а коринфский — радость¹⁵. Из трех ордеров Филарете отдавал предпочтение дорическому, который появился раньше остальных и, следовательно, мог получить пропорции первого архитектора, то есть Адама, созданного по подобию Бога. При внимательном рассмотрении иллюстраций в рукописи трактата можно заметить, что колонны, подписанные как дорические, имеют коринфские капители. Ствол коринфских колонн, в свою очередь, лишен каннелюр, а их капители похожи скорее на ионические. Эти отступления от классических канонов ордера объяснялись тем, что формы и пропорции ордера имели в трактате Филарете теологическую семантику. Пропорции христианских храмов противопоставлялись пропорциям языческих античных святилищ. «Древние делали свои [храмы] низкими и приземистыми, так как они стремились выказать смирение. <...> Христиане же сделали их высокими, чтобы, когда человек входил в храм, его сердце устремлялось ввысь к Богу»¹⁶. Приведенные в трактате пропорции не соответствовали данным, указанным у Витрувия. Наиболее высокой Филарете считает дорическую колонну (1/9), коринфская и ионическая имеют соответственно пропорции 1/8 и 1/7. Следовательно, теоретик сознательно присваивал колоннам дорического ордера, который он считал самым важным с исторической и теологической точек зре-

ния, наиболее стройные пропорции и богатую декорацию. Таким образом, ордерное решение являлось в трактате об архитектуре примером характерной для Филарете попытки совместить античные антропометрические пропорции с готическим представлением о символическом значении архитектурных форм.

Излюбленным декоративным элементом Филарете являлись кариатиды: этот скульптурный аналог колонны можно встретить в проектах таких построек Сфорцинды, как Вращающаяся башня¹⁷ и храм Добродетели¹⁸. (Рис. 10)

В церковной архитектуре Филарете использовал ордер в оформлении интерьера и фасада. Фасад Дуомо Сфорцинды организован с помощью аркады, опирающейся на коринфские колонны с пульванами. Такая форма получила широкое распространение после того, как была введена Брунеллески в интерьерах Сан-Лоренцо и Санто-Спирито. Для колонн портика Филарете рекомендовал выбрать пропорциональное соотношение 1/8. Ордер играл в его церковных ансамблях важную роль, обеспечивая композиционное единство между отдельными частями: собором, двором, пристройками для каноников и священников. Колонные аркады, опоясывавшие основной объем собора и оформлявшие двор, имели одинаковые пропорции и ордер. Такая архитектурная композиция должна была решить проблему организации комплекса со значительной общей площадью.

В своих фантастических проектах Филарете, как и Франческо ди Джорджио, легко отступал от теории Витрувия и свободно варьировал классические элементы. В интерьере собора Сфорцинды основными несущими опорами являлись массивные квадратные столбы, оформленные пилястрами. Между ними располагались по две тонкие колонны, на которые опирались маленькие арки. Колонны и пилястры были подняты на пьедесталы, имели композитную капитель с фигуркой Вакха, помещенной между завитками маленьких волют. Фриз также был украшен фигурными рельефами.

Таким образом, теория Витрувия нашла свое развитие в трактатах архитекторов XV века Антонио Филарете и Франческо ди Джорджио. Архитекторы Кватроченто заимствовали у античного ученого идеи о модульных пропорциях и антропоморфности ордера. Представляя в своих трактатах способы организации ордера фасада и интерьера центральных построек и базилик, оба архитектора пытались применить принципы теории Витрувия к современным постройкам.

¹² ФИЛАРЕТЕ (АНТОНИО АВЕРЛИНО). Указ. соч. С. 20

¹³ Там же. С. 131.

¹⁴ Там же. С. 132–133.

¹⁵ *Scritti rinascimentale di architettura*, Milano. 1978. P. 118.

¹⁶ ФИЛАРЕТЕ (АНТОНИО АВЕРЛИНО).

Указ. соч. С. 115.

¹⁷ Там же. С. 395.

¹⁸ Там же. С. 344.

АНТОНИО ФИЛАРЕТЕ

10. Кариатиды
храма Добродетели.
Из «Трактата об
архитектуре». XV в.
(Флоренция,
Национальная
библиотека, П.Л.
140. Л. 149)



ЛИТЕРАТУРА

ВИТРУВИЙ ПОЛЛИОН МАРК. *Десять книг об архитектуре* / пер. с лат. Ф. А. Петровского. М.: URSS, 2005. 317 с.

ФИЛАРЕТЕ АНТОНИО ДИ ПЬЕТРО. *Трактат об архитектуре* / пер. с итал., прим., подбор ил. В.Л. Глазычева. М.: Рус. ун-т, 1999. 446 с.

KRUFF H-W. *Geschichte der Architekturtheorie von Anticque bis zur Gegenwart*. München, 2004. 740 S.

ANTONIO AVERLINO DITTO IL FILARETE. *Trattato di architettura* / ed. A. M. Finoli, L. Grassi. Milano, 1972. 251 p.

TIGLER P. *Architekturtheorie des Filarete*. Berlin, 1963. 192 S.

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI. *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* / ed. C. Maltese, Maltese Degrassi L. Vol. 1. Milano, 1967. 310 p.

MILLON H. *The Architectural Theory of Francesco di Giorgio* // *The Art Bulletin*. 1958. Vol. XL. № 3. P. 257–261.

LOWIC L. *The Meaning and Significance of the Human Analogy in Francesco di Giorgio's Trattato* // *JSAH*. 1983. Vol. XLII. P. 360–370.

SAALMAN H. *Early Renaissance Architectural Theory in Antonio Filarete Trattato di Architettura* // *The Art Bulletin*. 1959. Vol. XLI. P. 89–106.

SPENSER J. *Treatise on Architecture. Being the Treatise by Antonio di Pietro Averlino known as Filarete*. New Haven, 1965; *Arte Lombarda*. 1973. № 38–39.

Русская церковная история и ее герои в отечественной живописи второй половины XIX века

Наталья Николаевна Мутья, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, член Союза художников России, член АИС

Аннотация. Статья посвящена русской исторической живописи второй половины XIX века. Автор рассматривает произведения искусства, отражающие русскую церковную историю и ее героев. Анализирует влияние роли национального самосознания общества на искусство.

Ключевые слова. Живопись, религия, стиль, жанр, святой, икона.

Среди современных тенденций есть близкие тем, которые определяли искусство во второй половине XIX века. Одна из них – рост национального самосознания в обществе. Огромную роль в этом процессе играла религия. Отмечая эту тенденцию, Дмитрий Философов¹ писал: «Возрождение русского национального самосознания возможно лишь в связи с религиозным возрождением России» [6, с. 208].

В связи с этим в монументальной живописи православных храмов большое значение придается сюжетам не только на евангельские и библейские темы, но и на события из истории русской церкви и жизни русских святых. Известно, что в построенном по проекту К.А. Тона в Москве и освященном в 1883 году храме Христа Спасителя придел северного крыла был посвящен святому Александру Невскому. Росписи, должны украсить хоры этого придела и посвященные наиболее значимым эпизодам из жизни князя, были заказаны Г.И. Семирадскому в начале 1876 года. Уже в следующем году художник приступил к их созданию. В письме к архитектору А.И. Резанову, который наблюдал за работами в храме, он просил его подготовить все необходимое для написания монументальных произведений².

Эти росписи не сохранились, храм Христа Спасителя был взорван в 1931 году, и судить об этих работах мы можем только по эскизам художника, хранящимся в Государственном Русском музее. Среди них: «Александр Невский в Орде», «Александр Невский принимает папских легатов», «Кончина Александра Невского», «Погребение Александра Невского».

Эскизы позволяют увидеть манеру художника, избежавшего влияния византийского стиля, ставшего популярным в монументальной храмовой живописи в России со второй трети XIX века, а также «бруниевского стиля» — классицизма с долей романтизма, любимого художниками-монументалистами после создания Федором Бруни росписей в Исаакиевском соборе. Генрих Семирадский же тяготел в своих храмовых работах к историко-археологической точности, ха-

рактерной для всего направления русской исторической живописи второй половины XIX века.

Стремление возродить образы русской иконы наиболее ярко отразилось в этот период в творчестве В.М. Васнецова. Ему было доверено расписывать Владимирский собор в Киеве. Более десяти лет — с 1885 по 1896 год — работал живописец над созданием сюжетов и образов из русской церковной истории, предназначенных для украшения интерьера собора. Археолог и историк русского искусства А.В. Прахов составил проект внутреннего убранства собора и росписей с учетом православной символики храма. Благодаря его изысканиям живописному ансамблю Владимирского собора «была возвращена классическая композиция храмовой росписи, существовавшая на Руси с XI до конца XVII века» [4, с. 52].

Для создания композиций «Крещение князя Владимира», «Крещение киевлян»

Russian church history and its heroes in Russian painting of the second half of 19th century

Mutiya Nataliya, cand. of Science (Arts), assistant professor of Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences, member of Union of Arts of Russia, member of AIS (Art Critics and Art Historians Association)

Annotation. The article is dedicated to the Russian historical painting of the second half of 19th centuries. The author of the article studies church history and its heroes in Russian painting. The author analyzes the way national self-consciousness of society influences works of art.

Key words. Painting, religion, style, genre, sacred, icon.



Н. В. НЕВРЕВ. *Кончина митрополита Филиппа.* Холст, масло. 1898. Государственный музей изобразительных искусств республики Татарстан, Казань

К. В. ЛЕБЕДЕВ. *Иван Грозный просит игумена Кирилла постричь его в монахи.* Холст, масло. 1898. Национальный музей республики Беларусь





В. В. ПУКИРЕВ. Митрополит Филипп и Иван Грозный в Успенском соборе. Гравюра на дереве К. Крыжановского с оригинала Пукирева. «Всемирная иллюстрация». 1875

И. А. ПЕЛЕВИН. Боже, милостив буди мне грешному. Гравюра с работы И. А. Пелевина. «Всемирная иллюстрация». 1896.

А. Д. ЛИТОВЧЕНКО. Царь Алексей Михайлович и Никон у гроба Филиппа, митрополита Московского. Холст, масло. 1886. ГТГ, Москва

Я. П. ТУРЛЫГИН. Митрополит Филипп и Иван Грозный. Холст, масло. Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля

и других, а также образов русских святых (князей Владимира, Бориса и Глеба, Александра Невского, княгини Ольги и др.) художник прибегает к помощи разнообразных источников, среди которых не только иконы и книжные миниатюры Средневековья, но и летописи и жития святых, Священное Писание и церковное песнопение, фольклор и памятники археологии.

Однако сложнейшей проблемой оставалась невозможность создания иконы средствами реалистического искусства. Но осознание этого факта придет позднее. В процессе работы над росписью собора и сразу после ее окончания Васнецов и его современники считали, что современный художник «проник в дух русской иконы», «выразил внутренний мир живописца того времени», «постиг... технику этого старого времени». Осознание заблуждения придет позже, и художник скажет: «Дух древней русской иконы оказался во много раз выше, чем я думал. Внутренний мир живописи того времени был гораздо более богатым в духовном смысле, чем дух нашего времени, или лично мой, или Нестерова, и нам далеко до их техники, до их живописного эффекта. Моя живопись — это только слабое отражение, притом еще выхолощенное, очень богатого мира древней русской иконы»³ [2, с. 4].

Опыт В. М. Васнецова помог перейти живописцам от академического стиля церковной живописи XIX века к пониманию древних образцов русского искусства, наиболее сильно повлиявших на живопись начала XX века.

Так же стилистически неоднородна и станковая живопись, отображающая церковную историю. Здесь проявилась борьба салонного академизма и демократической линии развития русской живописи, опирающейся на реализм. Этот вид живописи обогатился и жанровым многообразием. Художники второй половины XIX века изобража-

ют важнейшие исторические события русской церкви в исторических полотнах, мало-значительные факты — в историко-бытовых произведениях, образы святых и религиозных деятелей — в исторических портретах...

Борьба за национальное самосознание выразилась и в теме противостояния православия и католичества, нашедшей отражение в русской живописи, хотя Россия всегда была многоконфессиональной страной. Веротерпимость касалась многих аспектов ее жизни. Напомним, что даже присягу в армии в XIX веке проводили православный священник, пастор, ксендз и мулла. Многоконфессиональность просматривается и в архитектуре столицы Российской империи. Наглядным примером тому мог быть один Невский проспект с близлежащими улицами, буквально «перенаселенный» иноверческими церквями.

Но наряду с интересом деятелей культуры и искусства к разным религиям очень ярко проявляется в их творчестве и активно пропагандируется отстаивание своеобразия России как православной державы. И здесь любопытна тема взаимоотношений католичества и православия. Она находит отражение даже в музыкальных произведениях того времени. Напомним, что одна из сюжетных линий оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (1870-е) — «жажда обращения» православной Руси в католичество со стороны польских интервентов. В ходе действия оперы ее будут активно «являть» иезуит Рангони и Марина Мнишек. Исторический факт: нежелание Марины перейти в православие, то есть стать истинной царицей России, — одна из причин не только ее падения, но и низвержения с престола Дмитрия Самозванца. Этого момента нет в творении знаменитого композитора, однако в его музыке есть предчувствие беды, родившееся от тесного переплетения я любовных, политических и религиозных интриг.

Но наиболее последовательно взаимоотношения двух религий будут показаны в живописи второй половины XIX века. По работам художников можно проследить сложные исторические моменты мирных переговоров и бурных дискуссий о вере представителей православия и католицизма.

Натиск католичества на православие показывает художник Н. В. Неврев. Эта тема прослеживается уже в первой исторической картине бывшего жанриста — «Роман Галицкий, принимающий послов папы Иннокентия III». Уже упоминалось, что Г. И. Семирадский изобразил в храме Христа Спасителя сцену «Александр Невский принимает папских легатов», когда святой князь отстаивает чистоту православия.

Наибольший интерес в среде художников второй половины XIX века вызывали отношения Ивана Грозного с католическим миром. Известно, что русский царь обратился к помощи католиков при заключении мира с Польшей. Деятельность Антонио Поссевино, приехавшего с этой целью на Русь, была ярким примером работы папского дипломата.



Однако непосредственная дипломатическая деятельность папского легата нашла отражение в творчестве польского художника Яна Алоизия Матейко, выведшего Поссевино одним из героев своего полотна «Стефан Баторий под Псковом» (1872). В творчестве же русских художников роль Поссевино представлена иной. Папский легат имел помимо дипломатической еще одну цель приезда в Московию — изучить возможность перехода православной Руси в католичество. Именно в такой ипостаси папский легат стал героем графического произведения В.Г. Шварца «Иван Грозный и Поссевино» («Спор Ивана Грозного с иезуитом Поссевином о вере») (нач. 1860-х) и живописного эскиза М.В. Нестерова «Папские послы у Ивана Грозного» (1884). В работе Нестерова изображен момент, когда Поссевино, преподнеся Ивану Грозному богато декорированную книгу о Флорентийской унии, предлагает ему Царьградский престол в обмен на признание Русью главенства папы римского. На что папский посол получил гордый отказ. Сама же композиция эскиза восходит к композиционному решению картины Н.Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе», где разрабатывается тема столкновения интересов, но не Запада и Востока — католичества и православия, а старого и нового — Руси и России...

Итак, даже Иван Грозный в творчестве русских живописцев, обратившихся к истории взаимоотношений православного и католического миров, показан как положительный герой, отстаивающий вслед за Романом Галицким и Александром Невским чистоту веры предков и силу Отечества как православной державы...

В искусстве второй половины XIX века интересно решается не только тема внешнего влияния западной церкви на русскую, но и тема взаимоотношения церковной и светской властей внутри страны. Именно в их взаимопонимании кроется благополучное развитие русского государства. Но история демонстрирует бурные всплески в этих отношениях. И именно они становятся интересны для российских живописцев второй половины XIX века. И опять деятели искусства обращаются к церковной истории времен Ивана Грозного.

Напомним, что одной из целей организации опричнины Иваном IV была идея создания «своей собственной» церкви. В этом решении отражается одна из важнейших тенденций абсолютистского правления — совмещение в руках правителя светской и церковной власти. Позднее эту линию будут развивать Петр I и Павел I.

Ярым противником опричнины был митрополит Филипп. Со временем именно он, а не Иван Грозный становится героем произведений церковного искусства и словесности, связанных с историей XVI века. Начиная с XVII века пишется множество икон московского святителя. В XVIII веке архитектор М.Ф. Казаков возводит на 2-й Мещанской улице в Москве церковь митрополита Филиппа по заказу тогдашнего митропо-

лита московского Платона. Это начинание продолжало русскую средневековую традицию — возводить храм в честь великого деятеля государства или церкви, или в честь исторического события. Но в XIX веке митрополит Филипп становится еще и героем исторической живописи.

У Ивана Грозного были достаточно сложные взаимоотношения с этим московским митрополитом. А.А. Зимин — знаменитый историк второй половины XX века — писал по этому поводу: «Столкновение митрополита Филиппа с Иваном Грозным было наиболее ярким эпизодом борьбы между церковью — этим “государством в государстве” — и самодержавной властью за политическое преобладание»⁴ [1, с. 164]. В художественной культуре и искусстве XIX века было несколько иное понимание этой проблемы: борьба светлого начала — Филиппа с темным началом — Иваном Грозным и его сподвижниками: проблема столкновения двух противостоящих сил в борьбе за власть низводилась до личного столкновения, а расстановка этических акцентов в этой борьбе всегда была известна и predetermined. В 1873 году к теме противостояния царя и митрополита обращается В.В. Пукирев — в картине «Митрополит Филипп и Иван Грозный в Успенском соборе» («Митрополит Филипп отказывается благословить Иоанна Грозного»).

Впоследствии живописцев стал привлекать трагический сюжет кончины русского святителя. Существует версия, что его убил Малюта Скуратов. В конце 1890-х годов А.Н. Новоскольцев создал полотно «Последние минуты московского митрополита Филиппа». Эта картина очень быстро стала популярной. Вскоре после ее создания Новоскольцев получил предложение экспонировать картину в Стокгольме на выставке шведских и иностранных художников. О росте ее популярности говорит и тот факт, что художник просит от начальствующих органов Академии художеств, которая приобрела эту картину, разрешения воспроизводства ее в фотографии, гравюре и масляных красках⁵ [5, л. 94]. В 1898 году и Н.В. Неврев написал картину «Кончина митрополита Филиппа».

Противостояние митрополита Филиппа и Ивана Грозного привлечет и деятелей искусства XX века. Рассматривая это столкновение в ракурсе личного, государственно-религиозного видения истории, режиссер С. Эйзенштейн, писатель В. Пикуль и другие каждый по-своему будут трактовать характеры этих двух личностей. Интерес к теме не угаснет и в XXI веке. Режиссер П. Лунгин также захочет выразить свое отношение к деяниям этих двух «героев» XVI века...

Образ митрополита Филиппа был настолько популярен, что его связывают и с последующими правителями Руси. Так, А.Д. Литовченко в 1886 году создал полотно «Царь Алексей Михайлович и Никон у гроба Филиппа, митрополита Московского».

Художники XIX века лишь косвенно затронули тему противостояния церковной и



светской властей. Их в большей степени интересовала этическая сторона проблемы. На самом деле эта борьба была одной из вех в истории становления русского централизованного государства. Первых «успехов» в этом процессе достиг Иван Грозный, подавив сопротивление церкви, настроенной против его централизаторской политики. Апогея столкновение достигло во взаимоотношениях Ивана Грозного и митрополита Филиппа.

Еще одна яркая пара «противостоящих» в сходных вопросах — царь Алексей Михайлович и патриарх Никон. Кстати, Никон в своих планах возвышения духовной власти над светской «обратился за помощью» к митрополиту Филиппу. Именно Никон организовал церемонию доставки мощей Филиппа в Москву. У гроба митрополита Филиппа Никон потребовал у царя Алексея Михайловича неограниченной церковной власти (сюжет указанной картины Литовченко). Но «тишайшему» царю впоследствии удалось противостоять патриарху.

И только в результате реформ Петра Великого — продолжателя дел Ивана Грозного — церковь была окончательно подчинена светской власти и включена в бюрократический аппарат абсолютистского государства...

В связи с политикой постепенного подчинения церковной власти светской интересна и тема церковных реформ. Она нашла яркое воплощение в русской живописи.

Никон стремился унифицировать церковь, насильно насаждая греческую церковную обрядовость и преследуя вековые обы-

чая русской церкви. Если в 1860-х годах художник В.Г. Шварц показывает этого властолюбивого церковника в картине «Патриарх Никон в Новом Иерусалиме» прогуливающимся с монахом в церковном саду, то есть не акцентирует наше внимание на трагических последствиях деяний этого реформатора и в то же время не избегает показа душевного драматизма героя, то в 1880-х годах В.И. Суриков в картине «Боярыня Морозова» отображает не только трагедию главной героини полотна — яркой противницы реформ Никона, но и трагедию народа, обреченного на раскол, вызванный церковными реформами, навязанными насильно, сверху.

Конечно же, картина Сурикова, а вернее своеобразный цикл исторических картин художника, посвященных реформам XVII–XVIII веков — «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова», — это не только взгляд в прошлое, но и своеобразное отражение реформаторской деятельности, проводимой современными ему правителями — Александром II и Александром III.

Не менее важна для развития национального самосознания и обрядовая сторона религиозного культа. Многие русские художники второй половины XIX века обращались к обрядовой стороне церковных ритуалов. И здесь историческая живопись оказывается тесно переплетенной с жанровой.

Как известно, русские цари любили ездить на богомолье в отдаленные монастыри. Одно из таких путешествий изобразил художник Н.Е. Сверчков в картине «Поезд царя Ивана Грозного на богомолье» (1878). Традицию изображения подобных сюжетов заложил В.Г. Шварц своей картиной «Внешний царский поезд на богомолье во времена Алексея Михайловича» (1868). В этой картине интересна не только жанрово-историческая сторона, но и показ исторического пейзажа, что было одним из творческих прорывов в живописи того времени.

Но иногда в тихую обрядовую церемониальность церковных ритуалов «врывался» драматизм. И такие моменты не ускользают от внимания живописцев. Так, постриг — обряд принятия монашества — часто представлял в произведениях живописцев не как торжественное событие, итог раздумий человека в поисках Бога, а как действие, находящееся в подчинении у тех или иных обстоятельств. Порой эти обстоятельства были вызваны внешними причинами, когда, к примеру, совершался насильственный постриг. Этой процедуре на Руси подвергались как неугодные царские жены, что нашло отражение в картине художника С.Я. Лучшева «Боярин Никита Романович объявляет Анне Васильчиковой (пятой жене Ивана Грозного) решение царя о ссылке ее в Суздальский монастырь», так и несчастные женщины, часто остававшиеся безымянными в русской истории, чье мирское существование мешало сильным мира сего, что мы и видим на картине Н. Матвеева «Против воли постриженная». Порой желание принять постриг имело спонтанный характер, будучи следствием психологического стресса. Известно, что Иван Грозный в мину-

ты раскаяния выражал желание постричься в монахи. Подобный момент запечатлел живописец К.В. Лебедев на полотне «Царь Иван Васильевич Грозный просит игумена Кирилла постричь его в монахи».

Сцены раскаяния царя привлекали и художника И.А. Пелевина. Он изобразил горячо молящегося коленопреклоненного царя перед иконописными образами на картине «Боже, милостив буди мне грешному!». К подобному сюжету обращается и В.В. Пукирев в работе «Иван Грозный в молельне» (1884).

На Руси был обычай — правители перед смертью принимали схиму, тем самым они вступали в мир иной не как властители, отягощенные всеми грехами власти, а как монахи. Иван Грозный тоже перед смертью принял схиму под именем Ионы. Именно этот обычай и лег в основу картины П.И. Геллера «Митрополит перед кончиною Иоанна Грозного посвящает его в схиму» (1887). Здесь побеждает обрядовая — бытописательская линия.

Не менее интересны в церковной истории и освященные личности. Среди них были как князья и цари, занимавшие вершину социальной лестницы, так и блаженные, стоявшие у ее основания. Среди первых популярностью в среде живописцев пользовались Владимир Красно Солнышко, Александр Невский, среди вторых — Василий Блаженный, Никола Салос. В образах художники отразили как иконные традиции, так и традиции реалистической живописи. Их изображали как художники-академисты (П.А. Сведомский. «Юродивый»), так и передвижники (юродивый в картине В.И. Сурикова «Боярыня Морозова»).

В начале XXI века деятели искусства опять обращаются в своих творениях к образу юродивого. Обнищавшая духом Россия, наверное, нуждается в таких героях. В 2006 году на экран вышел фильм режиссера П. Лунгина «Остров» по мотивам произведения Л. Улицкой, в котором был представлен образ современного юродивого. На сцене Александринского театра в 2009 году состоялся премьерный спектакль «Ксения. История любви», сценически рассказывающий житие самой известной петербургской блаженной...

Итак, русская церковная история и ее герои, ставшие востребованными в среде российских живописцев второй половины XIX века, отразили рост национального самосознания российского общества той сложной поры. Обращение современных мастеров искусства к истории русской церкви и образам святителей земли русской в наше время — актуальное явление. Эта тенденция становится ведущей в выработке национальной идеи, предназначенной духовно спланировать страну, а также в деле самоопределения России и понимании ее роли в мировом процессе развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зимин А.А. *Опричнина*. М., 2001.
2. Маковская Ф. *Иконописцы и художники*// Русская жизнь. Париж. 1965. № 3.
3. ОР РГБ. Ф. 90. Карт. 4. Ед. хр. 61. *Письмо Г.И. Семирадского к А.И. Резанову от 8 февраля 1877 года*. Л. 8 (об).
4. Плотникова И.В. *О религиозной живописи Васнецова во Владимирском соборе в Киеве*// Виктор Михайлович Васнецов. 1848–1926. Сборник статей. М.: ГТГ, 1994.
5. РГИА. Ф. 789. Оп. 10. 1878 г. Д. 155. А.Н. Новоскольцев. 94 л.
6. Философов Д.В. *Национализм и декадентство*// Мир искусства. 1900. № 21–22.

¹ Философов Д.В. *Национализм и декадентство*// Мир искусства. 1900. № 21–22.

² *Письмо Г.И. Семирадского к А.И. Резанову от 8 февраля 1877 года*. Л. 8 (об).

³ Маковская Ф. *Иконописцы и художники*// Русская жизнь. Париж. 1965. № 3.

⁴ Зимин А.А. *Опричнина*. М., 2001.

⁵ РГИА. Ф. 789. Оп. 10. 1878 г. Д. 155. А.Н. Новоскольцев. 94 л.

«Скифские» мотивы в творчестве К.С. Петрова-Водкина

Христолюбова Татьяна Павловна, филолог, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, кафедра русского искусства факультета теории и истории изобразительного искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина РАХ.

Аннотация. Автор исследует влияние идеологии «скифства» на творчество художника К.С. Петрова-Водкина. Близкое знакомство художника с идеологами «скифства», а также его участие в работе учрежденной «скифами» в Петрограде Вольной философской ассоциации, позволяет автору статьи выделить «скифские» мотивы в творчестве К.С. Петрова-Водкина.

Ключевые слова. К.С. Петров-Водкин, «скифство», Вольная философская ассоциация.

«Скифами при дворе византийца чувствовали себя мы — тесный кружок родных по духу людей — в годы войны, выжегшей огнем испытания даже те малые и слабые ростки нового, живого, на чем отдыхал глаз в довоенные годы»¹, — сказано в своеобразном предисловии к первому выпуску альманаха «Скифы», издававшегося Р.В. Ивановым-Разумником. В русской культуре зачатки «скифских» идей появляются в творчестве Александра Герцена и заключают в себе сложный комплекс идей. Как справедливо полагает А. Гильднер, «скиф стал для русской философии мифологемой “благородного дикаря”, чем-то вроде мифического идеала, являвшегося символом благородных черт “варвара” — стихийности и стремления к свободе»².

Для русской культуры всегда была характерна оппозиция «Восток — Запад». Конфликт славянофилов и «западников» в XIX веке усилил ее звучание. Как утверждает А. Гильднер, с Востоком в России связывались обычно такие черты, как иррационализм, деспотизм, жестокость, презрение к человеку, стихийность, дикость; Западу же приписывались рационализм, автономия личности, организация³. «Скифы» употребляли термины “Восток” и “Запад” в дополнительном значении. Они видели в России микромодель мира, разделенного между “западной” высокообразованной, ориентированной на рационализм и индивидуализм интеллигенцией, и “восточным”, варварским... подчиняющимся инстинктам, но в то же время чутким и носящим общинный характер народом»⁴, — утверждает С. Хоффман⁵. По ее мнению, революция воспринималась «скифами» как первый шаг на пути к воссоединению этих двух сторон для создания новой особенной и обновленной русской культуры, которая могла бы в дальнейшем воздействовать на культуру всемирную. «Скифы» надеялись, — отмечает исследовательница, — что революция объединит интеллигенцию и народ в создании нового человека, сочетающего в себе качества, в сущности, свойственные более интеллигенции, чем народу: уверенность в себе, спо-

собность к творчеству, врожденную мораль, индивидуализм, а также чувство братства и духовный максимализм»⁶. Последующее неприятие интеллигенцией данной идеи явилось для «скифов» тяжелым ударом.

С революционной темой связан у «скифов» образ обывателя, «мещанина», которому противостоит революционер. Эта идея в своей основе восходит к философии Ф. Ницше и, в частности, к его концепции об аполлоническом и дионисийском элементах. Р.В. Иванов-Разумник так видел проблему противостояния «скифа» «мещанской» толпе: «И даже в чужой одежде, в обычае чуждом, пленом или исканием увлеченный далеко от родного простора, где-нибудь в толпе раззолоченной челяди византийца, под чеканным панцирем чужого, вражьего строя, — тем же скифом остается он и по-прежнему, сквозь отклоняющую его от жизни мещанскую крикливую толпу видит он свою правду. Это знает, это чувствует толпа: и сторонится»⁸.

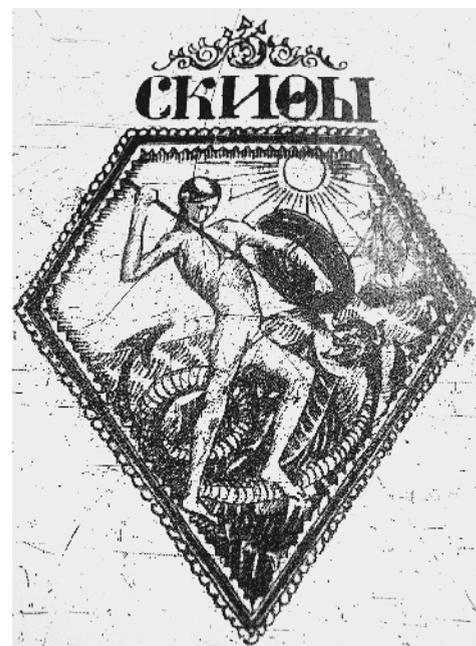
Важную роль в деятельности «скифов» сыграло создание Вольной философской ассоциации (Вольфила) (1919–1924). В.Г. Белоус назвал феномен Вольфила «антитоталитарным экспериментом в коммунистической стране»⁹. Действительно, созданная усилиями Р.В. Иванова-Разумника в 1919 году ассоциация, на открытых заседаниях которой поднимались темы и вопросы, часто идущие вразрез с официальной точкой зрения только что созданного государства, была в

«Scythian» motives in the work of K.S. Petrov-Vodkin

Tatyana Khristolyubova, Philologist, candidate for a degree of art history at the department of the theory and the history of fine arts at the Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture of St. Petersburg.

Annotation. The author analyzes the influence of “Scythian” ideology on the work of Russian and Soviet artist K.S. Petrov-Vodkin. Close acquaintanceship of the artist with “Scythian” ideologues, as well his participation in work of established by “Scythians” in Petrograd Free Philosophic Association, allows the author of the article to mark out “Scythian” motives in the work of K.S. Petrov-Vodkin.

Key words. K.S. Petrov-Vodkin, “Scythian” theory, Free Philosophic Association.



К.С. Петров-Водкин

Марка для альманаха «Скифы». 1917, № 1

¹ Скифы. Скифы (Вместо предисловия) // Скифы. 1917. Вып. 1. С. VIII.

² Гильднер А. Иванов-Разумник и «скифский» мотив в русской культуре // Иванов-Разумник. Личность. Творчество. Роль в культуре / ред.-сост. В.Г. Белоус. СПб.: Глаголь, 1996. С. 120.

³ Гильднер А. Указ. соч. С. 120–121.

⁴ Hoffman S. Scythian Theory and Literature, 1917–1924 // Art, Society, Revolution Russia 1917–1921. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1979. P. 150.

⁵ Здесь и далее перевод мой. — Т.Х.

⁶ Хоффман С. Указ. соч. С. 147.

⁷ Есть все основания предполагать, что именно Иванову-Разумнику, идеологу «скифства», принадлежит авторство данной статьи-манифеста.

⁸ Скифы. Скифы (Вместо предисловия) // Скифы, 1917. Вып. 1. С. VIII.

⁹ Белоус В.Г. Петроградская Вольная Философская Ассоциация (1919–1924) — антитоталитарный эксперимент в коммунистической стране. М.: ИЧП «Издательство «Магистр», 1997. 40 с.

СКИФЫ



те годы уникальным явлением. Тем не менее «скифам» пришлось столкнуться со многими трудностями на пути к открытию этой организации и получению официальной поддержки советской власти. Одной из таких трудностей стал арест в 1919 году органами ЧК по обвинению в несуществовавшем «заговоре левых эсеров» нескольких будущих членов Вольфилы, среди которых фигурировал и К.С. Петров-Водкин. Многие арестованные, правда, отделались тогда лишь «легким испугом», проведя в заключении до нескольких суток.

Как отмечает В.Г. Белоус, «скифы» никогда не составляли организационно-идейное целое, и в первую очередь их объединяли не философские, эстетические или общественно-политические убеждения, но многолетние дружеские и творческие связи, сохранявшиеся даже вопреки официальным разногласиям¹⁰. Идеальным лидером Вольфилы всегда был Р.В. Иванов-Разумник, а членами-учредителями организации — А.А. Блок, Андрей Белый, В.Э. Мейерхольд, А.З. Штейнберг и другие. К.С. Петров-Водкин

также входил в этот состав.

На открытии Вольфилы был прочитан доклад А. Блока «Крушение гуманизма», суть которого сводилась к тому, что гуманная цивилизация, поощряющая индивидуального человека, рано или поздно погибает под натиском стихийных масс, носителей «духа музыки». «Цивилизовать массу не только невозможно, но и не нужно, — утверждал Блок в своем докладе. — Если же мы будем говорить о приобщении человечества к культуре, то неизвестно еще, кто кого будет приобщать с большим правом: цивилизованные люди — варваров, или наоборот; так как цивилизованные люди изнемогли и потеряли культурную цельность; и когда это случилось, бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы»¹¹.

Доклады, прочитанные на заседаниях Вольфилы в период ее существования, охватывали широкий спектр тем. Постоянная участница этих собраний Н.И. Гаген-Торн упоминает о заседаниях, посвященных философии математики и философии искусства, Ф.М. Достоевскому и Данте, вспоминает бесе-

ду о материалистическом понимании истории, доклад В.М. Бехтерева «О непосредственном восприятии», Ф.Ф. Зелинского «Творческая эйфория» и многие другие¹².

Однако расцвет Вольфилы философской ассоциации в Петербурге был недолгим. Открытая деятельность организации прекратилась в мае 1924 года, а многие ее члены либо отправились в эмиграцию, либо были подвергнуты государственным репрессиям. Тем не менее заслуга Вольфилы как просветительской организации, в тяжелое время голода и арестов провозглашавшей и отстаивавшей на своих собраниях свободу взглядов и теорий, отличных от насаждавшейся в то время в государстве марксистской идеологии, вероятно велика.

К.С. Петров-Водкин был близко знаком с Р.В. Ивановым-Разумником и Андреем Белым, хорошо знал Александра Блока. Не будучи идеологом «скифства», он активно поддерживал это движение. В 1917 году художник оформил обложку и две марки для альманаха «Скифы». На обложке изображен обнаженный по пояс мужчина, держащий в руках ненапрянутый лук и стрелу. Обнаженная женщина немного робко обнимает его за плечо, прячась за его мощным телом. Стрелок и женщина возвышаются над объёмами пламенем архитектурными сооружениями, напоминающими арочно-сводчатые конструкции древнеримской архитектуры. Такое изображение должно было недвусмысленно намекать читателю на скорый закат цивилизации и появление на ее обломках «нового человека». На одной из марок на фоне моря изображен обнаженный человек с копьем и щитом, убивающий морского змея. При взгляде на это изображение возникают ассоциации с Гераклом, убивающим морское чудовище, а также сказания о Георгии Победоносце и Феодоре Стратилате, прославившихся в сходных ситуациях. Интересно, что змей, с мифологической точки зрения хтоническое существо, олицетворявшее собой природную мощь земли, может трактоваться в данном изображении как дикая, варварская, бесконтрольная сила, побеждаемая «новым человеком» — «скифом», сочетающим в себе не только азиатскую стихийность, но и рациональное европейское начало.

На второй марке изображены две обнаженные человеческие фигуры, стоящие на холме, держась за руки в позе, напоминающей танец. Фоном для фигур служит небо с расположенными на нем светилами: звездами, планетами, луной и солнцем. Одна из фигур, более светлая, очевидно, символизирует день, другая, более темная, — ночь. Два времени суток, два жизненных начала представлены в гармонии друг с другом. Любопытно, что работа К.С. Петрова-Водкина по оформлению данного альманаха долгое время была обделена вниманием исследователей. Тем не менее обложка и марки для альманаха «Скифы», выполненные К.С. Петровым-Водкиным, несомненно, заслуживают особого исследовательского интереса.

Деятельность К.С. Петрова-Водкина в Вольфиле была насыщенной. Известно, что он прочитал там несколько докладов, посвя-

¹⁰ Белоус В. Вольфила (Петроградская вольная философская ассоциация) 1919–1924. Книга первая: Предыстория. Заседания. М.: Модест Королев и издательство «Три квадрата», 2005. С. 15.

¹¹ Там же. С. 97–98.

¹² Гаген-Торн Н.И. *Меториа* / сост. и прим. Г.Ю. Гаген-Торн. М.: Возвращение, 1994. 416 с.

¹³ Белоус В. Вольфила (Петроградская вольная философская ассоциация) 1919–1924. Книга вторая: Хроника. Портреты. М.: Модест Королев и издательство «Три квадрата», 2005. С. 50.

щенных проблемам искусства, принимал активное участие в прениях, а также вел свой кружок «Изобразительное творчество»¹³, о деятельности которого, к сожалению, практически ничего не известно.

Прошедший в 1930-е годы «тюрьмы и ссылки» Р.В. Иванов-Разумник позже охарактеризовал К.С. Петрова-Водкина в своих воспоминаниях как старого приятеля, самого большого из советских художников, имеющего, однако, «путаную голову» в области социально-политической мысли. «К тому же, — добавлял Р.В. Иванов-Разумник, перефразируя А. Пушкина, — “трусом был Кузя бедный” и потому приспособлялся как мог ко всем требованиям минуты, стараясь найти какое-нибудь теоретическое оправдание для своей трусости»¹⁴. Продолжая свою мысль, Р.В. Иванов-Разумник призывает художника писать не «Смерть комиссара», а «превосходные свои натюрморты»¹⁵.

Безусловно, призыв Р.В. Иванова-Разумника достоин наивысшей похвалы. Стоит, однако, помнить, что время, на которое приходится деятельность «скифов», было тяжелым. В эпоху диктатуры и репрессий каждый выработывал свой язык общения с миром. Правомерно ли упрекать К.С. Петрова-Водкина за полуправду в своем художественном творчестве? Быть может... Однако эта полуправда весьма тесно граничила у него с эзоповым языком.

Образ «скифа», человека новой формации, появляется в творчестве К.С. Петрова-Водкина постепенно. Первой картиной, символически отражающей «скифские» идеи, можно назвать «Купание красного коня» (1912, Государственная Третьяковская галерея, Москва). В центре данного полотна, на первом плане расположен обнаженный юноша, восседающий на огненно-красном скакуне. О природе этого огненно-красного коня в кругах ценителей искусства существовало много догадок. Большинство из них сходятся на революционном компоненте значения этого символа. Так, в воспоминаниях супруги самого художника можно найти упоминание о том, что картина эта является аллегорией, предвещающей революцию, и что К.С. Петров-Водкин опасался даже ее запрещения для публичного обозрения¹⁶. Но талант художника не был бы столь выдающимся, если бы его произведения искусства можно было трактовать лишь в одном ключе.

Астенический тип всадника с тонкими чертами лица, не соответствующий стереотипу храброго воина, отмечен многими исследователями. Обычно такую особенность облика юноши считали данью иконописной традиции. Бросается в глаза и осмысленный взгляд красного животного. Так, И. Ваккар ощущает во взгляде коня «буйную силу стихии»¹⁷. Слово «стихия» возникает здесь не случайно. Как известно, образ «нового человека» мыслился «скифами» создаваемым посредством слияния накопившей опыт, однако утратившей духовную силу интеллигенции и стихийной народной «варварской» массы, способной дать новый толчок развитию цивилизации. Поэтому образ худого всадника

с полным правом можно трактовать как символ интеллигенции, а яркую фигуру крепкого, энергичного коня, занимающую около половины пространства всего полотна, — как символ народа. Интеллигенция и народ России, по мысли художника, должны объединиться для того, чтобы уверенно вступить в новое время.

В картине «На линии огня» (1914–1915, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) образ воина осмысливается художником в контексте современности. Персонажи, все еще оставаясь обобщенными, приобретают черты современников художника. На данном полотне перед взором зрителя разворачивается трагедия Первой мировой войны. Писатель Леонид Андреев посвятил размышлениям об этом полотне статью. Вот его понимание сюжета картины: «По зеленому бугру, лицами к зрителю, избегают русские солдаты, держа ружья наперевес: штыковая атака. Позади солдат — плоская, равнинная синяя даль, взрытая дымами многочисленных разрывов. На шаг впереди своей роты молоденький прапорщик, с лицом некрасивым и в чертах своих обыденным; пуля поразила его в сердце. <...> Я не помню другого образа “святой смерти”, который можно было бы поставить в один ряд с этим»¹⁸.

Интересно, что советские искусствоведы эту картину обходили стороной, в лучшем случае ограничиваясь упоминанием ее названия. Даже сам художник в 1936 году на вечере, посвященном общению его со студентами Академии художеств, назвал его неудачной вещью, отметив, впрочем, что он не видел людей, которые бы не прослезились, стоя перед ней¹⁹.

С первого взгляда в данной картине привлекают схожие лица солдат, усиливающие трагический элемент в картине. Лица роднит взгляд, — одинаково наполненный страхом и печалью. Создается впечатление, что в данной картине художник намеревался показать не столько военный кризис, сколько кризис гуманистической цивилизации. «Интеллигенция», идущая в бой, не умеющая объединиться в стихийном порыве, обречена на поражение. Именно поэтому все персонажи данного полотна напоминают всадника из картины «Купание красного коня». Однако офицеры российской армии не услышали «музыку революции», «отпустили» своих «коней» и теперь вынуждены погибнуть.

После Октябрьской революции 1917 года и захвата большевиками власти в стране в творчестве К.С. Петрова-Водкина намечаются новые, заметные не сразу, однако весьма существенные изменения: постепенно начинает появляться мотив зеркал и отражений



К.С. Петров-Водкин

Марка для альманаха «Скифы». 1917. № 1

Обложка для альманаха «Скифы». 1917. № 1

(«Утренний натюрморт», 1918; «Натюрморт с зеркалом», 1919, «Натюрморт с печельницей», 1920, и т.д.). В 1920-е годы художник с увлечением пишет натюрморты, предметы в которых помещены на зеркальную поверхность, что дает ему возможность изобразить не только их самих, но и их отражения, заглянуть в ирреальный мир зазеркалья. В это же время меняется и строй его «жанровых» картин. В дореволюционный период, рисуя на своем полотне мужчину и женщину («Сон», 1910; «Изгнание из рая», 1911; «Юность (Пощелуй)», 1913, «Жажущий воин», 1915), женщине он всегда отводил правую часть картины, тогда как мужчине — левую. Скорее всего, это было связано с религиозной традицией изображения Адама и Евы, предписывающей Адаму находиться по правую руку от Бога, а Еве — по левую. В послереволюционном же творчестве художника положение персонажей его картин зеркально меняется. В таких его произведениях,

¹⁴ ИВАНОВ-РАЗУМНИК. Писательские судьбы. Тюрьмы и ссылки / вступ. статья, сост. В.Г. Белоуса. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 198.

¹⁵ Там же. С. 200.

¹⁶ ПЕТРОВА-ВОДКИНА М. *Mon grand mari russe...* // Волга. 1971. № 9. С. 161.

¹⁷ «И. юноша, твой плач на огненном коне»: «Купание красного коня» Кузьмы Петрова-Водкина // Культура: еженедельная газета интеллигенции. 2006. 8–14 июня (№ 22).

¹⁸ АНДРЕЕВ Л. Картина Петрова-Водкина («Мир искусства») // Русская воля. 1917. 23 февр.

¹⁹ Архив РАО РФ. Ф. 7. Оп. 2. Ед. хр. 594. Л. 13 // Вечер, посвященный встрече с художником Петровым-Водкиным. 9 декабря 1936 года.

как «Первая демонстрация (Семья рабочего в первую годовщину Октября)» (1927), «Утро в деревне (Весна в деревне)» (1928), «1919 год. Тревога» (1934), «Весна» (1935) и других, женский персонаж изображен в левой половине холста, мужской — в правой. Весьма вероятно, что намеренное изменение положения персонажей — своеобразный знак для зрителя, предупреждающий его о замене в условиях тоталитарного политического режима мира реального вымышленным, зазеркальным и призывающим его помнить об этом и «читать между строк». В воспоминаниях А.З. Штейнберга есть интересное упоминание о широко использованном на заседаниях Вольфила эзопова языка. «Наши слушатели понимали, что если идет речь о наполеоновском времени 1820-х годов, то это будет в основном не о Наполеоне, а может быть, о монархии, может, о диктатуре, о войне и мире, а может быть, о Льве Толстом или самом марксизме»²⁰, — отмечает философ.

В 1923 году, вскоре после окончания в стране Гражданской войны, К.С. Петров-Водкин написал картину «После боя» (Музей военной истории, Москва), заинтересовавшую многих исследователей своим необычным даже для экспериментатора К.С. Петрова-Водкина композиционным решением. На переднем плане представлены три мужские фигуры за столом. По внешнему облику мужчин можно сделать вывод, что они красноармейцы. Центральный персонаж одет в кожаную куртку комиссара. Позы сидящих за столом лишены динамики, их задумчивые взгляды устремлены вдаль. Особый композиционный интерес представляет синий фон картины, в пространстве которого мистическим образом возникает второе изображение, на котором можно различить падающего замертво на поле сражения воина. Таким образом, две картины как бы сосуществуют на одном полотне.

Исходя из названия картины обычно предполагают, что фон представляет собой воспоминания сидящих за столом красноармейцев о прошедшем бое, в котором погиб их товарищ. Однако, если присмотреться, черты погибшего воина в значительной степени напоминают черты самого комиссара, сидящего в центре. Таким образом, вполне возможно, что синий фон показывает трем фигурам вовсе не прошлое, а будущее. Что касается позы падающего во время сражения бойца, легко обнаружить ее явное композиционное сходство с фигурой умирающего офицера российской армии из упомянутой картины «На линии огня»: точно так же слетает с головы фуражка, так же прижимается к сердцу рука; вдали виднеются такие же напряженные фигуры однополчан, острые контуры винтовок и облачка дыма, возникшие от оружейных выстрелов.

Итак, образ «скифа», «окультуренного варвара», услышавшего музыку революции и умевшего сочетать в себе стихийное начало с рациональным, трансформируется в послереволюционных полотнах К.С. Петрова-Водкина в образ комиссара. При этом, одна-

ко, не комиссар-большевик наделялся художником «скифскими» качествами, но фуражка, кожаная куртка и красная звезда служили своеобразной маской, носить которую обязывали обстоятельства.

В 1928 году К.С. Петров-Водкин написал картину «Смерть комиссара» (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), завершившую своеобразный военный цикл в творчестве художника. На полотне изображен смертельно раненый на поле боя комиссар Красной армии, поддерживаемый своим товарищем. Комиссар бросает последний взгляд на уходящее войско. Действие картины развивается на зеленом холме, знакомом по картине «На линии огня». С холма открывается вид на такие же мирные селенья, вновь перед взглядом зрителя предстают облака дыма, винтовки, военная форма цвета хаки и фуражка, упавшая с головы. В советском искусствоведении сюжет этого полотна принято трактовать следующим образом: комиссар смертельно ранен, он смотрит вслед своему отряду, идущему в атаку с надеждой на то, что его смерть будет не напрасной.

В композиции данной картины прочитывается противопоставление одинокой личности на переднем плане человеческой массе войска на заднем. Это напоминает тот же самый конфликт индивидуальности и стихии, интеллигенции и народа, который стремились преодолеть «скифы». Комиссар вел всех в бой, но был убит. Кто-то занял его место в строю, кто-то ведет его войско. В правильном ли направлении?.. Во взгляде комиссара чувствуются тревога и сомнение. Судьба этого персонажа напоминает судьбу самих «скифов». Они слышали «музыку революции», ждали перемен, радостно встретили высвобождение народной стихии, однако им не позволили и дальше вести свое «войско» к намеченной цели. И вот подобно смертельно раненному комиссару «скифы», лишённые возможности двигаться дальше по пути своих теорий, могли лишь с горечью наблюдать за тем, как из стихийной народной массы рождается новый человек, но вовсе не тот, которого они ожидали увидеть.

Идея противопоставления «скифа» «мещанину», индивидуальной личности — толпе актуальна не только для XX века. Анализ картин К.С. Петрова-Водкина показывает, что художник до конца оставался верен своим «скифским» убеждениям и с помощью различных средств, даже в условиях тоталитарной внутренней политики государства, продолжал делиться ими со зрителями. Его творчество в пору интенсивного участия в Вольной философской ассоциации и тесного общения со «скифами» переживало расцвет. В эти годы художником был создан ряд программных произведений, которые по сей день неоднозначно трактуются исследователями.

ЛИТЕРАТУРА

1. АНДРЕЕВ Л. *Картина Петрова-Водкина («Мир искусства»)* // *Русская воля*. 1917. 23 февраля.
2. БЕЛОУС В. *Вольфила (Петроградская вольная философская ассоциация) 1919–1924. Книга первая: Предыстория. Заседания*. М.: Модест Королев и издательство «Три квадрата». 2005. 848 с.
3. БЕЛОУС В.Г. *Петроградская Вольная Философская Ассоциация (1919–1924) — антитоталитарный эксперимент в коммунистической стране*. М.: ИЧП «Издательство Магистр», 1997. 40 с.
4. ГАГЕН-ТОРН Н.И. *Memoria* / сост и прим. Г.Ю. Гаген-Торн. М.: Возвращение. 1994. 416 с.
5. ГИЛЬДНЕР А. *Иванов-Разумник и «скифский» мотив в русской культуре* // Иванов-Разумник. Личность. Творчество. Роль в культуре / ред.-сост. В.Г. Белоус. СПб.: Глаголь, 1996. С. 119–128.
6. "И, юноша, твой плач на огненном коне": "Купание красного коня" Кузьмы Петрова-Водкина // *Культура: еженедельная газета интеллигенции*. 2006. 8–14 июня (№ 22).
7. ИВАНОВ-РАЗУМНИК. *Писательские судьбы. Тюрмы и ссылки* / вступ. статья, сост. В.Г. Белоуса. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 544 с.
8. ПЕТРОВА-ВОДКИНА М. *Mon grand mari russe...* // *Волга*. 1971. №9. С. 155–175.
9. СКИФЫ. Скифы. (Вместо предисловия) // *Скифы*. 1917. Вып. 1. С. VII–XII.
10. ШТЕЙНБЕРГ А. *Друзья моих ранних лет (1911–1928)* / подг. текста, послесл. и прим. Ж. Нива. Париж: Синтаксис. 1991. 288 с.
11. НОФФМАН S. *Scythian Theory and Literature, 1917–1924* // *Art, Society, Revolution Russia 1917–1921*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International. 1979. P. 138–164.
12. *Архив РАХ РФ*. Ф.7. Оп. 2. Ед. хр. 594. Л. 13 // Вечер, посвященный встрече с художником Петровым-Водкиным. 9 декабря 1936 года.

²⁰ ШТЕЙНБЕРГ А. *Друзья моих ранних лет (1911–1928)* / подг. текста, послесловие и примечания Ж. Нива. Париж: Синтаксис, 1991. С. 57.

Фонд поддержки современного искусства «Артпроект»

1-й студенческий международный фестиваль изобразительного искусства «Перспектива». 13–30 октября, Москва

Организаторы: Российская академия художеств, Московский академический художественный лицей,
НКО «Фонд поддержки современного искусства «Артпроект». При информационной поддержке журналов «ACADEMIA», ДИ.

Главная задача проекта – выявить тенденции, проблемы и перспективы российского высшего художественного образования, не менее важно – создать поле для общения молодых художников и искусствоведов, тем самым помогая их адаптации в пространстве современного российского и зарубежного искусства.

В программе фестиваля:

13 – 25 октября. Выставка «Время. Пространство. Живопись». Работы студентов последних курсов, а также аспирантов художественных вузов России и зарубежья.

В рамках выставки состоится конкурс на лучшую работу в трех номинациях: «Мастерство», «Индивидуальность», «Современность».

Победители награждаются дипломами, работы, занявшие 1–2-е места, будут представлены на выставке в Русском культурном центре в Братиславе (Словакия).

13–14 октября. 2-я конференция «Высшее художественное образование в России. Проблемы. Перспективы». К участию приглашаются педагоги художественных вузов России, аспиранты и студенты последних курсов искусствоведческих факультетов. Среди

обсуждаемых тем: «Роль Академии художеств в современных образовательных процессах», «Традиции русской художественной школы в учебном процессе», «История реформ образования в академии», «Особенности художественного образования в российских регионах», «Новые практики в художественном образовании» и другие.

19 октября. Круглый стол «Роль контекста в современном искусстве».

Выставка, конференция и круглый стол пройдут в выставочном комплексе МАХЛ РАХ (Крымский Вал, дом 8, строение 2).

Также в программе:

- конкурс кураторских проектов
- открытые уроки современного искусства
- выставка словацких художников

Заявки на участие с пометкой «Фестиваль» направлять: academia@mail.ru.

Условия участия в фестивале на www.fondartproject.ru

Тел.: +7 (499) 230-37-39, моб: +7 (985) 238-92-71 (Алла Надеждина)

Международный форум «Декоративно-прикладное и народное искусство России и стран СНГ в современных реалиях культуры и рынка». 30 ноября – 2 декабря, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства (Москва, ул. Делегатская, д. 3)

Организаторы: НКО «Фонд поддержки современного искусства «Артпроект»,
Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства.
При информационной поддержке журналов «ACADEMIA», ДИ

Культурные связи между народами России и стран СНГ существовали всегда. Это и наличие единой художественной школы (сформировавшейся в границах СССР) по-прежнему актуальной для нескольких поколений художников. Это и опыт научных и культурных контактов, наконец, общие приемы сохранения и развития исторических центров традиционного искусства, методы поддержки народных промыслов и работающих в этой сфере мастеров. Организаторы форума видят свою задачу в продолжении культурного диалога, возрождении интереса к декоративно-прикладному искусству и народным художественным промыслам на фоне глобализации культуры и приглашают к участию организаторов производств, искусствоведов, художников, работающих на стекольных, фарфоровых, керамических производствах, текстильных и ковровых фабриках, в народных промыслах, создающих уникальную, малотиражную, а также сувенирную продукцию.

Среди тем форума: «Народное искусство», «Декоративное искусство», «Дизайн городской среды», «Уникальные авторские технологии в производстве», «Проблемы формообразования» и др. Форум будет проходить в дни празднования 30-летия Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. Во время форума состоится презентация пилотного номера возрожденного журнала «Декоративное искусство». Руководитель проекта А.Д. Сафарова, кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ, главный редактор журналов ДИ, АCADEMIA, «Декоративное искусство» Заявки на участие до 1 октября с пометкой «Форум» направлять: academia@mail.ru. Условия участия в форуме на www.fondartproject.ru Тел.: +7 (499) 230-37-39, моб: +7 (985) 238-92-71 (Алла Надеждина)

Поволжское отделение Российской академии художеств при поддержке Министерства культуры Саратовской области 15 – 16 октября, Саратов

2-я межрегиональная научно-практическая конференция «Искусство и власть в городском пространстве»

Секция 1. Аналитика современного города: стратегии и подходы

Город-концепт и город-место обитания.
Современные концепции российского города.
Способы освоения городского ландшафта.
Социальный и культурный потенциал российского города.
Академия художеств и проблема формирования художественного вкуса.

Секция 2. Эстетическое преобразование городской среды: идеи и проекты

Художник и власть: как скоординировать усилия?
Художник как визажист: проекты создания «лица города».
Единый городской стиль: корректировка городской архитектуры.
Визуальный потенциал городского ландшафта:
возможности актуализации.
Академия художеств – реальный актер эстетического преобразования городской среды.

Конференция предполагает очный и заочный формат участия. По итогам конференции планируется выпуск сборника материалов.
Издание осуществляется на коммерческой основе.

Заявки на участие в конференции принимаются до 15 сентября, статьи для публикации – до 14 октября.
E-mail: artandpower@mail.ru. Тел. 8-9173149859 (Владислав Анатольевич Учаев)

ACADEMIA

ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Учредитель

Государственное учреждение
«Российская академия художеств»

Идея проекта

Зураб Константинович Церетели президент РАХ

Консультанты РАХ

Дмитрий Олегович Швидковский вице-президент РАХ
Лев Викторович Шепелев академик-секретарь, вице-президент РАХ
Елена Зурабовна Церетели член Президиума РАХ

Редакционно-издательская группа

фонда поддержки современного искусства «Артпроект»

Дмитрий Иосифович Гражевич директор фонда
Ада Дмитриевна Сафарова главный редактор
Светлана Владимировна Гусарова заместитель главного редактора
Ирина Петровна Сосновская исполнительный редактор
Нина Юрьевна Березницкая рг-директор
Константин Леонидович Чубанов арт-директор
Ольга Николаевна Аверьянова дизайн, верстка
Наталья Игоревна Гвоздева дизайн, верстка
Алла Сергеевна Надеждина редактор-стилист
Александр Георгиевич Григорьев представитель в Санкт-Петербурге
Виктория Джановна Хан-Магомедова редактор отдела хроники
Александр Александрович Волков выпускающий редактор
Андрей Житнян перевод на английский язык
Лариса Васильевна Доценко корректор-редактор
Владимир Борисович Куприянов фотохудожник
Татьяна Гуликовна Пилюя подготовка текстов

Благодарим за содействие

Татьяну Александровну Кочемасову помощника президента РАХ
Олега Александровича Кошкина главного ученого секретаря Президиума РАХ
Ирину Владимировну Тураеву пресс-секретаря президента РАХ
Александр Николаевну Лужину начальника правового управления РАХ
Любовь Валерьевну Евдокимову зам. президента РАХ по выставочной деятельности
Веронику Трояновну Богдан заместителя директора по науке НИМ РАХ
Сергия Нугзариевича Шагулашвили заведующего отделом кинопрограмм ММСИ
Владимира Александровича Григорьева заведующего фотолaborаторией РАХ в Санкт-Петербурге
Виктора Васильевича Еремеева фотографа РАХ в Санкт-Петербурге
Бориса Лазаревича и Галину Алексеевну Шумяцких Ассоциация искусствоведов (АИС)

Журнал издается при поддержке фонда Умара Джабраилова

© Фонд поддержки современного искусства «Артпроект», дизайн, составление

На обложке: *Антонио Кики. Модель Пантеона в Риме. Пробка резная с окраской. 1770-е. НИМ РАХ. Фото: В. Григорьев*

Адрес учредителя

119034, Москва, Пречистенка, 21

Адрес редакции: 119049, Москва, Крымский Вал, д. 8, стр. 2, оф. 352. Тел./факс 7 (499) 230 37 39, e-mail: academia@mail.ru

Все номера журналов за 1999-2010 гг. в формате PDF можно найти на сайте www.fondartproject.ru/journals/academia/

Подписано в печать 17.10.2010. Отпечатано в ООО «Принт Дизайн ТМ»

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № 77-1114 от 18 ноября 1999 года выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

ДИ

ДИ («Диалог искусств») является преемником «Декоративного искусства СССР», одного из старейших российских периодических изданий по изобразительному искусству, основанного в 1957 году.

Журнал распространяется по подписке в России и за рубежом и курьерской доставкой в музеи, галереи, посольства, культурные центры Москвы и Санкт-Петербурга. Входит в презентационные фонды мэрии Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской академии художеств З.К. Церетели.

По вопросам размещения рекламы и распространения журнала обращаться по тел. +7(499)230-02-16

ГДЕ КУПИТЬ ЖУРНАЛ ДИ

Москва

Московский музей современного искусства
Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17. www.mmtoma.ru

Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
Пречистенка, 19. www.rah.ru

Центр современного искусства М'АРС
Пушкарёв пер., 5. www.marsgallery.ru

Книжный магазин «Гилея» Тверской бул., д. 9

ГЦСИ. Зоологическая ул, 13, стр. 2
www.ncca.ru

«Флакон-books». Книжная лавка дизайн-завода
«Флакон». Б. Новодмитровская, 36/4. www.flacon.ru

Сеть магазинов художественных товаров
«Передвижник». Ленинградское ш. 92/1; Фадеева,
6; 4-й Сыромятинский пер., 1, стр. 6, под. 9
(Винзавод)
Пн-вс 9.00 - 21.00. Тел. (495) 225-50-82.
www.peredvizhnik.ru

Магазин «КульТовары». Крымский Вал, д. 10 (в фойе
ЦДХ). Вт-вс: 10.00 - 19.00. Тел. (495) 657-99-22

Книжная лавка в МГХПА им. С.Г. Строганова
Волоколамское ш., 9. Пн-пт: 10.00 - 17.00.
Тел. (499) 158-68-74

Центр современной культуры «Гараж»
Образцова, 24

Московский дом книги на Новом Арбате
Новый Арбат, 8. Пн-пт: 9.00 - 23.00,
сб-вс: 10.00 - 23.00.

Тел. (495) 789-35-91. www.mdk-arbat.ru

Санкт-Петербург

Киоск Академии художеств
Университетская наб., 17

Галерея «Борей-Арт». Литейный просп., 58

Арт-центр «Пушкинская, 10». www.p-10.ru

Книжный магазин дизайнерской литературы и
периодики «Библиотека Проектор».

Лиговский просп., 74, Лофт Проект Этажи, 4-й эт.

Тел. (812) 715-81-91. www.projector-books.ru

Магазин Союза художников

Б. Морская, 38

Тел. (812) 314-77-54

Киев

Проект «Артфабрика»
Интеллектуальная литература
Тел. +38(098) 937-37-47
www.fabricashop.com.ua

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ ДИ

ПО ПОЧТЕ

Объединенный каталог «Пресса России».

Подписной индекс 82688, адресная.

Объединенный каталог «Почта России».

Подписной индекс 70240, картонная.

ЧЕРЕЗ НАШИХ ПАРТНЕРОВ

Агентство подписки «Экс-Пресс»

Тел. +7(495) 783-90-29

ООО «Агентство «Артос-Гал»

107564, г. Москва, ул. 3-я Гражданская,

д. 3, стр. 2. Тел.: +7(495) 743-58-81, 160-58-56

ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ

Подписное агентство «МК-Периодика»

129110, Москва, ул. Гиляровского, 39

Тел. +7 (495) 684-50-08,

www.periodicals.ru

Журнал Московского музея современного искусства

The Moscow Museum of Modern Art's magazine



№3.2011

Тема: Новые
технологии



№2.2011

Тема: Арт-сцена
нулевых



№1.2011

Тема: Контексты
в искусстве



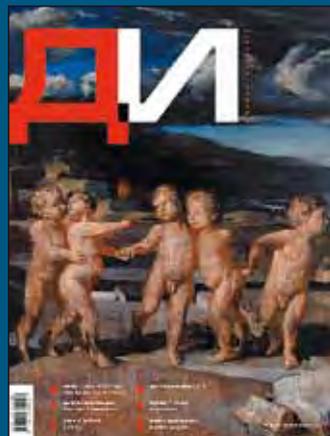
№6.2010

Тема: Гендерный дискурс
в искусстве



№5.2010

Тема: Образ родины



№4.2010

Тема: Конец искусства,
или Жизнь после смерти



№3.2010

Тема: Живопись сейчас



№2.2010

Тема: Наука и искусство



№1.2010

Тема: Неискусство



ACADEMIA

