РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

Событие — **Events**

В. Турчин. Viva Academia **3** Viva Academia. *V. Turchin*

Т. Артемьева. Социетет художеств и наук **6** Arts and Sciences Societas. *T. Artemyeva*

А. Верещагина. Художественный департамент **8** Department of Arts. *A. Vereshchagina*

З. Церетели. Союз искусства и науки **13** Arts and Sciences Association. *Z. Tsereteli*

В. Ванслов. Знаменательная выставка **16** Landmark Exhibition. *V. Vanslov*

ACADEMIA

История — **History**

В. Лисовский. Историческое здание академии **20** Historical Building of the Academy of Fine Arts. *V. Lisovsky*

Музеи академии — **Museums of the Academy**

В. Богдан. Канон красоты по Рафаэлю **35** Raphael's Canons of Beauty. *V. Bogdan*

Т. Крауц. Мастерские Коненкова **43** Konenkov's Workshops. *T. Krauts*

Академическая библиотека — **Library of the Academy**

Л. Полякова. Памятный зал президента **50** President's Memorial Hall. *L. Polyakova*

Академическое образование — **Academic education**

А. Гамлицкий. Московский лицей **60** Moscow Academic Lyceum. *A. Gamlitsky*

Е. Добрынина. Молодые таланты **63** Young Talents. *E. Dobrynina*

Академия и регионы — **Academy and Regions**

И. Порто. Мастера графики **66** Great Masters of Graphic Art. *I. Porto*

Е. Романова. «Любвь к людям и искусству» **69** «Love the People, Love the Arts». *E. Romanova*

Персоналии — **Personalities**

М. Чегодаева. Религиозная тема Церетели **72** Religious Themes in the Works of Tsereteli. *M. Chegodaeva*

Юбилей Таира Салахова **79** Jubilee of Tair Salakhov

Выставочный комплекс академии — **Exhibition Halls of Academy**

С. Орлов. «Mistery of art» **88** «Mistery of art». *S. Orlov*

М. Клименко. Аналитические цветоформы **93** Analytical Shapes of Color. *M. Klimenko*

Ю. Логинова. Затворник из Малпилса **98** Eremite of Malpils. *J. Loginova*

А. Волков. Фантазии о Сотворении мира **99** World Creation Fantasies. *A. Volkov*

А. Волков. «Тихая моя Россия» **100** «My Tranquil Russia». *A. Volkov*

Музеи современного искусства — **Museums of Contemporary Art**

В. Турчин. Уметь видеть **102** Being Able to See. *V. Turchin*

А. Волков. Истинный смысл вещей **107** True Meaning of Things. *A. Volkov*

Л. Альтрингер. На уровне глаз **109** At Eye Level. *L. Altringer*

В. Хан-Магомедова. Хроника **110** Chronicle. *V. Khan-Magomedova*

Обзоры **113** **Reviews**

Петр I. Литография. Архив РАН

VIVA ACADEMIA

Валерий Турчин

Valery Turchin

Академ — герой, соглядатай мифологических времен афинянин Академ (*Academos;* а возможно, его звали Гекадем) открыл место пребывания прекрасной Елены, похищенной Тесеем, ее братьям Диоскурам, сыновьям Зевса. Прах Академа был захоронен неподалеку от стен Афин, в священной роще, вскоре получившей и его имя. Здесь же почти сорок лет философ Платон беседовал со своими учениками. Тенистые аллеи академии с алтарями Афины Паллады и дали имя учебным заведениям по всей Европе.

Около тысячи лет радовали мир академии, распространившиеся с 4 века до н.э. по 529 год в странах новой цивилизации, пока не были запрещены вердиктом императора Юстиниана как языческие.

Попытки их воссоздания были робки, непоследовательны, скоротечны. Во Флоренции в 1227 году Академию изящных искусств основал Брунетто Латини; в Палермо в 1300 году при Фридрихе II Сицилийском открылась академия; в Тулузе в 1323 году возникла *Academia des jeux floraux*, а в западных землях центры гуманизма создавались при Карле Великом. Еврейские талмудисты, взяв примером Александрию, пробовали открывать центры своей премудрости в древних городах Месопотамии и Вавилонии; арабская же премудрость свила свои гнезда в Кордове и Самарканде при поддержке могущественных халифов. Такие очаги гуманизма быстро гасли. Во Флоренции и Риме в эпоху Ренессанса началось новое тысячелетие царства академий, продолжающееся и поныне. Симптоматичным стало появление Academia Platonica (1474–1521), объединившей Пико делла Мирандола, Марсилио Фечино, Анджело Полициано и Макиавелли, процветавшей при Лоренцо Медичи. Бартольдо ди Джованни создал Художественную академию при соборе Сан-Марко.

Фундамент для становлений и развития многих академий был в древности заложен основательный. Академии, храня древние предания, перерабатывали их в иконологических лексиконах и поэтических произведениях в аллегории, а аллегории – в стиль. Для успеха своего дела академическая профессура с XVI века создавала и развивала определенную методику, опираясь на систему знаний.

В эпоху Просвещения культ прочной, основанной на рисунке формы, столь необходимой для аллегоричного мышления, был поставлен под сомнение.

Academus, a citizen at Athens, is believed to have been destined to give his name to a new great movement in human history. He discovered the place where the beautiful Helen, daughter of Zeus, dwelled after having been carried off by Theseus and her brothers. Academus was buried in an olive grove outside Athens which later came to bear his name. Plato taught his pupils in the same sacred grove, the Academy, for nearly forty years, and was buried there too. Academies continued in the countries of the new civilisation for more than a thousand years, from the 4th century BC to AD 529, when it was closed by the emperor Justinian as pagan schools. Mouseion, or the Museum of Alexandria, founded by the pharaoh Ptolemy I, seems to have been the last of them. Some sites of the gardens at Cicero's villas were also known as "academies". In the Middle Ages, attempts were made to revive the same kinds of schools of learning. In 1227, Brunetto Latini established an academy of fine arts in Florence. As years wore on, academies sprang up in Palermo, in Toulouse, in the western lands, in Mesopotamia, Babylonia, at Cordova in Spain and in Samarkand in Central Asia, but they were short-lived. A new millennium in the history of higher learning opened in the Renaissance when first academies in the present-day sense of the word emerged in Florence and Rome.

Academies have diversified since then. There were military, medical, philosophical, theological and communist academies — even academies of the angry and of the timid. Casinos and blocs of political parties liked to call themselves academies. Acrobats, card-sharpers, hunters, riding teachers founded their own. The word has become abused in fact. But the genuine academies have survived in their own right because of their authority, their cultural importance, their ability to meet needs of the day.

Plato's philosophy, the corner-stone of his Academy, became one of the fundamental principles of Christian theology and influenced the development of many sciences already in antiquity. His work "Republic", utopian as it was, prepared the mind to perceive doctrines of social reform. Among the sciences at the top of the Academy's curricula were mathematics and geometry. The Academy's altars were dedicated to the goddess Pallas (Athena) who was known to be able to defend her dignity with arms. Fine arts as taught in the Academies have inherited the features of heroism from the mythological epochs, presenting visible images of ancient deities and heroes. The cause of the Academy appears to be always related to ancient myths. The symbolic thinking of the Middle Ages gave place to the Academy's fascination with allegories. Poets transformed ancient legends and myths into allegories and allegories into style. The important myth-allegory-style continuity had thus been established. For the sake of clarity, we shall call this style "academic". When the times of self-love came, the Academy's authority was somewhat undermined and the unity of style disappeared. One's personality was identified with style, and diversity and polyphony of feelings and opinions were common interest. Reforms in the Academies began and produced new, good results in the 19th and 20th centuries. It became increasingly apparent that the avant-garde movement would have been impossible. Edouard Manet developed his impressionist talents in the academic studio of Thomas Couture; Henri Matisse formed as Fauvist in the atelier of Gustave Moreau.

In Russia, M. Vrubel learned clear-cut form from the academist P. Chistyakov. V. Kandinsky enrolled at the Munich Academy to study drawing techniques in the class of Franz von Stuck. His fellows A. Yavlensky and M. Verevkin at first studied at the Academy of St. Petersburg in

Появилась возможность называть академией всякую частную школу. Таким образом, возникли частные и государственные академии. Судьба частных академий зависела исключительно от престижности имени ее руководителя и его воли называться ли, собственно, академией, ибо в таком понимании подобное именование — лишь благозвучная метафора.

У настоящих же академий своя судьба, ибо это и школа, то есть институт преподавателей и музей (слепков, оригиналов для копий, мастерские, коллекции работ преподавателей и учеников, библиотека), а также и определенный социальный институт. В XX веке академии порой образовывали небольшие научно-исследовательские институты по истории и теории искусства.

В XV–XVI веках в Европе насчитывалось до двухсот академий. Число же собственно художественных было невелико. О многих академиях мельком сообщает Вазари. В Флоренции в 1563 году создана *Accademia del Disegno* при покровительстве великого князя Козимо I Медичи самим Вазари. Скульптор Бартольди собрал «неформальную» академию в своем доме. К 1560 году в Риме образовалась Академия рисунка — Академия Св. Луки, существующая и поныне.

Инициатором создания академии в Болонье выступила местная гильдия живописцев. Братья Карраччи в 1585–1586 годах основали *Accademia degli incamminati* (Академию вступивших на правильный путь) как частную школу. Она во многом явилась прообразом всех последующих учебных заведений, носивших имя «Академия». Здесь устраивались конкурсы и выдавались премии, изучали анатомию и рисовали с моделей, одетых и обнаженных, штудировали портретные головы, бытовые сцены, пейзажи. Много делалось подготовительных работ, собственно академий, как их стали называть. Кроме того, в Болонье появилась *Accademia di Pittori и Accademia del Nudo.* Академии возникли в Генуе, Венеции (с 1539 года Ассоциация живописцев), Модене. Миланскую возглавил в 1620 году Федерико Борромео из Рима.

По римскому образцу основал свою школу в 1535 году в Гарлеме Карел ван Мандер. В 1662 году в Нюрнберге создается Академия живописи.

Особое положение заняла парижская академия, ставшая в известной степени эталонной. Созданная в 1648 году и вскоре получившая название Королевской, она проповедовала «большой стиль», столь необходимый для величия мощного государства — государства Людовика XIV. В парижской Королевской академии традиции средневековья соединились с концепцией сильной власти, что предопределило ее успех.

В сложении парижской академии большую роль сыграли итальянские мастера.

Со временем началось обратное влияние Франции на Италию, примером чему может быть Академия рисунка в Риме (1673), в Турине (1678). Веком академий стало во-

семнадцатое столетие. К рубежу XVIII–XIX веков их насчитывалось до ста.

Петербургская академия стала одной из самых видных и значительных. И название ее, предложенное И.И. Шуваловым, звучало и торжественно, и поэтично: «Академия трех знатнейших художеств».

История свидетельствует, что в каждой стране согласно определенной эстетической и социальной ситуации по-своему решалась судьба академий художеств. Российский пример доказывает, что традиции развиваются, перерабатываются, переновляются настолько, насколько они нужны в обществе.*

* Публикуется фрагмент статьи, подготовленной автором по просьбе редакции в 1999 году.

the class of Repin. The famous Bauhaus school was in effect a state-run academy.

In the second half of the 19th century, a network of private schools, a single system of academic learning, had emerged.

In Italy and Germany, with their land fragmentation, there were a large number of state-run academies; in Britain and Russia, one academy of painting, sculpture and architecture was sufficient.

The cult of drawing has always been characteristic of all academies, either private or state-run.

One of the most prominent was the Academy of St. Petersburg. Its very name – the Academy of Three Noble Arts, suggested by Count I. I. Shuvalov, sounded both solemnly and poetically. The crisis of the Academies in the second half of he 19th century necessitated reforms in the Academy of St. Petersburg as well. I. Repin, A. Kuindzhi and other masters were invited. Nevertheless, increasingly more attacks were levelled against the Academy and reform was imminent, but not in the aesthetic field. The social revolution of 1918 broke the academic tradition. The Academy as a state-run institution was closed. The event may be paralleled to what happened in France some decades earlier. History shows that the fate of academies of arts is decided differently in different countries according to the specific aesthetic and social situation. The Russian case proves that traditions are transformed, renovated and reformed insofar as they are needed for society.

Дж. Вольпато

Афинская школа. Копия с оригинала Рафаэля 1510–1511 гг. (Фрагмент)

НИМ РАХ. Станца делла Сеньятура в Ватиканском дворце, Рим

СОЦИЕТЕТ ХУДОЖЕСТВ И НАУК
ARTS AND SCIENCES SOCIETAS

Татьяна Артемьева

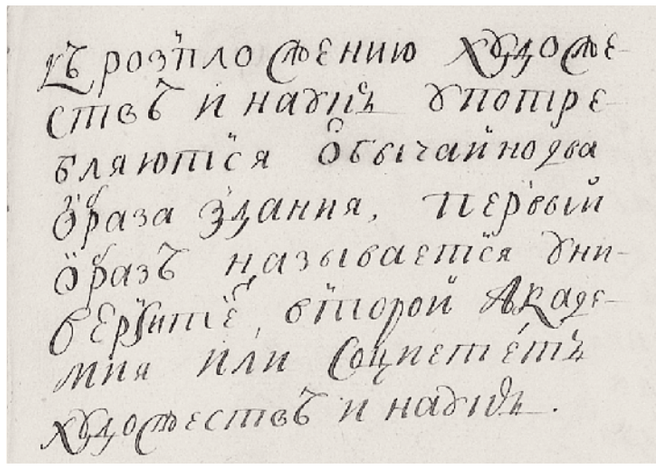
Tatiana Artemyeva

В системе европейского просвещения сложились две формы производства научного знания – академия и университет. Они никогда не были противопоставлены друг другу, напротив, создание той или иной структуры было обусловлено временем, культурными традициями, общественными потребностями. До начала XIX века для России была вообще характерна в большей степени академическая, нежели университетская традиция, что отчасти было созвучным духу платоновской Academia с ее стремлением к абсолютному и цельному знанию и незамутненной практическими целями духовности.

В век Просвещения, когда создавалась Академия наук, ее задачей было в короткий срок сформировать в России социальный институт нового типа, который бы стал не только крупнейшим научным, но и просветительским центром европейского уровня. Академия наук, как и многие другие социальные институты эпохи, была результатом проведения социокультурных реформ Петра I. Создавая систему образования и научных исследований, Петр I учитывал мнения двух признанных европейских авторитетов – Г.-В. Лейбница и Хр. Вольфа. Лейбниц активно сотрудничал с Петром I в области просвещения. Он полагал, что Россия может избежать ошибок Запада и реализовать просветительский идеал, создав общество, управляемое учеными, на манер бэконовской Новой Атлантиды. В одной из записок Петру I он предлагает передать сообществу ученых руководство всей общественной деятельностью, подчинить ей образование, промышленность, экономику[1]. Академия наук, по его мнению, должна была обладать большими полномочиями и быть независимой от государства. Хр. Вольф, напротив, полагал, что научные центры с «импортированными» или обученными за границей специалистами не решат проблему приобщения России к новой науке. По мнению Вольфа, только обеспечив производство и воспроизводство образованных людей, Россия перестанет нуждаться в интеллектуальной помощи Запада. Петр сделал по-своему.

Каждый из них – университет и академия – выполняет свои функции: «Университет есть собрание ученых людей, которые наукам высоким, яко теологии и юриспруденции (прав искусству), медицины и философии, сиречь до какого состояния оные ныне дошли младых людей обучают. Академия же есть собрание ученых и искусных людей, которые не токмо сии науки в своем роде, в том градусе, в котором оные ныне обретаются, знают, но и через новые инвенты (издания) оные совершить и умножить

Стр. 6, 7
Указ Петра I. 1724. Об основании Академии художеств и наук . Автограф. РГАДА


Къ расположенію художеств и наукъ употребляются обычайно два образа зданія, первый образъ называется университетъ, второй Академія или Societетъ художествъ и наукъ.

«К расположению художеств и наук употребляется обычно два образа здания: первый образ называется университет, второй – академия, или социетет художеств и наук»

European system of classical education is based upon two forms producing educational knowledge – the Academy and the University. They have never been opposed to each other; on the contrary, the creation of a one or another structure was influenced by the era, cultural traditions and the needs of society.

Academy of Sciences, as well as many other social institutions of the era, was the result of socio-cultural reforms by Emperor Peter I. "Tsar-reformer", as they call this great monarch, who had decided to ignore the European experience and introduced in Russia a hybrid education in the form of joined institution, where the Academy and the University are united. Organizing the Academy of Sciences, Emperor Peter I understood that without public support for basic research, science is doomed to stagnation.

Official character of the science organized by state had some merit. The result was that in a short period of time a brilliant constellation of scientists gathered under one roof and St. Petersburg became one of the most respected research centers in the world.

Since its founding in 1724 the Academy of Sciences became the center of progressive science not only within Russia, but also on a world scale.

тщатся, а об учении протчих никакого попечения не имеют»[2]. Традиция европейской организации науки предполагает, что эти заведения «никакого сообщения между собою не имеют, дабы академия, которая токмо о приведении художеств и наук в лучшее состояние старается, учением в спекуляциях (размышлениях) и разысканиях своих, от чего как профессоры в университетах, так и студенты пользу имеют, помешательства не имела, а университет некоторыми остроумными разысканиями и спекуляциями от обучения не отведен был, и тако младые люди оставлены были»[3]. Царь-реформатор решил проигнорировать европейский опыт («...Невозможно, чтоб здесь следовать в прочих государствах принятому образцу...»[4]) и ввести в России некоторое гибридное образование, соединив академию и университет[5].

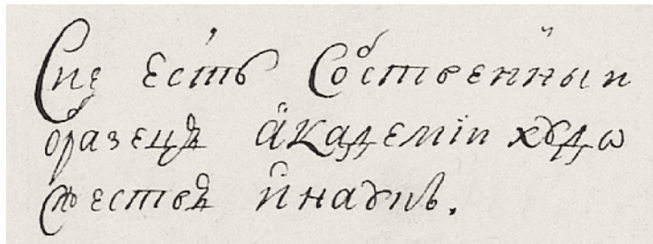
Должности академикам определялись следующие: «Все, что в науках уже учинено — разыскивать; что к исправлению или приращению оных потребно есть — производить, что каждый в таком случае изобрел — сносить и тое секретарю вручать, который тогда понужден будет оное, когда надлежит, описывать»[6]. Кроме этого, академикам вменялось «ежедневно один час публичные лекции иметь»[7].

Правительство очень неохотно шло на расширение третьего сословия и создание собственной интеллигенции. Поэтому первыми академиками были иностранцы, прежде всего выходцы из Германии. Таким образом, ученые уже самим своим происхождением были противопоставлены российскому обществу, они часто не знали русского языка. Правда, то, что труды Академии наук, издававшиеся на международном языке ученых — латыни, были доступны зарубежным исследователям, популяризовало имена российских ученых. Членами и почетными членами Петербургской академии наук были знаменитые русские ученые М.В. Ломоносов, С.П. Крашенинников, Н.И. Попов, С.Я. Румовский, Г.Н. Теплов, Н.Я. Озерецковский, А.И. Протасов. Иностранцев привлекало в Россию покровительство государства, которое давало положение в обществе (правда, порой достаточно иллюзорное, ибо после смерти Петра I ситуация в Академии наук менялась с каждым дворцовым переворотом), гарантировало оплату труда. В отличие от британского Королевского общества академическая деятельность считалась профессиональной и требовала личного присутствия. В 1759 году было учреждено звание члена-корреспондента. Когда молодой Эйлер получил приглашение работать в Петербургской академии, Христиан Вольф писал ему: «Вы едете в рай ученых»[8].

Сам Эйлер по этому поводу высказывался так: «Я и все остальные, имевшие счастье служить в Российской Императорской академии, должны признать, что всем, чем мы являемся, мы обязаны тем благоприятным условиям, в которых мы находились. Ибо что касается лично меня, то не будь этого счастливого случая, я был бы вынужден посвятить себя какому-нибудь другому занятию...»[9]

Организовывая Академию наук, Петр I понимал, что без государственной поддержки фундаментальная наука обречена на прозябание. В указе «Об учреждении Академии» собственной рукой Петра написано: «На содержание оных определить доходы, которые сбираются с городов Нарвы, Дерпта, Пернова, Аренсбурга»[10]. Именно это позволило в короткий срок собрать в ее стенах блистательное созвездие ученых и сделать Петербург одним из самых авторитетных научных центров мира.

«Государственный» характер организации науки имел определенные достоинства. С момента своего основания в 1724 году Академия наук стала центром не только российской, но и одним из центров мировой науки. В фантастическом мире Петербурга, соединившем в себе всю «европейскость» России, нашлось место парадизу интеллекта. Правда, прекрасный цветок распустился на хрупком стебле монаршей воли. Однако без этого покровительства существование научного центра европейского типа на мировом уровне в России XVIII века было бы невозможно.


Сие Есть Собственный
образецъ Академіи художъ
ствъ и наукъ.

«Сие есть собственный образец художеств и наук...»

[1] См. об этом: Уткина Н.Ф. *Естественные науки* // Очерки истории русской культуры. Ч. 3. М., 1988.

[2] *Полн. собр. законов Российской империи.* Т. VII. 1723–1727. [СПб], 1830. С. 220.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Впрочем, он мог следовать и голландскому образцу. См.: Марголис Ю.Д., Тишкин Г.Ф. *Отечеству на пользу, а россиянам на славу.* Л., 1988. С. 37.

[6] *Полн. собр. законов Российской империи.* Т. VII. 1723–1727. [СПб], 1830. С. 222 .

[7] Там же. С. 223 .

[8] Цит. по: Тиле Р. *Леонард Эйлер.* Киев, 1983. С. 26.

[9] Цит. по: Копелевич Ю.Х. *Эйлер, член Петербургской академии наук, действительный и почетный* // Развитие идей Леонарда Эйлера и современная наука. М., 1988. С. 56.

[10] *Полн. собр. законов Российской империи.* Т. VII. 1723–1727. [СПб], 1830. С. 220.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДЕПАРТАМЕНТ

DEPARTMENT OF ARTS

Алла Верещагина

Alla Vereshchagina

Дата основания Академии художеств известна точно: 6 ноября 1757 года (по старому стилю) Правительствующий Сенат принял решение: «означенную Академию художеств здесь, в С.-Петербурге, учредить...»[1] Это был ответ на обращение куратора Московского университета И.И. Шувалова об основании Академии художеств.

Однако современники тех лет знали, что в столице уже действует другая Академия художеств. Таким образом, с конца 1750-х годов в Петербурге значились две академии: одна – вновь учрежденная, другая – уже давно существующая – Академия художеств (Художественный департамент) при Академии наук.

Академия наук по планам Петра I, как известно, предполагала «социетет наук и художеств». Но в созданной после смерти Петра Академии наук художества заняли не равное с науками место. Им отводилась роль печатной графики в академических изданиях: изображение карт, таблиц, схем в пышном обрамлении орнаментов и аллегорических фигур, а также портретов именитых особ, ландшафтов и др. Все это требовало умения и узкой специализации. При Академии наук существовали Грыдоровальная, Переплетная, Рисовальная, Ландшафтная, Фигурная и прочие палаты с мастерскими. Они находились на бюджете Академии наук, и довольно скоро возникло сомнение, потребны ли эти художества (нередко именуемые Академией художеств) для Академии наук. В конце концов все решилось в пользу художеств: «Излишнее дело пространно о том писать, что к благосостоянию всякого государства науки и художества есть дело потребное»[2], – говорилось в Регламенте Академии наук и художеств 1747 года.

В это время укрепилось положение Гравировальной палаты, ставшей основой для

В.Г. Худяков

Портрет основателя и куратора Академии художеств (1757–1763) И.И. Шувалова. Видоизмененная копия с оригинала Ж.-Л. де Велли. 1864. Холст, масло. НИМ РАХ

S 1757 (old style) the Senate decreed: "... the aforesaid Academy of Arts shall be established in St Petersburg..." It did so in response to the proposal submitted by Count Ivan Shuvalov, the curator of Moscow University, to the effect that a new academy of fine arts should be founded in the city.

But everybody knew that there was already one in the city. So, two academies began to get along since the late 1750s: the newly-established one and the already-existent one within the Academy of Sciences. The Academy of Sciences, as Peter I had conceived it, was to be "a cohabitation of sciences and arts". In the years following Peter's death, however, the arts did not enjoy so much benefits as sciences there.

The jobs they were to do were limited to prints in academic publications such as maps, charts and tables, usually lavishly adorned with ornaments and allegorical figures, as well as painting portraits of celebrities, grand landscapes and the like.

Accordingly, it ran engraving, book-binding, drawing, landscape-painting and figurepainting workshops. The manager of the engraving workshop, Jacob Stelin, who did most of its commissions, complained that the arts department was always lacking of money and that many scholars thought it was redundant. As one of them – Lomonosov. He was all for its separation because he believed arts did not contribute to scientific advance. He insisted that an academy of arts in its own right should be established instead.

In 1755, Lomonosov, encouraged by Count Shuvalov, took the initiative and founded a university in Moscow. It was idea of Shuvalov that it would be good to have an academy of arts under the university where European-level artists could be trained. So the Senate, in its decree about the es-

действительной Академии художеств при Академии наук. Известные мастера «грыдоровальщики» и подмастерья составляли большую часть Художественного департамента. Видная роль в Гравировальной палате принадлежала Я. Штелину, фактически ее руководителю.

Якоб Штелин приехал в Россию из Лейпцига в 1735 году по приглашению Академии наук адъюнктом «немецкого штиля, красноречия и стихотворства, также для изобретения иллюминаций, фейерверков и прочего и для дальнейшего упражнения в науках и художествах»[3]. Это был широко образованный талантливый человек, энергичный и хороший организатор, искренне преданный своей работе в России. Он многое сделал для ее развития в русле европейской культуры. Среди разнообразных поручений Академии наук в 1738 году ему досталась «в смотрение» Гравировальная палата. Некогда в Германии он и сам занимался в Дрезденской академии рисунка и живописи и понимал необходимость художественного образования.

По его инициативе укрепилась Рисовальная палата и были организованы три класса, «из которых в первом рисуют с грыдоровальных фигур и академических рисунков, во втором — с гипсовых образцов, а в третьем — с живого человека»[4]. Это соответствовало начальному этапу академического курса европейских академий изящных искусств. «Нашей маленькой Академией»[5] называл Штелин Художественный департамент, Гравировальную и Рисовальную палаты в Академии наук и всеми доступными ему средствами стремился укрепить и расширить его. В 1748 году ему удалось ввести лепку и ваяние.

Штелин привлек к преподаванию иностранцев, находившихся тогда в Петербурге, и среди них — одного из крупнейших театральных и перспективных художников Дж. Валериани. При Штелине в академии работал И.Ф. Дункер, признанный мастер декоративной скульптуры. И.Э. Гриммель, живописец и рисовальщик, был приглашен в Россию и, по словам Штелина, «воспитал множество учеников»[6]. Преподавателем числился известный тогда архитектор И.Я. Шумахер. Наконец, Штелин добился приглашения выдающегося гравера Г.Ф. Шмидта. Так Штелин стремился собрать вокруг «своей» академии специалистов разного профиля, как то было присуще европейским академиям того времени.

В «Регламенте Академии наук и художеств» 1756 года, в составлении которого, надо полагать, участвовал Штелин, в первом параграфе говорилось: «Главное Академии художеств намерение в том и состоит, что споспешествовать и распространять художества, происходящие из рисовального художества, которые без оного не могут приведены быть в настоящее цветущее состояние»[7]. Имелись в виду живопись, архитектура, лепное, резное, гравировальное и медальерное искусства. В регламенте

tablishment of an Academy of Arts in St Petersburg, also ruled that it should be affiliated to Moscow University. "There are, as a consequence, two imperial academies of fine arts in the country," wrote Stelin in the latter half of 1758. "The one at St Petersburg's Academy of Sciences is under my own supervision and management; the other at Moscow University is quite new, its foundation having been due to the care of High Excellency Shuvalov, who had acquired enough money for its maintenance".

Mr Stelin was clearly unaware of a possible threat from the new arrival. In the beginning, the two academies were meant to be merged. But in the early 1760s, it was no longer so. That was the end to the co-existence of two academies of fine arts in St Petersburg.

1 *Указ Сената об учреждении в Санкт-Петербурге Академии художеств 6 ноября 1757 года* //Полное собрание законов Российской империи с 1649 года. Т. XIV, № 10776. СПб., 1830. С. 806–807.

2 *Регламент Императорской академии наук и художеств в Петербурге.* СПб., 1747. С. 1.

3 *Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России.* Т. I. М., 1990. С. 8. Историкам искусства было известно имя Штелина как автора уникальных записок (опубликованных лишь фрагментарно) по истории русского искусства XVIII века: о живописцах, скульпторах, граверах, мозаичистах, медальерах, многих из которых он знал лично или слышал о них от очевидцев и знатоков. В его записках есть материал о шпалерах, фейерверках, иллюминациях, о музыке, балете, танцевальном искусстве, а также об Академии трех знатнейших художеств, о скульптуре Летнего сада. Он составил интереснейшее описание живописных коллекций Петербурга и загородных царских и частных дворцов. Записки Штелина, написанные готической скорописью, бистровыми, выцветшими чернилами, были практически недоступны исследователям. «Цель, которую поставил перед собой Штелин, являлась беспримерной по масштабу и не имела аналогий в истории европейского искусствознания XVIII века», — писал исследователь его наследия К.В. Малиновский (указ, соч., с. 22). В течение нескольких лет он прочел хранящиеся в нескольких архивах записки, перевел их и тщательно прокомментировал. Это был своего рода научный подвиг. Ныне записки Штелина и его письма опубликованы в двух томах с комментариями Малиновского.

4 *Палаты Санкт-Петербургской Императорской академии наук...* СПб. 1741. Введение //Гравировальная палата Академии наук XVIII века: сборник документов /сост. М.А. Алексеева, Ю.А. Виноградов Ю.А. Пятницкий. — Л., 1985. С. 12.

5 *Письмо Я. Штелина К.Г. Разумовскому 8 февраля 1760 года*//Штелин Я. С. 423.

6 Там же. С. 55.

7 Моисеева С.В. *Правила подготовки, проведения и завершения публичной выставки-экзамена в уставах и регламентах зарубежных и русских академий XVII – середины XVIII века* // Русское искусство Нового времени. Вып. 9. М., 2005. С. 42–43.

подробно расписывались классы для усвоения основ рисунка. В целом деятельность Академии художеств планировалась с размахом, претендуя на государственный статус: «Особливое ж намерение Академии художеств состоит в обучении юношества художествам и в употреблении оных в пользу общего академического корпуса и всего государства, дабы оные высокие художества во всей империи распространяемы были»[8].

В начале 1757 года Штелин был назначен директором Академии художеств при Академии наук. У него были большие планы. В это время он писал Г.Н. Теплову: «Если бы расширение академических департаментов и число бесполезных лиц в них не поглощали бы столько денег из бюджета и была бы возможность хоть немного подумать об Академии художеств, я осмелился бы устроить настоящую Академию художеств вместо ее «тени, которая доныне существует у нас»[9].

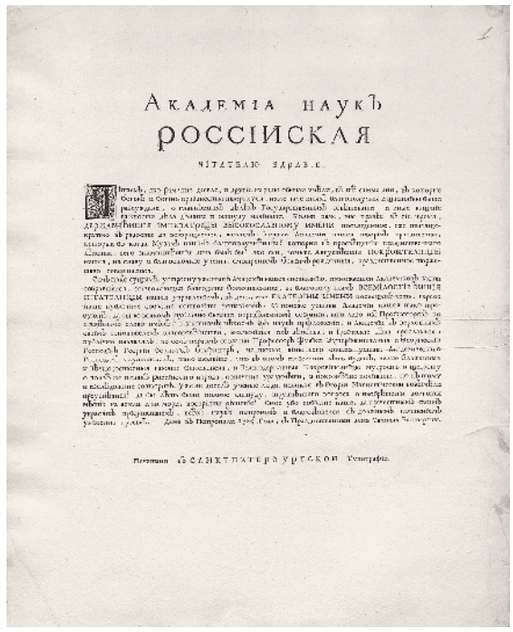
Современная Академия художеств, по словам Штелина, была бедна. Но и в таком состоянии она многим казалась излишеством для Академии наук. По мнению Ломоносова, художества не могли способствовать развитию науки в Академии наук, образования — в академическом университете и гимназии, тому, что было для него важнейшим делом всей Академии наук. Почему он и ратовал за отторжение Художественного департамента от Академии наук. Кроме того, он понимал необходимость учреждения иной, подлинной, по его словам, Академии художеств. «Это учреждение, — писал он, — чрезвычайно деятельное и нуждающееся в отдельной коллегии для ведения множества особых дел под особым же руководством и надзором»[10].

А тем временем в 1755 году по инициативе Ломоносова при активнейшей поддержке Шувалова в Москве был организован университет. Почти сразу у Шувалова возникла идея создания при университете Академии художеств как национального центра подготовки деятелей искусств европейского уровня. Он обратился в Сенат с «представлением»: «...когда науки... в Москве приняли начало... чтобы оныя в совершенство приведены были, то необходимо установить Академию художеств, которой плоды, когда приведутся в состояние, не только будут славою здешней империи, но и великою пользою казенным и партикулярным работам, за которыя иностранные посредственного звания, получая великие деньги, обогатясь, возвращаются, не оставя по сие время ни одного русского ни в каком художестве, который бы умел что делать». Планируя академию, Шувалов столкнулся с несогласием иностранных художников жить в Москве. Обращаясь в Сенат, он писал: «Сия Академия будет учреждена здесь, в Санкт-Петербурге, по причине, что лучшие мастера не хотят в Москву ехать, как в надежде иметь от двора работы, так и для лучшего довольствия иностранных здешней жизни»[11]. Таким образом, Сенат утвердил Академию художеств в Петербурге, но причислил ее к Московскому университету, где Шувалов был куратором. Впоследствии ее называли московской, или чаще шуваловской... И по справедливости, ибо он был душой Академии художеств.

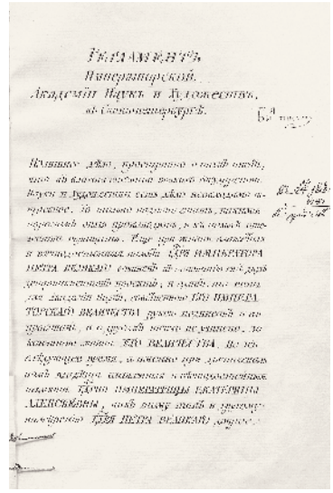
«Теперь мы имеем уже две императорских академии изящных искусств, — писал Штелин во второй половине 1758 года. — Одна — при здешней Академии наук под моим смотрением и руководством; другая — при Московском университете учреждена совершенно заново благодаря заботе Его превосходительства, г-на камергера Шувалова, который нашел хороший капитал для ее содержания. В обеих нет недостатка в знаменитых и умелых преподавателях искусств и множестве русских учеников в трех различных классах, которые обучаются ими и с помощью их художественных произведений побуждаются к лучшему вкусу в искусстве». Далее Штелин подробно перечислил иностранцев-преподавателей, не делая различия, кто был в «его академии», а кто в шуваловской, как бы уравнивая обе. «Все эти мастера в изящных искусствах привлекают не только массу учеников здешней нации, но и используют уже многих из них как умелых подмастерьев и способных помощников. Только академическая Гравировальная палата здесь под моим смотрением уже состоит из 24 умелых русских в трех различных классах; Рисовальная — из 40; Резьбы по камню и стали — из 15; Лепки, Моделирования и Ваяния — по 16. Это также было целью уже Петра Великого в отношении всех выписанных иностранцев, и к счастливому осуществлению ведет ее при пышном дворе... его высочайшей дочери Елизаветы»[12].

Совершенно очевидно, что Штелин не видел опасности со стороны шуваловской академии для «своей». Вероятно, ему казалось, что они выдержат сопоставление по составу преподавателей, по количеству учеников и по подготовке национальных кадров. У Штелина в это время имелось даже некоторое преимущество: сложившийся коллектив учеников, наличие учебных помещений и «разных мастерских палат», необходимых для работы граверов. У Шувалова все приходилось создавать заново. Учеников еще предстояло собрать. В начале 1758 года прибыли 16 студентов Московского университета. Кроме них набрали еще молодых людей, в основном из разночинцев (всего 38 человек, из них 11 дворян). У новой академии не было своего помещения, и первые ученики занимались во дворце Шувалова. Ни устава, ни штатного расписания еще не существовало.

На первых порах возникли идеи объединения двух академий. «Его превосходительство господин камергер многократно оказывал мне честь говорить со мной об этом в отсутствие Вашего превосходительства, — писал Штелин президенту Академии наук К.Г. Разумовскому. — На это я всегда отвечал, что так называемый союз нашей Академии художеств с его академией не является столь простым, как он кажется вначале, что наша Академия художеств связана с Академией наук, что она, в сущности говоря, не что иное, как придаток, заведенный ей в помощь»[13]. Но со всех сторон возникали те же разговоры. «Ну, мосье Штелин, вы подумали, что делать с вашей



Академія наукъ
РОССІЙСКАЯ



Академией художеств и как объединить ее с Московской? Какое неудобство иметь две академии художеств в одном городе». Мне едва дают момент, чтобы ответить, что это не зависит от меня и что этот союз мне кажется едва ли осуществимым, потому что наши художественные палаты слишком связаны с Академией наук, которая не может обойтись без них, не страдая со всех сторон»[14], — пересказывал Штелин.

Совсем немного времени прошло между предыдущим письмом второй половины 1758 года и этим — начала 1760-го, но многое изменилось. Об объединении речь не шла, особенно когда у Шувалова организовывалась «также Гравировальная палата, большей частью из воспитанников предыдущей Академии»[15] (так утверждал Штелин). Он видел, как слабела его академия. Одного за другим в Московскую академию забирали от него «умелых воспитанников». «И таким образом эта молодая Академия все разрасталась за счет старой»[16], — впоследствии писал Штелин, и сам делавший попытку перейти в шуваловскую академию на место «инвентора и директора» (но его не при-

Обложка Регламента Академии наук 1803 года.
СПФ АРАН

Объявление о первом собрании Академии художеств и наук. 1725.
СПФ АРАН

Титульный лист Регламента Академии наук и художеств 1747 года.
СПФ АРАН

[8] Там же. С. 43.

[9] Штелин Я. С. 419.

[10] Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1957. Т. 10. С. 118.

[11] *Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования* / под ред. П.Н. Петрова. СПб., 1864. Ч. I. С. 1–2 (далее — Сборник материалов).

[12] Штелин Я. С. 423. В этом письме Штелин перечислил художников, связанных с обеими академиями. «Для портретной живописи здесь находятся граф Ротари из Вероны, Токке из Парижа и различные, менее значительные мастера. Для исторических картин — Валериани из Рима, Градицци из Венеции, Лоррен и Девилли из Парижа. Для театральных декораций — Переджинотти из Венеции и Карбони из Болоньи. Для гравирования на меди — Шмидт из Берлина. Для архитектуры — итальянский граф Растрелли и Ринальди из Рима. Для скульптуры — Жилле из Парижа и Дункер из Вены. Для изображений в воске и глине — Роллан из Лиона, Вестерини из Брюсселя. Для резания штемпелей медалей — Дасье из Женевы, Дюбю из Дрездена и Винслоу из Дании. Для ткания брюссельских шпалер — Бурден от Гобеленов из Парижа. Для фейерверков — Сарти из Италии и обер-фейерверкер — русский Мартынов».

[13] Там же. С. 424.

[14] Там же. С. 425.

[15] Там же. С. 139.

[16] Там же. С. 143.

There was now only one, in Moscow, headed by Ivan Shuvalov, the favourite of the Empress. The coup d'etat of 1761 and the accession of Catherine II brought about a change in the Academy of Arts. In early 1763, Shuvalov was exiled, in the form of travel abroad, for several years. The Empress ruled that it would be useful to have the Academy of Arts detached from the university altogether and institute a special administration in it. I.I. Betsky was appointed as a president of the Academy. In 1764, the Empress granted a new charter and some privileges to the Academy. It was now called "The Imperial Academy of Three Noble Arts, Painting, Sculpture and Architecture, with a training school attached thereto". For the first time in its history, the Academy was on its own. Previously it was under the Academy of Sciences, later under Moscow University. Now it was independent of either.

гласили). В такой ситуации он стремился хотя бы сохранить Художественный департамент и доказывал президенту Академии наук К.Г. Разумовскому, как это для нее необходимо[17].

Так заканчивалось существование в Петербурге двух академий художеств. Оставалась одна, Московская, во главе с куратором, под покровительством фаворита императрицы И.И. Шувалова. Преимущества шуваловской академии художеств заключались не только в несопоставимо больших финансовых и административных возможностях, но в самом существе. Штелин предполагал назначение академии при Академии наук в обучении рисунку — началу начал в искусстве. Шувалов планировал академию при университете как центр высшего образования, как завершающий этап. Он ориентировался на талант и, «проведав» о талантах, привлекал их в свою академию. Он рассчитывал не только на одаренных людей, получивших где-то образование или уже работавших, но и на совсем необученных, но отмеченных несомненным дарованием. Их зачисляли без особых сложностей. «И. Ерменев был принят без «письменных прошений», Ф. Рокотов — «по письменному приказанию», а Федот Шубин истребован в академию из придворных истопников «за усмотрением разными особами в нем в резьбе по кости и перламутре надежды»[18]. Одним из первых подопечных Шувалова, о котором куратор трогательно заботился, был Е. Чемисов, которого граф «вытребовал «из гвардейских капралов». Впоследствии он стал выдающимся русским гравером-портретистом. В. Баженов, ученик московского архитектора Ухтомского, был взят в Петербург и затем переведен в Академию художеств. Очень скоро Баженов, достаточно образованный как зодчий, был послан во Францию пенсионером, т.е. получал содержание от казны – пенсион. Похожа судьба А. Лосенко, в прошлом ученика прекрасного художника И. Аргунова: зачисленный в академию, он уже в 1760 году был отправлен за рубеж для дальнейшего совершенствования. В 1761-м, в предпоследний год существования академии Шувалова, «в чужих краях» числились Баженов, Лосенко и И. Старов, впоследствии выдающийся архитектор. Предполагалось, что получившие европейское образование люди останутся потом в академии. Это соответствовало политике Шувалова по созданию национальных кадров.

С первых лет существования шуваловской академии при иностранцах-профессорах в качестве помощников работали наиболее преуспевшие русские ученики. Вскоре, в 1762 году, в последний год президентства Шувалова, они получили официальные звания адъюнктов: Ф. Рокотов, А. Лосенко, К. Головачевский, И. Саблуков, Г. Козлов, В. Баженов. Адъюнкты могли стать, а некоторые и стали профессорами. Звание адъюнкта было для них важно, так как по планам Шувалова профессора и адъюнкты в его академии имели бы те же преимущества «как в Академии наук»[19]. Этот план Шувалова не был утвержден. И все же, по мнению выдающегося знатока истории Академии художеств П.Н. Петрова, «нельзя не оставить за благорасположительным куратором чести инициативы у нас в России по делу о правах художников и образования их вообще»[20].

За подписью куратора было создано своего рода штатное расписание — «Именной список Императорской академии художеств, находящихся при оной академии разным чинам в службе» (1761), закрепивший штат преподавателей и прочих служащих. Примерно тогда же Шувалов создал очень важный документ (историки искусства считают его самого автором) «Регламент», определивший состав академии, порядок присуждения званий, распределения должностей, награждений учащихся серебряными и золотыми медалями и т.п. Один из последних «прожектов» Шувалова — «Об учреждении гимназии, которая содержит 40 человек на жалованье», т. е. на казенном содержании. То было начальное учебное заведение, где учащиеся помимо первичного образования получали начальные навыки рисунка.

Планы Шувалова не были утверждены: 25 декабря 1761 года скончалась императрица Елизавета Петровна. Новый император Петр III не интересовался искусством вообще.

Государственный переворот и воцарение Екатерины II в 1762 году изменили положение Академии художеств. В начале 1763 года Шувалов был отправлен в заграничное путешествие на несколько лет. Императрица «за полезное рассудила» Академию художеств «совсем от университета отделить» и особое управление в ней учредить. Президентом академии был назначен И.И. Бецкой.

В 1764 году императрица пожаловала новый Устав и Привилегии в Академию художеств, отныне именуемую «Императорская академия трех знатнейших художеств — Живописи, Скульптуры и Архитектуры, с «Воспитательным при оной академии училищем». Так впервые академия обрела самостоятельность: прежде существовавшая при Академии наук или при Московском университете теперь она не зависела от них.

[17] В 1766 году В.Г. Орлов, назначенный директором Академии наук, упразднил все палаты, оставив несколько рисовальщиков и граверов. Гравировальная палата существовала до 1805 года.

[18] Савинов А.Н. *Академия художеств.* М.; Л., 1948. С. 9.

[19] Сборник материалов. С. 67.

[20] Сборник материалов. С. 72.

СОЮЗ ИСКУССТВА И НАУКИ
THE UNION OF ARTS AND SCIENCES

Интервью с президентом Российской академии художеств Зурабом Константиновичем Церетели

Interview with the President of the Russian Academy of Arts Zurab Tsereteli

ACADEMIA. *В Архиве Академии наук состоялась выставка «Социетет художеств и наук», организованная совместно Академией наук и Академией художеств. Показательно, что выставку открывали два президента академий – Юрий Сергеевич Осипов, президент Академии наук, и вы, президент Академии художеств. Это подчеркивало ее значимость. Как вы понимаете смысл этой выставки?*

Зураб Церетели. Сейчас во многих сферах науки и культуры открываются новые исторические документы, или уже известные документы приобретают новое содержание для сегодняшней жизни. Это хороший знак. История становится важной для современности, она не только хранится в архивах, но и помогает понимать и решать сегодняшние проблемы. Вот смотрите, Петр I, задумывая академию – центр образования и науки в стране, ставил на первое место искусство. Он понимал, что без духовности, без культуры невозможны ни наука, ни образование. Обратите внимание, выставка на тему петровского указа проходит в Академии наук и открывает ее президент Российской

ACADEMIA. Exhibition "Arts and Sciences Societas", organized jointly by the Academy of Sciences and Academy of Arts, was held in the archive of the Academy of Sciences. Significantly, the exhibition was opened by two presidents – Yuri Sergeyevich Osipov, president of the Academy of Sciences and you, the president of the Academy of Arts. This underscores its importance. How do you understand this exhibition?

Zurab Tsereteli. Nowadays in many areas of science and culture, new historical documents have been published, which together with already known documents are giving a new meaning to present-day life. This is a good sign. History becomes important for the present, coming out of the archives, it helps to understand and to solve today's problems. Here is an example: Peter I, thinking about founding of the Academy, center of education and science in the country, placed at the first place art. He understood that without spirituality and without culture there can be neither science nor education. Please note that the exhibition on the theme of Peter's founding decree is held in the Russian Academy of Sciences and was opened by its president. Yuri Sergeyevich is the initiator of the exhibition and dedicated to the idea of Peter I on the importance of arts for the community as a whole and for science in particular. We in the Academy of Fine Arts – recognized artists as well as artists who are still learning or studying – we hope that the idea of Peter I will be accepted by our society.

ACADEMIA. *This exhibition has yet another consequence – it shows us that Russian Academy of Arts should start its own history from 1724, when decree of Peter I was issued. Accordingly, the Academy of Fine Arts is already 285 years old nowadays.*

Zurab Tsereteli. Yes, it happens when some historical facts are becoming property of whole society. For example, archaeologists now recognize that Moscow is older than they thought until recently. These are historical facts. To date, more important is that good ideas will be implemented wherever they occur. Russian Academy of Arts for nearly three centuries has continued what has been given to her with that wise idea. Two of our high schools and two institutes are raising a new generation of artists. The Academy is engaged in large architectural projects – the Cathedral of Christ the Savior, and many Orthodox churches in America and Europe. Academy Museum, founded in the 18th century, is again active and has many branches. More recently, the Academy has created yet another museum – The Museum of Modern Art. In the 18th century, the Academy had their schools in the regions and we are now opening branches in the regions of Russia. Foreign communications of the Academy of Fine Arts were also established in the 18th century and today, foreign honorary member of Russian Academy of Arts connect our art schools with educational institutions around the world. I want to say that we are trying not only to preserve the structure and the experience, which provided the basis for the Academy in the 18th century, but also to expand the activities of the Academy, because they will help to realize how important culture and art are in the modern world.

ACADEMIA. *Are you successful in making the Academy a significant institution in the Russian and world contemporary art practice?*

Zurab Tsereteli. Is it not obvious? The effort of the Academy was to create the Moscow Museum of Modern Art, museum of contemporary art under the auspices of the Academy of Arts. The Academy has

a new exhibition space and is actively involved in museum exhibitions at art galleries in all major cities of Russia. It also provides the space for the exhibitions of Academy graduates, not only within the country but abroad, too. It also hosts the exhibitions of our foreign honorary members.

Within the framework of a bilateral government program "Year of France in Russia" and the "Year of Russia in France", the Russian Academy of Arts organized exhibition project under the name "Russian Academy of Arts: Scope of Academic School", which included four sections: "Russia – France: three centuries of cultural ties in the mirror of Russian Academy of Arts history"; "Scope of Academic School"; "Russian Academy of Arts: A Program for the preservation of spiritual and cultural heritage of Russia"; "Caucasus Art World".

In order to comply with the current demands upon the art presentation, we brought up to date the whole system of storage, attribution, restoration and display of art in our museums – this was gigantic work. We have done it.

But, more importantly, we have retained the system of art education. Since the age of 12 talented children can learn in our schools – in Moscow and St. Petersburg, then in our two institutions – Repinsky and Surikov Art Institute, after which they are given an opportunity to improve their skills in creative workshops – available in all profiles – painting, drawing, sculpture; and not only in Moscow and St. Petersburg but also in the provinces. And all the new regions come to us to establish their branches of the Academy. Such a serious and extensive education system made it possible to preserve a national professional fine arts education, which from the 18th century incorporates all the most valuable of the world's experiences. As we know, the fate of many other national schools established in that time was not so lucky, for various reasons they could not survive. But we have been able to maintain the tradition of fine arts education.

ACADEMIA. *Does modern academic education meet all the current requirements?*

Zurab Tsereteli. Life today is very fast; time creates new problems that must be quickly addressed. Nowadays artist must own the new technology and be able to reach the finish with his vision, e.g. not only to conceive the piece of art, but also to implement it in the material and be able to submit it to the public – to made it part of an architectural space, to show it in galleries, museums; finally, he must be able to sell it to the collectors. For this, young artists need new skills of executive management; they need to understand the rules of design and laws of market...

ACADEMIA. *How would you formulate the most compelling challenge for the Academy today?*

Zurab Tsereteli. To answer this question, I will return to the exhibition, which was at the beginning of our conversation – "Arts and Sciences Societas". Peter I had understood the high mission of art in society. And Catherine II, who elaborated the idea of Peter's Academy of Arts, first placed the art education within the education system. On the facade of the historic building of the Imperial Academy is written: "Education. Painting. Graphics. Architecture". At the first place stands word "Education", not professional subjects. The primary objective was to raise high civic ideals and personal dignity of people with wide scale public thinking, diversified in their cultural interests, being that exactly this is a basis for professional skills and for uncovering of the true creators. This will be always valid, as it was valid at the beginnings of the Academy. Because of it, we now want an international conference under the title "Science, Art and Religion". I'm inviting all, feel free to come and participate.

ACADEMIA. The idea for this conference arose at the commemorative meeting of the European Academy of Arts and Sciences where you were elected a full member. What

академии наук. Юрий Сергеевич – инициатор этой выставки, и он солидарен с мыслью Петра I о значимости искусств для всего общества в целом и для науки в частности. Мы в Академии художеств – и уже признанные художники, и те, кто еще учатся в наших лицеях и вузах, – надеемся, что идея Петра I станет идеей всего нашего общества.

ACADEMIA. *У этой выставки есть еще одно следствие – Российская академия художеств должна вести свой отсчет истории от указа Петра I 1724 года. И тогда сегодня Академии художеств уже 285 лет.*

Зураб Церетели. Да, так случается, когда какие-то исторические факты становятся достоянием всего общества. Например, сейчас археологи признают, что Москва старее, чем считалось до недавнего времени. Это факты истории. Для сегодняшнего дня важнее, чтобы хорошие идеи, когда бы они ни возникали, были реализованы. Российская академия художеств уже почти три века продолжает все, что было заложено мудрого в ее замысел. Два наших лицея и два института воспитывают новое поколение художников. Академия участвует в реализации больших архитектурных проектов – храм Христа Спасителя и многие православные храмы в Америке, в Европе. Академический музей, основанный в XVIII веке, активно работает и сейчас и имеет много филиалов. Совсем недавно академия создала еще один музей – Государственный музей современного искусства. В XVIII веке академия имела свои школы в регионах, и мы сегодня открываем филиалы академии в регионах России. Зарубежные связи нашей Академии художеств были заложены тоже в XVIII веке, и сегодня зарубежные почетные члены Российской академии художеств осуществляют контакты нашей художественной школы с образовательными учреждениями во всем мире. Я хочу сказать, что мы стараемся не только ничего не потерять из той структуры, из того опыта, который был положен в основу академии в XVIII веке, но и расширяем деятельность академии, потому что осознаем, как важны культура, искусство в современном мире.

ACADEMIA. *И это удается – сделать академию значимой институцией в российской и мировой художественной современной практике?*

Зураб Церетели. Разве это не очевидно? Усилиями академии создан Московский музей современного искусства, Государственный музей современного искусства Академии художеств. Академия располагает новыми выставочными площадями, широко задействует для своих выставок музеи, галереи во всех крупных городах России, делает выставки выпускников не только в стране, но и за рубежом. Мы принимаем у себя выставки наших зарубежных почетных членов.

В рамках двусторонней государственной программы «Год Франции в России» и «Год России во Франции» Российской академией художеств разработан выставочный

проект «Российская академия художеств: пространство академической школы», включивший четыре раздела: «Россия – Франция: три века культурных связей в зеркале истории Российской академии художеств»; «Пространство академической школы»; «Российская академия художеств: программа сохранения духовного и культурного наследия России»; «Мир искусства Кавказа».

Чтобы соответствовать современным мировым стандартам, мы привели в соответствие всю систему хранения, атрибуции, реставрации и экспонирования искусства в наших музеях – это огромная работа. Мы ее сделали.

Но, главное, мы сохранили систему художественного образования. Начиная с 12-летнего возраста талантливые дети могут учиться в наших лицеях – в Москве и Санкт-Петербурге, потом в наших двух институтах – Репинском и Суриковском, после чего им предоставляется возможность повышать квалификацию в творческих мастерских – они есть у нас по всем профилям – живопись, графика, скульптура, и не только в Москве и Санкт-Петербурге, но и в провинции. И все новые регионы обращаются к нам с просьбой создать у них отделения академии. Такая серьезная и разветвленная система образования дала возможность сохранить отечественную профессиональную школу, которая с XVIII века вбирала в себя все самое ценное из мирового опыта. Как мы знаем, судьба многих других национальных школ так сложилась, что они не выстояли по разным причинам. А нам удалось сохранить традиции художественного образования.

ACADEMIA. *Академическое образование сегодня удовлетворяет всем современным требованиям?*

Зураб Церетели. Жизнь в наши дни очень стремительна, время рождает новые проблемы, которые нужно быстро решать. Художники должны сегодня владеть новыми технологиями, уметь довести свой замысел до конца, т.е. не только задумать произведение, но и выполнить его в материале и суметь представить его обществу – ввести в пространство архитектуры, показать в галереях, музеях, наконец, продать коллекционерам. Для этого молодым нужны и новые знания исполнительного мастерства, понимание законов дизайна, рынка...

ACADEMIA. *Как бы вы сформулировали самую актуальную задачу, стоящую перед академией сегодня?*

Зураб Церетели. Чтобы ответить на этот вопрос, я вернусь к той выставке, с которой начался наш разговор – «Социетет искусств и наук». Петр I понимал высокую миссию искусства в обществе. И Екатерина II, которая развила петровскую идею Академии художеств, на первое место ставила в художественном образовании воспитание. На фасаде исторического здания Императорской академии начертано: «Воспитание. Живопись. Графика. Архитектура». То есть первое место занимали даже не профессиональные предметы, а воспитание. Первоочередной задачей было развивать в воспитанниках высокие гражданские идеалы, масштабное государственное мышление и личные достоинства людей, разносторонних по своим культурным интересам, так как именно на этой базе профессиональное обучение дает подлинных творцов. Эта задача будет актуальна всегда, так же как она была актуальна при зарождении академии. Потому мы сейчас задумали международную конференцию на тему «Наука, искусство, религия». Приглашаю всех – приходите, участвуйте.

ACADEMIA. *Идею этой конференции вы высказали на торжественном заседании Европейской академии наук и искусств, на котором были избраны ее действительным членом. Какую задачу вы ставите перед собой в связи с этим новым статусом?*

Зураб Церетели. Да. Членами этой международной академии наук и искусств являются замечательные люди – Папа Римский Бенедикт XVI, 27 лауреатов Нобелевской премии по физике, медицине, химии, экономике...

У всех у нас одна задача – преобразование мироустройства средствами своей профессии. У искусства есть свои огромные возможности в утверждении идеалов гуманизма и общечеловеческих ценностей. Я уже создал композиции на темы диалога культур, борьбы с международным терроризмом, «Искусство против СПИДа», и у меня есть планы создать работы, посвященные утверждению принципов уважения и понимания между народами.

Идеи Европейской академии наук и искусств – это близкие Российской академии идеи. Их еще Петр I утверждал своим замыслом «социетета художеств и наук». Наверное, то, что меня избрали в Европейскую академию наук и искусств, говорит о том, что наша Российская академия и правильно задумана, и правильно шагает.

Беседу вела Ада Сафарова

task do you put in front of you having this new status?

Zurab Tsereteli. Yes. Members of the International Academy of Sciences and Arts are wonderful people – Pope Benedict XVI, 27 Nobel laureates in physics, medicine, chemistry, economics ...

We all have one objective – the transformation of the world by the means of our profession. In art there are tremendous opportunities to spread the ideals of humanism and universal values. I have already created the compositions about the dialogue of cultures, about combat against international terrorism, "Art against AIDS", and I have plans to create a work devoted to the principles of respect and understanding among the peoples.

The ideas of the European Academy of Arts and Sciences are in fact very close to the ideas of Russian Academy. Peter I had supported these ideas by establishing the "Arts and Sciences Societas". Perhaps the fact that I was elected full member of the European Academy of Arts and Sciences tells us that our Russian Academy was established accurately and is advancing in the right direction.

The interview was conducted by Ada Safarova

ЗНАМЕНАТЕЛЬНАЯ ВЫСТАВКА

LANDMARK EXHIBITION

Виктор Ванслов

Viktor Vanslov

В Выставочном зале Архива Российской академии наук открылась необыкновенная выставка, подобной которой, вероятно, никогда ранее не было в нашей стране. Выставка была посвящена 285-летию Российской академии наук и Российской академии художеств, их основанию, истории, современным достижениям. Она называлась

Президент Российской академии художеств З. К. Церетели и президент Российской академии наук Ю.С. Осипов открывают выставку. 6 февраля 2009 года.

Выставочный зал Архива Российской академии наук

Exhibition Hall of the Archives of the Russian Academy of Sciences opened the unusual exhibition on February 6, 2009. Unparalleled in the Russia, it was organized in honor of the 285th Anniversary of the Russian Academy of Sciences and Russian Academy of Fine Arts: their foundation, parallel history as well as most remarkable achievements. It was called "Arts and Sciences Societas" back in its early days. Parallel historical development and the relationship of the two academies were illustrated at the exhibition.

In 1724, concerned with the need for the development of Russian culture, Peter I has issued a decree on the establishment of the Academy of Arts and Sciences (the word "Arts " stood in the first place). Since then, the Academy of Sciences and Academy of Arts are committed to the mission. First one

«Социетет художеств и наук» и показывала параллельное историческое развитие и взаимосвязи двух академий.

В 1724 году Петр I, озабоченный необходимостью развития российской культуры, издал указ о создании Академии художеств и наук (слово «художеств» стояло на первом месте). С тех пор Академия наук и Академия художеств ведут отсчет своей истории. Первая из них раньше встала на ноги. Другая – Академия художеств – создавалась медленно, вначале в виде небольших объединений, существовавших то самостоятельно, то в лоне Академии наук, и только в середине XVIII века была уже оформлена указом Сената как самостоятельное учреждение.

На выставке были показаны многочисленные архивные документы – правительственные, академические и частные, – обрисовывавшие основные этапы развития двух академий, а также демонстрировались картины современных художников-академиков. Хотя искусство и наука – две разные и самостоятельные формы познания мира, они имеют много общего и связаны между собою тысячами нитей, образуя, по выражению Петра I, «социетет художеств и наук».

Недаром многие выдающиеся ученые придавали огромное значение искусству как средству развития творческого воображения, которое необходимо в науке не менее, чем в искусстве. А выдающиеся художники находили в науке (прежде всего гуманитарной) источник духовного обогащения, а иногда и творческого вдохновения. Кроме того, все изобразительные искусства (не говоря уже об архитектуре и дизайне, где это особенно очевидно) опираются на научные достижения в разработке своих технологий и образно-выразительных средств.

Обе эти формы сознания не могут существовать друг без друга, и выставка раскрывала их многогранное взаимодействие. Она была знаменательна и как утверждение сегодняшней взаимосвязи наук и художеств, и как определение их перспектив.

285 лет существования Академии художеств говорят о ее глубоких исторических корнях. Академия может гордиться своей историей. В ней были и спады, и противоречия, и перерывы в развитии. Но в целом на протяжении этой истории была выработана система художественного образования, академическая художественная школа, которая является базой профессионализма в искусстве и которой отечественное искусство обязано многими своими дости-

З.К. Церетели
Макет памятника Петру I. Бронза

was organized in a short time, second one, Academy of Arts, needed longer time to be fully operational. At first consisting of small groups, initially independent, later included into the Academy of Sciences, only in the middle of the 18th century it was organized by special decree of the Senate as an independent institution.

The exhibition presented numerous archival documents (government, academic and private) to illustrate the main stages in the development of two Academies. These were complemented by paintings of contemporary artists – academicians. While the art and science are two entirely different and separated forms of knowledge about the world, they have much in common and relate to one another "with a thousand threads", forming in the words of Peter I "Arts and Sciences Societas".

Neither art nor science can exist without each other, and the exhibition uncovered their multilateral cooperation. But its great impact was not only in presentation of today's relationship between sciences and arts, it was also a defining forum of their prospects in the future.

Activities of contemporary art are closely related to the science, which has a role in shaping the word outlook of artists and techniques of fine arts. Indeed, even art has its own science – art history, art theory, art criticism. Art history is an independent area of culture, engaged in the study and promotion of the arts. That includes publication of monographs, collections of scientific articles, albums, and other literature – service to high humanistic ideals of true artistic creativity, enriching the spiritual world, tastes for arts and minds of people.

All this is another proof of inseparability of arts and sciences, well illustrated at this exhibition. The exhibition helped the viewer to reflect on challenges of both sciences and arts and to convince him of their fruitful collaboration in contemporary culture.

Л.И. Савельева
Петр I. 2006. Цветное стекло, спекание

жениями. Ведь все вершины русского изобразительного искусства XVIII–XX веков достигнуты художниками, которые были либо членами академии, либо ее учениками.

И ныне Российская академия художеств хранит эту школу профессионального образования. Но также и развивает ее, как развивалась она на протяжении веков в соответствии с требованиями времени и новыми задачами, возникавшими в разные периоды истории искусства.

Современная художественная деятельность связана с наукой, играющей определенную роль в формировании мировоззрения художников и технологий изобразительного искусства. Но она имеет и свою собственную науку – искусствоведение, теорию и историю искусства, художественную критику. Роль искусствоведения отнюдь не только прикладная: оно не сводится к обслуживанию художников и художественных учреждений, хотя и играет большую роль в искусствоведческом обеспечении деятельности академии. Но главное, искусствоведение – это самостоятельная область культуры, призванная через исследование и пропаганду искусства – публикацию монографий, сборников научных статей, альбомов и другой литературы – служить высоким гуманистическим идеалам подлинного художественного творчества, обогащая духовный мир, вкусы и сознание людей. Фундаментальная наука является основой прикладной, а не наоборот.

Все это говорит о неразрывности искусства и науки, что так хорошо было показано на данной выставке. Ее экспозиция заставляла зрителей задуматься над проблемами и задачами научного и художественного творчества и убеждала в плодотворности их взаимодействия в культуре сегодняшнего дня.

Общее происхождение, сотрудничество и содружество двух академий – историческая основа художественно-документальной выставки.

Уникальные документы XIX–XX веков из личных фондов Архива РАН, ученых с мировыми именами – нобелевских лауреатов – И.И. Мечникова, П.А. Черенкова, Л.Д. Ландау, И.Е. Тамма; знаменитых деятелей науки и техники – В.И. Вернадского, И.М. Губкина, С.П. Королева, С.В. Ковалевского, А.Е. Ферсмана, К.Э. Циолковского, А.Л. Чижевского, В.Г. Шухова и др., биографические документы, рукописи статей, чертежи, рисунки, фотографии, награды ученых, памятные медали и знаки, учрежденные в их честь, – составили документальную часть выставки.

Художественная часть была представлена произведениями З.К. Церетели, А.В. Васнецова, Е.И. Зверькова, Д.Л. Жилинского, Е.Н. Максимова, А.Г. Акритас, Н.А. Мухина, Т.Г. Назаренко, И.П. Обросова, Б.А. Мессерера, А.Д. Шмаринова, Л.В. Шепелева, А.А. Бичукова, А.Н. Бурганова, А.И. Рукавишникова, М.М. Курилко-Рюмина и других художников.

ИСТОРИЯ АКАДЕМИИ

HISTORY OF THE ACADEMY

Российская академия художеств — крупнейший центр отечественной художественной культуры. Мысль о создании Академии художеств и наук в России была высказана Петром I еще в конце 1690-х годов. Академия художеств была учреждена в Петербурге решением Сената 6 ноября 1757 года в царствование императрицы Елизаветы Петровны по инициативе великого русского ученого М.В. Ломоносова благодаря просветительской деятельности И.И. Шувалова.

Начиная с середины XVIII века и до наших дней академии принадлежит выдающаяся роль в развитии русской художественной культуры. Высочайшие достижения русской классической архитектуры, живописи, скульптуры, графики, хранящиеся в Русском музее, Третьяковской галерее и многих музеях страны созданы творцами, прошедшими академическую школу. Деятели Российской академии художеств обеспечили подъем художественной культуры многих народов, населяющих нашу страну. История Императорской академии художеств с ее основания по настоящее время определяла историю русского искусства в его генеральной линии.

ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗДАНИЕ АКАДЕМИИ

HISTORICAL BUILDING OF THE ACADEMY IN ST. PETERSBURG

Владимир Лисовский

Vladimir Lisovsky

Главное здание Академии художеств, горделиво возвышающееся над Невой на набережной Васильевского острова, несколько младше того учреждения, для которого оно изначально предназначалось. К работе над проектом этого здания руководители архитектурного класса академии Жан-Батист Мишель Валлен-Деламот и Александр Филиппович Кокоринов приступили в конце 1763 года. Их замысел был в основном реализован к концу 1780-х годов. С тех пор здание академии и приняло на себя роль одного из важнейших элементов панорамы невских берегов; вместе с другими замечательными памятниками зодчества XVIII – начала XIX века – Кунсткамерой, Академией наук, Меншиковским дворцом, Морским кадетским корпусом и Горным институ-

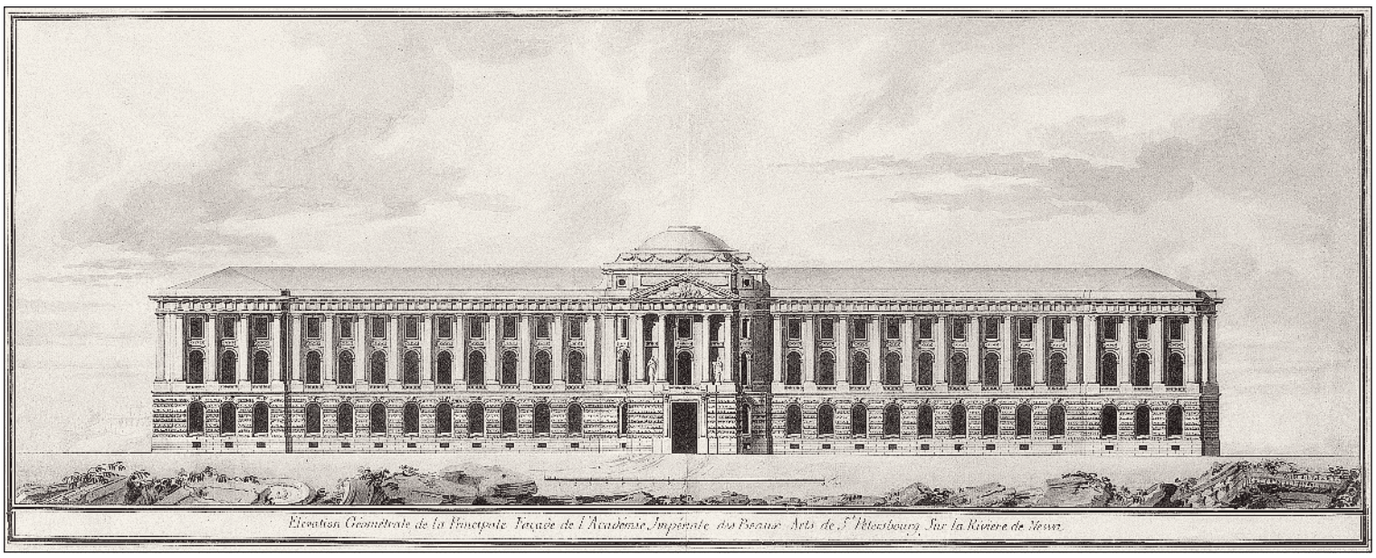
The building of the Academy is the major element of the famous panorama of the Neva River coast. For the first time in Russian architecture, a design of the building revealed features of classicism. It was improved and elaborated during construction. As a result, the features of the building had brought out «noble simplicity and serene magnificence». The architectural language of Kokorinov and Delamotte is laconic. It testifies that in the 1760th, when they developed the project, the architects acted as innovators, propagandists of new ideas. For all that, the entire shape of this monument of early classicism also revealed the influence of baroque.

Я. Васильев

Набережная Васильевского острова (Меншиковский дворец и дома Академии художеств) в середине XVIII века. 1753. Гравюра по рисунку М.И. Махаева (к пятидесятилетию Санкт-Петербурга) НИМ РАХ

Ж.-Б.М. Валлен-Деламот

Проект главного фасада Академии художеств в Санкт-Петербурге. 1760. Отмывка тушью. НИМ РАХ



том — оно формирует ритмический «каркас» застройки Васильевского острова вдоль Невы.

Квартал, где разместилось здание Академии художеств (он ограничен 3-й и 4-й линиями, набережной и Большим проспектом Васильевского острова), начал застраиваться вскоре же после основания Петербурга. Три сравнительно небольших «обывательских» дома, стоявшие на берегу, хорошо видны на одном из «проспектов», гравированных по рисункам М.И. Махаева к пятидесятилетнему юбилею столицы. Один из этих домов (по фамилии бывшего владельца называвшийся Головкинским), расположенный на углу 3-й линии, и был предоставлен по распоряжению императрицы Елизаветы Петровны для шуваловской академии, созданной двумя годами раньше. В 1760 году в собственность академии перешел и соседний дом Вратиславского, а спустя три года молодое учебное заведение получило в свое распоряжение дом морской аптеки, размещавшийся на углу 4-й линии. Со временем Академия художеств приобщила к своим владениям почти весь квартал, за исключением двух соседних участков по Большому проспекту, на приобретение которых не хватило средств.

Вся эта территория, на которой располагалось несколько небольших деревянных строений, в начале 1760-х годов разрезалась на две неравные части узким как щель переулком, параллельным Неве (этот переулок — он называется Академическим — сохранился в соседних кварталах до наших дней). Переданные академии каменные дома на набережной, несмотря на их частичную пере-

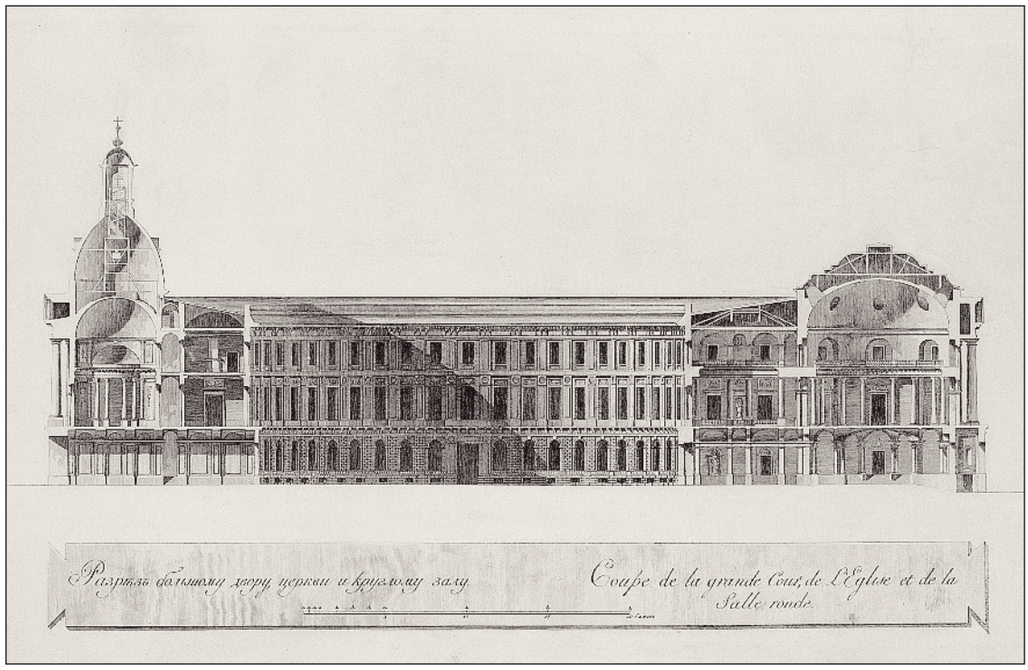
Д.Г. Левицкий

Портрет архитектора А.Ф. Кокоринова. 1764. Холст, масло. В 1923 г. передан ГРМ. За этот портрет художник удостоен звания академика. А.Ф. Кокоринов – профессор, руководитель архитектурного класса, первый русский педагог в академии, один из авторов проекта здания академии

Before the beginning of the 19th century, the building functioned virtually unfinished. In 1829, it was decided to remove the design inconveniences and engineering defects. The result proved to be an example of the tendency to synthesis of arts so typical for the flowering period of classicism.

The reconstruction of the rooms, bas-reliefs, wall-paintings with numerous figures, pieces of sculpture, images of the Muses had all contributed to this result. New interiors rendered an impression of absolute completeness and harmony thanks to careful furnishing of all details. The building and its interiors themselves had thus became part of the visual aids helping students to develop good tastes.

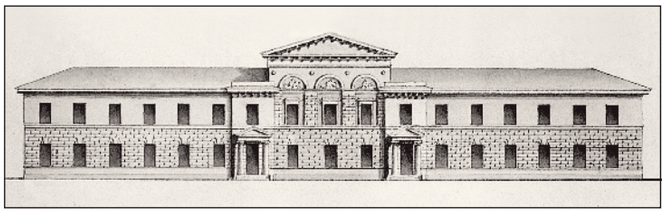
The Academy's complex has not changed since 1897, even though its functional capabilities have needed improvement for long time. Country's oldest institution of art education is now facing different problems and new challenges.

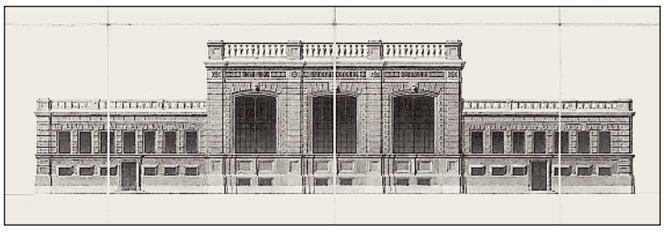


С.Ф. Иванов
Здание Академии художеств. Разрез по центральной оси. 1794. Гравюра. НИМ РАХ

А. Захаров
Проект литейного корпуса Академии художеств. Фасад. 1800-е. Офорт. НИМ РАХ

Ф.И. Эппингер
Проект здания мозаичного заведения Академии художеств. Фасад. 1863. НИМ РАХ





стройку, плохо справлялись со своим новым назначением. Вот почему сооружение достаточно вместительного здания, специально предназначенного для «Академии трех знатнейших художеств», вскоре было признано совершенно необходимым.

В проекте здания Академии художеств, ставшем крупнейшей совместной работой Деламота и Кокоринова, впервые в русской архитектуре четко выявились черты классицизма, пришедшего на смену барокко. Композиционный замысел зодчих конкретизировался уже к марту 1764 года. В том же году начались строительные работы. А летом 1765 года в присутствии императрицы Екатерины II состоялось торжество «инавгурации или посвящения Императорской академии трех знатнейших художеств... с заложением при сем случае академической церкви». Об этом историческом событии и сегодня напоминает надпись над главным входом с набережной: «Свободным художествам. Лета 1765».

Совершенствование проекта и отработка его деталей продолжались уже после того, как началось строительство. В 1766 году была изготовлена большая «модель академическая», которая в масштабе 1:38 представила во всех подробностях авторский замысел. Главный фасад этой модели, сохранившейся в фондах академического музея, выполнен так, что позволяет наглядно сопоставить четыре варианта его решения, предложенные в развитие исходной композиции, разработанной Деламотом. Сделанный архитекторами окончательный выбор кажется весьма символичным для своего времени: для исполнения в натуре они предпочли самый строгий вариант – не с колоннадой, как на предварительном чертеже фасада, а с гладкими дорическими пилястрами в симметричных крыльях, что позволило исключить из композиции близкие барокко светотеневые эффекты.

А.И. Резанов

Проект отделки Екатерининского зала (конференц-зала). Развертка. 1864. Бумага, акварель. НИМ РАХ

Конференц-зал Академии художеств. Современный облик центральный зал получил в 1860 г. Автор реконструкции А.И. Резанов

Согласно проекту здание академии решено мощным компактным «блоком». В плане оно имеет форму прямоугольника со сторонами 140 и 125 метров, по периметру которого расположены высокие трехэтажные корпуса. В центр прямоугольного плана вписан еще один кольцеобразный корпус, по традиции до сих пор именуемый «циркулем»; он ограничивает круглый двор диаметром 55 метров. Четыре меньших двора в углах плана играют роль световых; вокруг них на каждом этаже проходят перекрытые сводами коридоры, из которых предусмотрены входы в учебные аудитории, мастерские и другие помещения, много лет использовавшиеся и как жилые.

Главный фасад здания обращен на юг, к Неве. Он скомпонован по типичной для классицизма трехчастной схеме — с выделением четко читающегося центра и подчиненными ему симметричными крыльями. Первый этаж с большими арочными окнами воспринимается как надежное подножие всего здания. Рустовка, выполненная в штукатурной облицовке кирпичных стен, усиливает впечатление массивности и устойчивости этого «пьедестала». Два верхних этажа объединены ордером, служащим масштабной и ритмической основой композиции. Во многом именно благодаря ордеру (а также и за счет умело выбранных пропорций) здание академии приобретает черты «благородной простоты и спокойного величия», отличающие лучшие памятники классического зодчества.

Центр южного фасада фиксирует заметно выдвинутый вперед «павильон», увенчанный куполом. Он выделен четырехколонным дорическим портиком с треугольным фронтоном. Между колоннами здесь поставлены статуи Геркулеса и Флоры — копии античных оргигиналов. В пределах центрального павильона расположен круглый в плане конференц-зал — главный из парадных интерьеров академии. По сторонам невский фасад замыкают еще два павильона с четырехколонными портиками, но без фронтонов. Мерный ритм колоннад подхватывают между павильонами плоские пилястры. Их длинные ряды отвечают расположенным в крыльях протяженным двухсветным галереям, которые вместе с конференц-залом образуют вытянутую вдоль всего здания торжественную парадную анфиладу.

Простота и логическая ясность композиции, прекрасно выражающие деловой характер здания, не только не мешают, но способствуют созданию ощущения особой значительности и горделивой величавости его внешнего облика, что вполне оправдано важным общественным значением сооружения, возведенного для первой в стране государственной художественной школы.

Южному фасаду здания академии по композиции близок северный, выходящий в академический сад. Здесь, в центральном павильоне, тоже увенчанном куполом, размещена церковь. Весьма просто решены боковые фасады по 3-й и 4-й линиям, где ордерные членения в виде пилястр использованы только на ризалитах в начале и в конце каждого фасада.

◁ Стр. 24

Воссозданный интерьер академической церкви

В.И. Демут-Малиновский

Скульптурное убранство академической церкви:
евангелист Матфей
евангелист Иоанн
евангелист Марк
евангелист Лука

Лаконизм и мудрая простота, свойственные архитектурному языку Деламота и Кокоринова, свидетельствуют о том, что в 1760-х годах, когда они разрабатывали свой проект, зодчие выступали как новаторы, пропагандисты новых для того времени классицистических идей.

И все же в облике здания Академии художеств — памятника раннего классицизма — можно обнаружить и такие черты, которые свидетельствуют о влиянии барокко. Так, по-барочному напряженной пластикой отличается переход от центрального ризалита к крыльям, где контрастно «сталкиваются» выпуклые и вогнутые поверхности стен. Довольно сложна и форма венчающего купола. Его силуэт делает еще богаче скульптурная группа «Минерва, коронующая художества и науки».

1754
СКУЛЬПТУРА И П. МАРТОСЪ
1835
СЛАВА ПОЛЬЗИ

◁ Стр. 26

Чугунная лестница Академии художеств. Архитектор А.А. Михайлов. 1819

И.П. Мартос

Скульптура. Монументальный горельеф, украшающий своды Чугунной лестницы. 1820. Гипс

Воздействие традиций барокко можно ощутить также и в выразительной пластике нижнего вестибюля здания; задуманный в проекте как сквозной проезд во двор, он в течение долгого времени и использовался в этом качестве. Как и двору, нижнему вестибюлю в плане придана форма круга. А его перекрытие имеет вид «зонтичного» купола, доли которого динамично пересекаются друг с другом по радиальным ребрам. Опорами здесь служат пилоны, декорированные пилястрами и приставными колоннами.

По контрасту с небольшим, но сложно скомпонованным вестибюлем первого этажа особенно четко построенным, просторным и светлым кажется верхний вестибюль академии (»парадные сени»). Высокие и стройные ионические колонны «сеней» легко несут балюстраду хоров, украшенную гипсовыми копиями античных ваз. Через большие прямоугольные окна отсюда хорошо виден центральный двор — пространственное ядро всей композиции здания. Напротив окон — вход в конференц-зал, осененный куполом.

Возведением южного корпуса с его парадными интерьерами было приведено к успешному окончанию строительство всего здания, каким его задумали авторы проекта. А начиналось оно постройкой северного корпуса и «циркуля». Только в 1778–1779 годах были снесены старые дома на набережной, что и позволило завершить стройку. Но к тому времени уже не было в живых Кокоринова (он скончался в 1772 году), а Деламот в 1775 году возвратился на родину, во Францию. На заключительном этапе строительством руководили Ю.М. Фельтен и Е.Т. Соколов. Они постарались осуществить первоначальный замысел без всяких отступлений от него в том, что касалось решения главного фасада и основных интерьеров. И все же декоративная отделка последних осталась незавершенной; не удалось закончить полностью и штукатурную облицовку фасадов. Свои функции зданию Академии художеств в течение некоторого времени пришлось выполнять фактически недостроенным.

Следующая важная страница в строительной истории академии связана уже с тем временем, когда ее в качестве президента возглавлял А.Н. Оленин. К началу XIX века стали вполне ясными не только те очевидные неудобства, которые были обусловлены незавершенностью строительства, но и недостатки, проистекавшие от несовершенства некоторых планировочных и технических решений. Сам президент убедительно обрисовал их в своем «Кратком историческом сведении о состоянии Императорской академии художеств», датированном 1829 годом. «Главный вход академии к парадной лестнице, — писал Оленин, — оставался всегда настежь открытым с улицы на круглый двор; по сему оный был в зимнее время часто занесенным снегом так, что снегу по нескольку возов вывозили в день при вьюгах и непогоде; на верху же лестницы колонны, украшающие великолепный сей вход, оставались всегда обледеневшими». Сквозняки гуляли по длинным академическим коридорам, разнося не только холод, но и «зловредный и несносный запах» от расположенных в здании «отделений для нечистот». Располагавшиеся на третьем этаже «циркуля» спальни для воспитанников плохо проветривались, и воздух в них был «сперт, следственно, и вреден». По словам Оленина, «рисовальные классы, особливо натурный, были совершенно похожи на курень», так как освещались они «посредством смрадных простых лампад», а «широкая железная труба, проведенная сквозь крышу здания для уменьшения копоти... в большие морозы служила проводником несносного холода прямо на голую натуру и на учеников».

По распоряжению Оленина в здании академии развернулись ремонтные работы, призванные устранить неудобства. Так, в парадных воротах были поставлены «дубовые филенчатые двери с полуциркульными фрамугами и резьбою», уборные перемещены из главного здания во дворы, исправлена железная кровля, оштукатурены уличные и дворовые фасады, улучшена планировка ряда учебных и жилых помещений, наконец, применена более удобная система освещения классов и мастерских.

Своеобразным памятником этим преобразованиям Оленина можно считать так называемую Чугунную лестницу, расположенную рядом с верхним парадным вестибюлем и ведущую в третий этаж «циркуля».

Чугунная лестница, созданная по проекту профессора А.А. Михайлова в 1818–1819 годах, удачно вписалась в объем «одной из темных и пустых кладовых». Сомкнутый свод,

«Циркуль» 1-го этажа. Анфилада отдела слепков. Постоянная экспозиция НИМ РАХ

Стр. 29 ▷

Рафаэлевский зал Академии художеств. Название залу дала копия фрески Рафаэля «Афинская школа», выполненная К.П. Брюлловым

перекрывший это помещение, был оборудован световым фонарем, мягко освещавшим лестницу. Такое освещение очень выгодно для восприятия больших живописных панно и размещенных у основания свода горельефов, аллегорически раскрывающих назначение учебного заведения.

К исполнению этих композиций А.Н. Оленин привлек выдающихся мастеров классицизма — профессоров академии. Скульпторы С.С. Пименов, И.П. Мартос, В.И. Демут-Малиновский и И.П. Прокофьев создали аллегории живописи, ваяния, зодчества и воспитания; живописцы В.К. Шебуев, А.И. Иванов и А.Е. Егоров написали эскизы панно, изображающих Аполлона, Минерву (или Афину) и Славу. В соответствии с этими эскизами художник С.А. Бессонов исполнил панно масляными красками по штукатурке

Объясняя выбор персонажей для настенных панно, президент писал: «Аллегорические живописные фигуры должны соответствовать барельефам... следственно, они тоже должны относиться к художествам. Я почитаю приличнейшим, чтоб фигуры сии представляли древних покровителей художеств, изображенных в виде Аполлона и Минервы, к которым можно присовокупить олицетворенное изображение Славы как побудительной причины для художников стремиться к достижению совершенства».

Таким образом, в композиции Чугунной лестницы хотя и в камерных масштабах, но зато весьма последовательно было выражено типичное для классицизма периода его расцвета стремление к единству «знатнейших художеств» на основе определенной идейной программы. В этом состояло немаловажное воспитательное значение нового интерьера, принявшего на себя, по существу, роль одного из важных «наглядных пособий», способствующих успеху учения.

Но Чугунная лестница «синтетичностью» своего композиционного решения отнюдь не представляет исключения среди других парадных интерьеров главного здания Академии художеств. Ведь еще в XVIII веке в полном соответствии с первоначальным проектным замыслом оба парадных вестибюля академии превратились в своеобразные экспозиции классицистической скульптуры: на их стенах, согласуясь с ритмом архитектурных членений, расположились многочисленные рельефы, аллегорически выражающие общую тему торжества и процветания «знатнейших художеств». Создавались они под общим руководством Ф.Г. Гордеева его младшими коллегами — И.П. Прокофьевым и М.П. Павловым-Уважным. Органически вошли в пространство вестибюлей и «антики» — слепки со знаменитых скульптур античности из обширной академической коллекции.
И в дальнейшем — в середине XIX столетия и позже — развитие и совершенствование ансамбля внутренних помещений главного здания Академии художеств по-прежнему опирались на традиции архитектурно-художественного синтеза, свойственные эпохе классицизма.

В 1829 году «высочайшего одобрения» удостоился проект реконструкции залов невской анфилады, разработанный по поручению А.Н. Оленина молодым в ту пору архитектором Константином Тоном. Согласно этому проекту академическая библиотека перемещалась из западного павильона в восточный, а западный павильон получал функции конференц-зала. В обоих павильонах вместо небольших помещений, располагавшихся на двух этажах, устраивались залы, завершенные куполами. Проект К.А. Тона предусмотрел также новую, достаточно строгую и скромную архитектурную отделку двухсветных галерей, примыкающих к центральному круглому залу; эти

галереи в XIX веке назывались античными, поскольку в них размещались слепки с «антиков». Намечались, кроме того, достройка и декоративная отделка академической церкви и центрального зала невской анфилады.

Вся эта обширная программа была выполнена только к 1837 году. Купол центрального зала диаметром около 18 метров украсила многофигурная роспись В.К. Шебуева «Олимп, торжествующий основание академии». В новом конференц-зале установили статую Екатерины II работы С.И. Гальберга (поэтому зал стал называться Екатерининским). Купольное перекрытие библиотечного Пименовского зала в восточном павильоне было декорировано живописью: профессор П.В. Басин расписал его изображениями муз.

После завершения реконструктивных работ, задуманных Олениным, одним из самых замечательных по живописно-пластическому убранству интерьеров академии стала церковь. 24 ноября 1837 года она была торжественно освящена во имя Святой Екатерины. Ко времени освящения храма по моделям В.И. Демут-Малиновского были выполнены монументальные фигуры четырех евангелистов; их разместили в углах церковного зала у основания, перекрывающего этот зал цилиндрического свода. К тому же времени С.И. Гальберг создал изображения двух коленопреклоненных ангелов, включенных в композицию иконостаса, спроектированного К.А. Тоном. Важными деталями скульптурного декора церкви стали двенадцать рельефных панно на библейские сюжеты, размещенных на стенах между пилястрами.

Торжественное великолепие церковного интерьера в большой мере создавалось и украшающими его росписями. Конху алтарной апсиды заполнила картина П.В. Басина «Сошествие Святого Духа на апостолов». На своде разместилась композиция В.К. Шебуева «Слава Всевышнего». Шебуев стал также автором не дошедшей до нашего времени росписи «Крещение народа при великом князе Владимире в Киеве»; она находилась на западной стене. Не дожил до наших дней и первоначальный иконостас с его образами и скульптурными деталями. Все эти утраты стали следствием упразднения академической церкви после революции. В 1991 году храму Святой Екатерины был возвращен статус домовой церкви Академии художеств. С тех пор многое сделано для восстановления ее красоты и благолепия.

Еще один цикл довольно интенсивных преобразований в интерьерах академии пришелся на 1860-е годы, когда отмечался столетний юбилей со дня официальной «инавгурации». В этот период серьезно изменил свой облик центральный круглый зал невской анфилады, который именно с тех пор используется в качестве конференц-зала. В соответствии с проектом, разработанным профессором архитектуры А.И. Резановым, из зала была убрана украшавшая его ранее кольцевая колоннада, поддерживавшая хоры. Стены окрасили в темно-красный тон, на котором контрастно выделились светлые пилястры. На стенах были размещены портреты профессоров.

В те же годы на месте длинных кладовых для скульптурных форм, располагавшихся рядом с античными галереями, по проектам архитектора Р.А. Гедике были устроены два новых зала с широкими дубовыми лестницами, ведущими в мастерские третьего этажа. Одновременно архитектор Д.И. Гримм, преподававший в академии строительное законоведение, разработал проект приспособления двух аудиторий второго этажа, выходящих окнами на 3-ю линию, под читальные залы библиотеки; в них появились резные дубовые галереи и массивные книжные шкафы. Книгохранилищем стал зал в восточном павильоне, отремонтированный архитектором Ф.И. Эппингером так, что первоначальная его отделка, созданная по проекту К.А. Тона, почти не изменилась.

В 1915 году центральное место в анфиладе, где ныне располагается библиотека, занял так называемый Памятный зал, устроенный в память президента академии великого князя Владимира Александровича и оформленный по проекту архитектора В.А. Щуко. Этот зал справедливо считается одним из интереснейших петербургских интерьеров, решенных в характере неоклассицизма начала XX века. Живописное убранство Памятного зала в технике гризайль создавалось художником Е.Е. Лансере. В.А. Щуко спроектировал сохранившуюся здесь мебель красного дерева — длинный, с закругленными углами стол, стулья, книжные шкафы, витрины. Впечатление абсолютной законченности и гармонической целостности Памятного зала создается благодаря тщательности и строгости отделки всех деталей, входящих в этот прекрасный ансамбль.

Неизменный интерес у всех, кто посещает здание Академии художеств, вызывают двухсветные галереи невской анфилады. Обширные плоскости их стен напротив окон с середины XIX столетия стали использоваться для развески больших живописных полотен, среди которых преобладали исполненные русскими и иностранными художниками копии с произведений великих мастеров эпохи Возрождения и более позднего времени. В 1920-х годах они были вынуты из рам и вмонтированы в стены. Такая система экспозиции сохранилась и после реставрации галерей, проведенной в 1970-х годах.

В настоящее время в восточной галерее находятся копии ватиканских фресок Рафаэля, чем и обусловлено нынешнее название этого зала — Рафаэлевский. Западная галерея называется Тициановским залом, поскольку центральное место здесь занимают копии с картин Тициана. Трудно переоценить воспитательное и образовательное значение этих интерьеров, позволяющих и учащимся академии, и всем любителям искусства познакомиться с мировыми шедеврами, вошедшими во все хрестоматии и учебники. Мощная живопись старых мастеров, достоверно воспроизведенная художниками XIX века, хорошо сочетается с простой и монументальной архитектурой галерей, что и дает основания считать оба зала полноценными образцами синтеза искусств.

Главное здание Академии художеств, являясь, конечно, самым ценным памятником искусства в том квартале, который можно назвать академическим, представляет собой, однако, лишь часть большого архитектурного комплекса, формировавшегося в течение длительного времени.

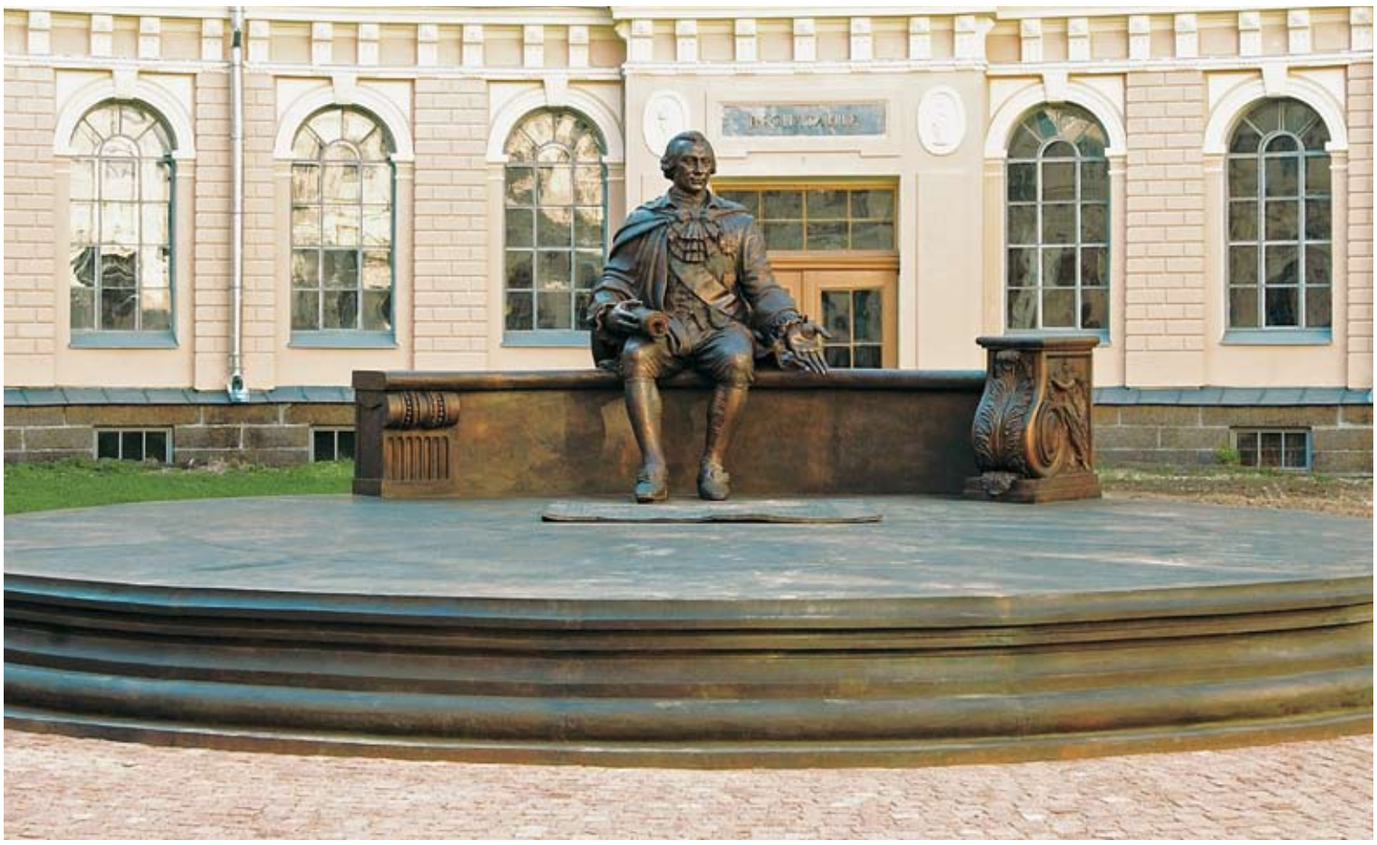
В тесной композиционной связи с главным зданием находится украшенная романтическими изваяниями древних сфинксов гранитная пристань на берегу Невы, созданная в 1832–1834 годах в соответствии с проектом К.А. Тона. Сооружение этой пристани стало частью обширной строительной программы А.Н. Оленина.

А.Н. Оленин предполагал осуществить и благоустройство «садового места» академии. Квартал с садом позади главного ее здания довольно долго оставался застроенным хаотично и невыразительно. Первой капитальной постройкой стал здесь так называемый литейный дом, возведенный в 1805 году по проекту А.Д. Захарова и обращенный своим строгим фасадом на 4-ю линию. В этом здании размещалась литейная мастерская Академии художеств, осуществившая отливку ряда крупных монументальных скульптур, установленных в разных городах страны. Мастерская дала название той части академического квартала, которую до сих пор именуют Литейным двором.

В 1819–1821 годах на северной границе сада, напротив главного здания, по проекту А.А. Михайлова был построен новый учебный корпус, который, как и «литейный дом», стал превосходным образцом архитектуры классицизма периода ее расцвета. Небольшое здание приобрело представительный облик благодаря шестиколонному дорическому портику, увенчанному треугольным фронтоном. Вместе с церковным павильоном северного фасада академии «здание с портиком» зафиксировало продольную ось всего комплекса, подчеркнув ансамблевый характер решения пространства сада. О первоначальном замысле зодчего (не полностью воплощенный в натуре, этот замысел позднее был искажен некоторыми переделками) мы можем получить представление благодаря сохранившемуся проекту А.А. Михайлова, гравированному А.Г. Ухтомским, и проектной модели портика, экспонирующейся в отделе архитектуры академического музея.

О «здании с портиком» Оленин писал, что оно было спроектировано «по самым строгим правилам древнего

Открытие памятника И.И. Шувалову во внутреннем дворе исторического здания Академии художеств в дни празднования 300-летия Санкт-Петербурга



греческого зодчества в том намерении, чтобы учащиеся, во время их отдохновения гуляя по садовому месту и рассматривая сей образец изящного в греческой архитектуре, напитывались сим чувством и с самых молодых лет знакомились, в настоящем виде, с характеристикою древнего зодчества греков».

Дидактическую роль Оленин намеревался отвести еще четырем портикам, которые предлагал построить друг против друга на боковых сторонах сада. Однако этот замысел остался нереализованным. В конце 1840-х годов, уже после кончины Оленина, академический сад был реконструирован по проекту архитектора А.П. Брюллова. В центре сада установили колонну, посвятив ее «знатнейшим художествам», а по сторонам «здания с портиком» возвели двухэтажные (позже надстроенные) «профессорские дома» с квартирами для педагогов. Все три здания, расположенные вдоль северной границы сада, образовали небольшой ансамбль, скомпонованный по классическим законам; его строгая симметрия хорошо соответствует фасаду главного здания Академии художеств, обращенному в сад.

В 1862–1864 годах в академическом квартале появилась еще одна новая постройка: часть сада вдоль 3-й линии заняло здание «мозаичного заведения» Академии художеств. Спроектированное Ф.И. Эппингером в характере эклектики, пришедшей на смену классицизму, это здание до сих пор выполняет свои первоначальные функции.

В 1870-х и 1880-х годах серьезной реконструкции подверглись строения Литейного двора. Старые деревянные дома были при этом снесены, а на их месте появились новые, хотя и небольшие, но капитально построенные флигеля. В 1888 году архитектор В.А. Кенель перестроил «ли-

тейный дом»; его размеры увеличились, и упростилась композиция уличного фасада, не утратившего, впрочем, своего прежнего классицистического характера. Позже в верхнем этаже этого здания со стороны Большого проспекта устроили мастерские для художников, выделяющиеся на фасаде крупными окнами-«витринами».

Формирование архитектурного комплекса Академии художеств фактически завершилось постройкой в 1897 году в юго-западном углу сада «баталической мастерской» — небольшого павильона со стеклянными стенами и крышей, спроектированного архитектором В.Ф. Свиньиным.

С этого времени каких-либо значительных изменений академический комплекс не претерпевал. Между тем в дальнейшем совершенствовании своих функциональных возможностей он, конечно, нуждался. Именно такую цель преследовал разработанный под руководством профессора И.И. Фомина еще в середине 1970-х годов проект реконструкции северной части академического квартала, предусмотревший включение в комплекс Академии художеств бывшего дома И.В. Юнкера (дом № 8 по Большому проспекту). В серьезной реконструкции нуждалось и главное здание академии.

К концу XX столетия выдающийся памятник архитектуры на Университетской набережной пришел в плачевное состояние — ведь он не ремонтировался уже 80 лет. Протекала крыша главного здания комплекса, залы академического музея были закрыты, под угрозой оказались хранящиеся здесь произведения искусства.

Под руководством президента Российской академии художеств З.К. Церетели, впервые со времен президента А.Н. Оленина, была разработана комплексная строительная программа и осуществлен ряд проектов по ремонту и реставрации исторического здания. Летом 2001 года на куполе академической церкви установили позолоченный семиметровый крест, изготовленный на заводе «Монумент-скульптура». К 300-летнему юбилею Санкт-Петербурга, отмечавшемуся в 2003 году, завершились ремонтные и реставрационные работы особенно крупных масштабов: были обновлены фасады (общей площадью 45 тыс. кв. м), отремонтирована кровля здания (20 тыс. кв. м), отреставрированы оба парадных вестибюля, главная лестница, залы невской анфилады.

На куполе, венчающем фасад здания, обращенный на Неву, вновь появилась воссозданная в бронзе скульптурная группа Минервы.

Одним из центральных событий юбилея города на Неве стало открытие в круглом дворе академического здания памятника И.И. Шувалову работы З.К. Церетели. Основателя академии ваятель изобразил сидящим на полукруглой скамье, с планом будущего сооружения. Впечатляет не только созданная мастером величественная композиция, но и размеры памятника: его высота равна 3,8 м, а диаметр основания — 11 м. Памятник И.И. Шувалову – дар З.К. Церетели городу Санкт-Петербургу к его юбилею.

Осенью 2007 года Академия художеств торжественно отметила свое 250-летие. В юбилейные дни в академическом саду был установлен памятник скульптору П.К. Клодту, академику и почетному профессору Императорской академии художеств. Как известно, будучи замечательным ваятелем, Клодт сам руководил отливкой созданных им бронзовых статуй в литейной мастерской академии. Памятник знаменитого мастера — произведение профессора В.Э. Горевого — как бы напоминает нам и об этом факте из жизни академии, а также о том, что П. Клодт — автор конной статуи Николая I, установленной на Исаакиевской площади, модель ее В. Горевой включил в композицию памятника.

К концу 2008 года завершились реставрационные работы в Памятном зале академии; близок к окончанию реставрационный ремонт читальных залов библиотеки.

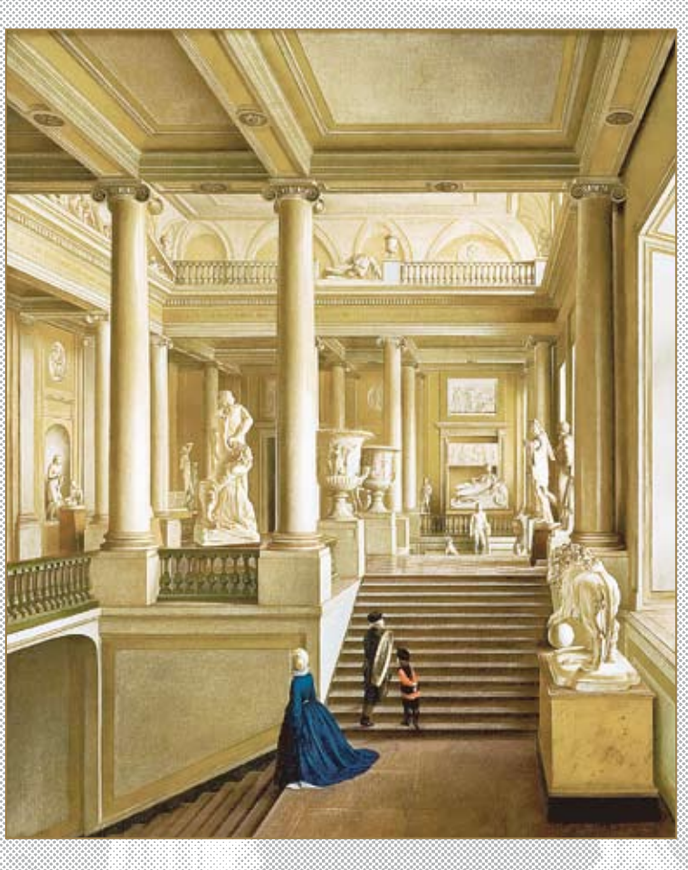
Во всех этих работах самое непосредственное участие принимали педагоги, студенты и сотрудники академии.

Сейчас Российская академия художеств работает над новым проектом, цель которого — создание в составе академического квартала выставочного комплекса, пригодного для устройства многочисленных выставок. В специально предназначенном для выставок сооружении академия нуждалась давно. Эта потребность была реализована при поддержке великой княгини Марии Павловны, занимавшей в предреволюционные годы пост президента академии. По проекту Л.Н. Бенуа в 1914 году началось строительство принадлежавшего академии выставочного здания на Екатерининском канале, горделиво именовавшегося Дворцом искусств или Дворцом выставок. Строительство было закончено уже после революции, в 1919 году. К этому времени Императорская академия художеств прекратила свое существование. Ныне выставочное здание является одним из корпусов, входящих в состав Русского музея.

Однако собственный выставочный комплекс в Санкт-Петербурге Академии художеств по-прежнему необходим. Его создание воспринимается как перспектива на ближайшее будущее. Определено и возможное место для зала — старинный Литейный двор, северная часть академического квартала. Реализацией этого замысла достойно завершится формирование своеобразного «квартала искусств» на берегу Невы.

МУЗЕИ АКАДЕМИИ

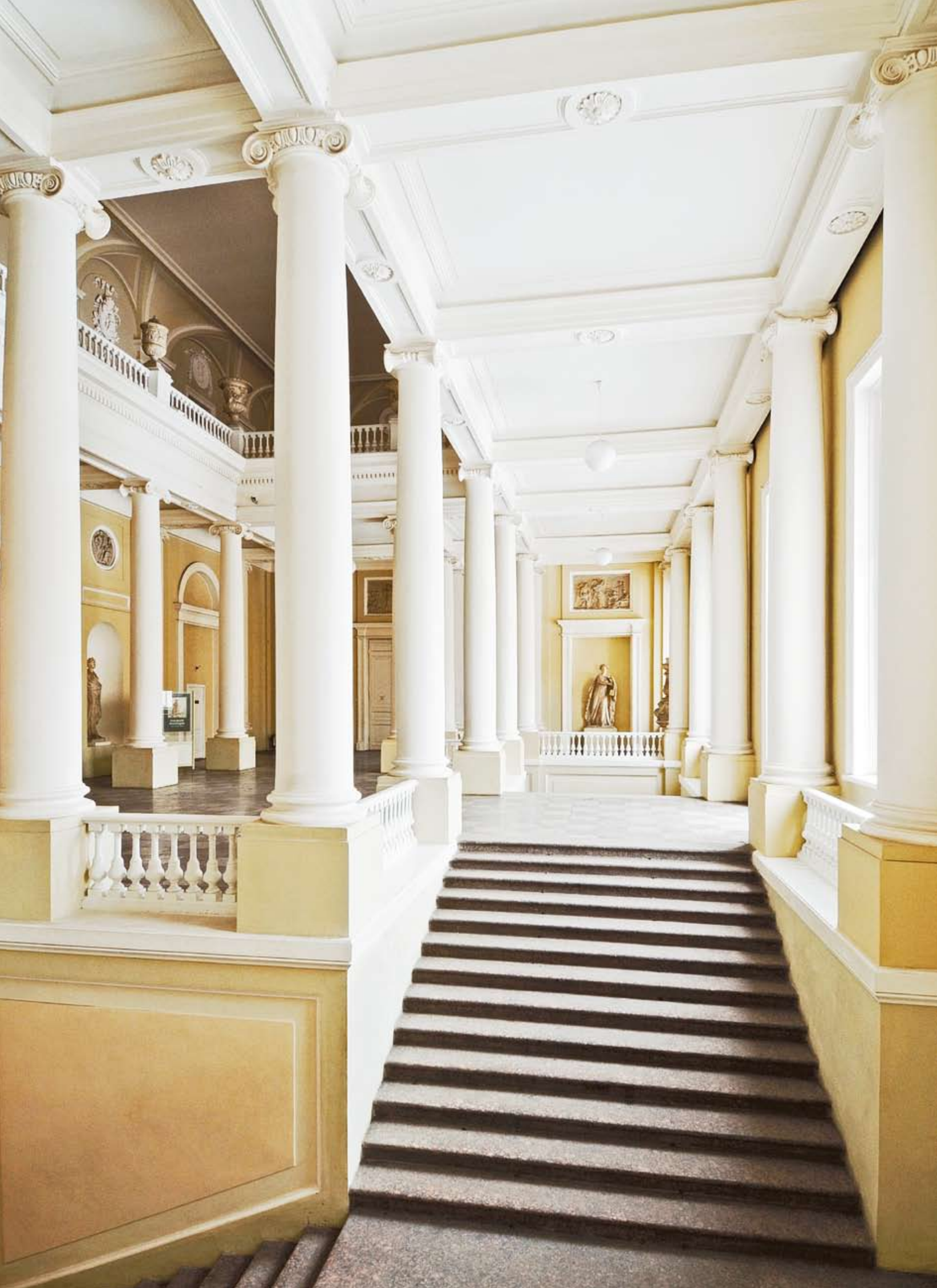
MUSEUMS OF THE ACADEMY



Академический музей — одно из старейших художественных собраний Санкт-Петербурга и первый в России публичный музей. В его основе собрание картин, рисунков и эстампов европейских мастеров, переданное в 1758 году академии ее куратором И.И. Шуваловым для обучения будущих художников.
В 2008 году академический музей отметил свое 250-летие.
В музее представлена постоянная экспозиция «История русской художественной школы», здесь проходят тематические выставки произведений из фондов.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств (Санкт-Петербург) ***www.nimrah.ru***
Филиалы и отделы:
Музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты»
Музей-квартира И.Б. Бродского
Дом-музей П.П. Чистякова
Музей-квартира А.И. Куинджи
Мемориальная мастерская Т.Г. Шевченко
Музей-мастерская С.Т. Коненкова (Москва)

В 2008 году начал работу Государственный музей современного искусства Российской академии художеств (Москва)
www.rah.ru, mmoma.ru



КАНОН КРАСОТЫ ПО РАФАЭЛЮ

RAPHAEL'S CANONS OF BEAUTY

Вероника Богдан

Veronika Bogdan

Выставка «Эпоха Рафаэля и русская художественная школа» из фондов Научно-исследовательского музея Российской академии художеств, проходившая в залах музея при поддержке Генерального консульства Италии в Санкт-Петербурге и Итальянского института культуры в Санкт-Петербурге завершала знаменательный год 250-летия старейшего художественного собрания России — Музея Академии художеств и 525-летия Рафаэля Санти (1483–1520). Эта выставка была отмечена дипломом ЮНЕСКО.

Собрание музея позволяет составить достаточно полное представление практически обо всех этапах творчества этого наиболее типичного представителя эпохи Высокого Возрождения. Художник-монументалист, архитектор, рисовальщик, Рафаэль был весьма разносторонней личностью, автором картин, ставших для многих поколений художников образцами совершенства. Изучив и впитав в себя искусство античности, Рафаэль создал определенные каноны красоты в изображении человека, которые впоследствии служили идеалами для живописцев Европы и России.

Рафаэль родился в герцогстве Урбино. Его отец, Джованни Санти (на выставке показано «Обручение св. Екатерины», авторство которого приписывается этому художнику), отдал мальчика в обучение в Перуджу, в мастерскую известного живописца Пьетро Перуджино. Одной из первых самостоятельных работ юноши стал написанный на доске «Алтарь Одди», хранящийся в Пинакотеке Ватикана. В 1504 году представительница могущественного семейства Одди заказала для алтаря фамильной часовни двойной сюжет — «Коронование Марии» и «Вознесение». Уже в этой ранней работе Рафаэль, объединивший обе темы в одном произведении, проявил себя новатором в решении пространства, сумев передать чудо Вознесения только через реакцию персонажей, изображенных в нижней половине картины. Копия Е.И. Ковригина, ученика А.Е. Егорова и А.Г. Варнека, написанная в 1849 году в Риме, выполнена с большим мастерством и передает все достоинства оригинала. Как дар Николая I она поступила в 1850 году в собрание Музея Академии художеств, где хранится и копия с другой ранней работы Рафаэля — «Три грации» (это прекрасное воспроизведение принадлежит кисти неизвестного европейского художника XVIII столетия и происходит из национализированной коллекции Татищевых). До 1800 года «Три грации» и «Сон рыцаря», написанные на доске, составляли диптих, входивший в

Exhibition "The Age of Raphael and Russian Art School" from the funds of Scientific Research Museum of the Russian Academy of Arts was held in November 2008 in the halls of the museum with the support of the Consulate General of Italy in St. Petersburg and the Italian Cultural Institute in St. Petersburg in the landmark 250-year anniversary of the oldest art collection of Russia — the Museum of the Academy of Arts and the 525th anniversary of Raphael Santi (1483–1520).

The collection provides a fairly complete picture of almost all stages of creative life of the great Italian master, the most typical representative of the era of the High Renaissance. Artist monumentalist, architect, designer — Rafael was a very versatile per-

Д.П. Дементьев

Правосудие. 1792. Бумага, гравюра резцом. НИМ РАХ. С живописной копии А.П. Лосенко 1768 г. с оригинала Джулио Романо (?), около 1520 г. по эскизам Рафаэля. Зал Константина в Ватиканском дворце, Рим

Ф. Томассен
Св. Цецилия со свв. Павлом, Иоанном Евангелистом, Августином и Марией Магдалиной. 1617. НИМ РАХ. Копия с оригинала Рафаэля 1514 г. Национальная пинакотека, Болонья

состав коллекции Боргезе. Считается, что «Три грации» списаны Рафаэлем с одноименной античной группы библиотеки Пикколомини в Сиенском соборе.

Во Флоренции, где Рафаэль тщательно копировал произведения Леонардо да Винчи и Микеланджело, им выполнено «Положение во гроб» («Алтарь Бальони», 1507). Как и «Алтарь Одди», произведение было заказано для часовни в церкви Сан-Франческо в Перудже. В процессе работы над ним юный урбинец изучал изображения на древнеримских саркофагах, в частности оплакивание Мелеагра его супругой Атлантой. Копия уроженца Курляндии И.Л. Эггинка, написанная в Риме в галерее Боргезе в 1820 году и представленная автором императору Александру I, хорошо передает колористические особенности оригинала и состояние эмоционального напряжения персонажей.

Переехав в Рим, Рафаэль продолжает обращаться к образу Мадонны, центральному в его творчестве, и пишет «Мадонну ди Лоретто» и «Мадонну в кресле». Научно-исследовательский музей Российской академии художеств является обладателем прекрасной копии неизвестного европейского художника с «Лореттской Мадонны», поступившей в 1836 году в составе коллекции графа В.В. Мусина-Пушкина-Брюса. В 1862 году Импера-

Дж. Вольпато
Афинская школа. НИМ РАХ. Копия с оригинала Рафаэля 1510–1511 гг. Станца делла Сеньятура в Ватиканском дворце, Рим

торской академии художеств было завещано богатейшее собрание графа Н.А. Кушелева-Безбородко, в котором находилась копия с «Madonna della Sedia», одного из лучших воплощений образа Марии в творчестве Рафаэля. «Мадонна в кресле», создававшаяся в то же время, что и фрески станцы д`Элиодоро, необычна по композиции: фигуры Марии, Христа и Иоанна Крестителя вписаны в круг. Это один из самых сильных по эмоциональному воздействию образов Мадонны в творчестве Рафаэля.

В течение всей своей недолгой жизни маэстро часто обращался к образу Марии и Святого семейства – многие богатые итальянцы, желавшие иметь в домах изображения Святой Девы, заказывали известным художникам картины с ее изображением. «Святое семейство Франциска I» написано в 1518 году по заказу папы Льва X. Хотя эта работа, находящаяся в Лувре, и подписана Рафаэлем, исполнение свидетельствует о том, что ее, как и «Святое семейство» («Мадонну под дубом» или «Madonna della Quercia») в большей степени писали ученики, чем сам маэстро. Об этом говорит колорит – темный, контрастный. На обеих картинах, выполненных на доске, изображены несколько персонажей и античные руины. В «Мадонне под дубом» Мария опирается рукой на основание колонны. Предполагается, что это развалины древнеримского храма Марса, а на заднем плане – храм Минервы. На выставке экспонируются копии с двух вышеупомянутых работ (одна из них выполнена русским пенсионером М.Н. Васильевым в Италии в годы совершенствования мастерства).

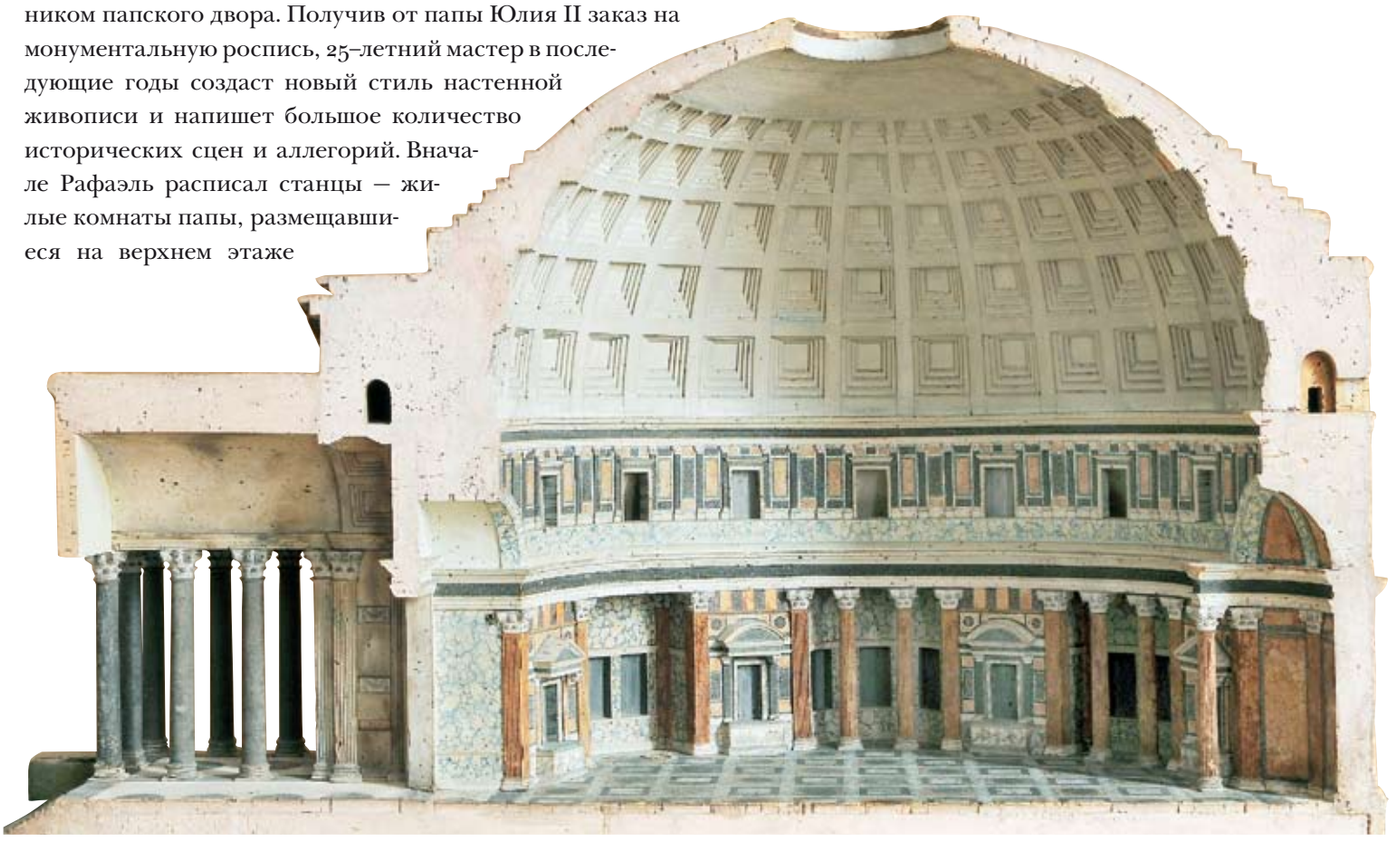
В 1508 году Рафаэль становится официальным художником папского двора. Получив от папы Юлия II заказ на монументальную роспись, 25-летний мастер в последующие годы создаст новый стиль настенной живописи и напишет большое количество исторических сцен и аллегорий. Вначале Рафаэль расписал станцы – жилые комнаты папы, размещавшиеся на верхнем этаже

М. Маэстри
Юпитер. Картон, гуашь. НИМ РАХ

А. Кики
Модель Пантеона в Риме. Фрагмент. 1774. Пробка резная с окраской. НИМ РАХ

son, the author of paintings that have been artists etalons for many generations. Having studied and absorbed the art of antiquity, Raphael has created a canon of beauty with the image of man, who later served as ideal for painters in Europe and Russia.

The collection of the Museum of the Academy of Fine Arts from the first years of its existence included copies of works by Raphael. Copying from the samples of the old masters –



in addition to studying nature – is one of the main stages and principles of academic training. The exhibition shows the pencil study with fragments of paintings from ceiling, boat decks and sails, loggia of Psyche and Farnezina manor house by artist M.F. Voinov, holder of Academy scholarship. Prior to 1868, in an academic museum, on the walls of "1st Hall of Rafael" pictures was exhibit-

Стр. 39 ▷

Ф.И. Йордан

Преображение. 1850

НИМ РАХ. Копия с оригинала Рафаэля 1520 г. Пинакотека Ватикана, Рим

Работа неизвестного скульптора XIX века. Персей с головой Медузы. Гальванопластика. НИМ РАХ. Копия с оригинала Бенвенуто Челлини 1545–1554 г. Национальный музей Боргелло, Флоренция.

дворца. Хотя на стенах этих помещений уже были фрески Пьетро делла Франческа, Синьорелли и П. Перуджино, Юлий II поручил молодому художнику выполнить новые. Рафаэль начал со станцы делла Сеньятура, где хранилась библиотека святого отца. Помещение использовалось и для свершения правосудия. Четыре аллегории, помещенные на потолке – Теология, Поэзия, Философия и Правосудие (воспроизводимые в копиях К.И. Русецкого), – связаны с изображениями на стенах Диспуты, Парнаса, Афинской школы и Юриспруденции. Возможно, эти сюжеты были предложены поверенным и библиотекарем папы Томмазо Ингирами. Спор о вере (Диспута), написанный первым, представляет собой грандиозную сцену с изображением Святой Троицы, Марии и Иоанна Крестителя в окружении сидящих евангелистов, апостолов и святых. В нижнем ярусе у алтаря помещены папа Сикст IV, его племянник и будущий глава римско-католической церкви Юлий II. Фреска «Парнас» (из окон станцы виден одноименный ватиканский холм) переносит нас в обитель Аполлона и девяти муз у волшебного источника – Ипокрены. Рядом с богом – покровителем искусств 18 прославленных писателей (среди них Гомер, Вергилий, Данте, Сапфо).

Знаменитые философы из «Афинской школы» помещены в интерьер величественного здания, декорированного большим количеством скульптур и рельефами. В центре композиции стоят основоположники античной философской мысли – Платон с томом Тимея и Аристотель, держащий «Этику». Их окружают ученые мужи древности, оказавшие наибольшее влияние на развитие человеческого общества – Сократ, Диоген, Пифагор, Евклид. Рафаэль с большим искусством изобразил этот достаточно отвлеченный сюжет, сумев придать ему большую жизненную убедительность. В собрании НИМ РАХ хранятся гравюры европейских и русских мастеров, воспроизводящие многие работы великого итальянца, в том числе и «Храм Философии» (как некоторые исследователи называют «Афинскую школу»). Но наиболее полное впечатление о прекрасно построенной композиции, разнообразии поз и ракурсов персонажей можно получить по копии одного из выдающихся русских живописцев – К.П. Брюллова. Выполненная в величину оригинала маслом на холсте, она украшает Рафаэлевский зал музея, где проходила выставка. Последняя фреска станцы – «Правосудие» – разделена на ярусы: в люнете изображены аллегории Умеренности, Силы и Мудрости. Вместе с Правосудием (тондо на потолке) они составляют основу юридической системы. По обе стороны окна – сцены церковного и гражданского правосудия.

Другая станца – д`Элиодоро – расписывалась Рафаэлем по указаниям папы на сюжеты из Библии и церковной истории – «Изгнание Элиодора из храма», «Освобождение апостола Петра из темницы», «Атилла под стенами Рима» и «Месса в Больсене». В стены Рафаэлевского и Тициановского залов вмонтированы копии кисти П.В. Басина («Освобождение апостола Петра из темницы», 1826–1827, «Больсенская месса», 1828), Ф. Виганда («Диспута», 1835),

ed together with copies of his pictorial works – fourteen cardboard of motives from painted loggia at Farnezina manor house on subjects from the history of Cupid and Psyche – two drawings and twelve cardboard paintings of ceilings and decks. Displayed image "Psyche and sleeping Cupid" is the only surviving one.

In order to better provide an atmosphere in which Raphael lived, to show the significance and diversity of its heritage, the exhibition includes models of architectural monuments of ancient Rome (including the Pantheon), whom he admired and which he studied. Works associated with the names of prominent contemporaries of Raphael – his teacher P. Perugino, one of the disciples – P. del Vagi and talented Andrea del Sarto, caught up in the shadow of the great maestro – help to get an idea of that distanced times, when many great artists lived and worked in Italy, but only few remained through centuries as genial.

И. Гофмана («Парнас», 1830), С.Ф. Деладвеза («Правосудие», 1850), А.Т. Маркова («Пожар в Борго», 1834–1836). Копия П.М. Шамшина («Четыре сивиллы», 1842) была выполнена с оригинала в римской церкви Санта-Мария делла Паче.

Одна из вершин монументального искусства Рафаэля – фреска «Триумф Галатеи» (1511), находящаяся в лоджии римской виллы Фарнезина. Сюжет был выбран заказчиком – Агостино Киджи, папским казначеем, пожелавшим увидеть сцену с изображением мифических влюбленных – Полифема и Галатеи. Произведение, до сих пор притягивающее восхищенные взгляды не только любителей искусства, но и живописцев, первое обращение Рафаэля к античной мифологии. (Одним из тех, кто обратился к ее изучению, был Ф.А. Бруни, будущий профессор исторической живописи и ректор Академии художеств, написавший в 1827 году копию в натуральную величину.) По случаю бракосочетания Киджи вознамерился украсить дворец росписями. Будучи человеком образованным, хорошо знавшим литературу, он тщательно продумал темы фресок. Выбрав для опочивальни сюжет «Свадьбы Александра Македонского с Роксаной», а для входной галереи историю Амура и Психеи из «Золотого осла» Апулея, Киджи дает заказ Рафаэлю. Последний, занятый в Ватикане, выполнил эскизы, поручив исполнение фресок своим ученикам – Содоме, Джованни да Удине и другим. Научно-исследовательский музей Академии художеств хранит живописную копию неизвестного художника с фрески

А.И. Иванов
Правосудие. 1808. НИМ РАХ. С оригинала Джулио Романо(?) по эскизам Рафаэля около 1520 г. Зал Константина в Ватиканском дворце, Рим

М.Ф. Воинов
Психея, несомая Амурами. Бумага серая, итальянский карандаш, мел. НИМ РАХ

«Свадьба Александра Македонского с Роксаной», подаренную в 1805 году Д.С. Бортнянским, и рисунок для росписи паруса лоджии Психеи. Обе работы, прошедшие серьезную реставрацию, можно видеть на выставке.

Агостино Киджи был похоронен в римской церкви Санта-Мария дель Пополо в капелле, выделенной ему в 1507 году папой Юлием II. Посвятив ее Мадонне из Лоретто, которую особо чтили глава Святого престола и он сам, Киджи доверил ее сооружение и украшение Рафаэлю. Последний в 1512 году выполнил портрет престарелого Юлия II, который вместе с другим творением — «Святым семейством» («Мадонной ди Лоретто») – были выставлены в Санта-Мария дель Пополо — семейной церкви рода делла Ровере — после кончины святого отца.

В 1514 году новый папа Лев X назначил Рафаэля главным архитектором собора Св. Петра. Интерес к древнеримской архитектуре у Рафаэля появился довольно рано, еще в период пребывания во Флоренции, когда им был выполнен рисунок интерьера Пантеона, хранящийся в галерее Уффици. О даровании Рафаэля-зодчего можно судить по его знаменитым лоджиям в Ватикане, нескольким особнякам во Флоренции, а также по вилле Мадама — одному из последних проектов, над которым художник работал в конце жизни. Вслед за Браманте Рафаэлем овладела идея возрождения античного великолепия в архитектуре, возвращения к истокам искусства Римской империи. Вилла Мадама, строившаяся по заказу Льва X, отличалась богатством оформления, но она так и не была завершена. В 1527 году разграбленная войсками Карла V, а позднее — многократно перестраивавшаяся, она все же дает представление о главной задаче, которую удалось достичь Рафаэлю — воссозданию античной виллы. О том, как жили римские патриции, было известно лишь по письмам Плиния Младшего. Рафаэль, несомненно, читал эти описания и обсуждал их со своим другом Б. Кастильоне. Они предложили папе зарисовать все сохранившиеся памятники античной архитектуры и отреставрировать их. Описывая арку Константина в качестве примера, Рафаэль высказал убеждение в том, что это знаменитое сооружение — один из образцов следования заветам Витрувия. Известно, что художник заказал перевод книг Витрувия на итальянский и внимательно изучал этот труд. Вместе с рисунками античных памятников издание стало бы ценнейшим кодексом «хорошей архитектуры». Кончина Рафаэля не дала этому осуществиться.

В собрании Музея Академии художеств с первых лет его существования имелись копии с работ Рафаэля. В России мода на коллекционирование была привита Екатериной II. Даже вельможи, далекие от искусства, ради успешной карьеры при дворе покупали картины и гравюры. Приобретения делались как в Санкт-Петербурге, куда иностранцы привозили на продажу произведения искусства, так и за границей. Путешествуя по Европе, посещая модные салоны в Париже и Риме, русская знать заимствовала философию и художественный вкус

В.Д. Сверчков
Дева Мария. 1847. Дерево, масло. НИМ РАХ. Копия с оригинала Пьетро Перуджино «Поклонение младенцу Христу». Галерея Питти, Флоренция

П. дель Вага (Пьетро Буонаккорсси)
Лот с дочерьми. Дерево, масло. НИМ РАХ . Авторское повторение росписи одного из сводов лоджий Рафаэля. Ватиканский дворец. Рим

у просвещенной элиты этих стран. Так как оригинальные произведения Рафаэля уже тогда приобрести было невозможно, коллекционеры охотно заказывали копии иностранным живописцам. Многие старинные копии с рафаэлевских Мадонн и «Святых семейств» поступили в музей в составе различных частных коллекций, подаренных Императорской академии художеств или приобретенных правительством специально для учебного заведения. Другим источником появления копий с работ Рафаэля были задания по копированию в рамках учебного процесса. Лучшие выпускники Академии художеств, получавшие пенсион от правительства или Общества поощрения художеств, продолжали обучение и совершенствовали мастерство в двух крупнейших центрах культуры — Риме и Париже. По заданию Совета профессоров академии они работали над исполнением копий с произведений выдающихся мастеров Возрождения, и прежде всего Рафаэля. Присланные в Россию в качестве отчета о пенсионерстве, эти полотна служили многим поколениям воспитанников «образцами» для изучения, а авторы копий — А.П. Лосенко, П.В. Басин, К.П. Брюллов, Ф.А. Бруни, А.Т. Марков, Г.К. Михайлов, М.Н. Васильев, П.М. Шамшин преподавали в Академии художеств.

Копирование с совершенных образцов старых мастеров — наряду с изучением натуры — являлось одним из основных этапов и принципов академической подготовки. Прежде чем приступить к работе маслом, ученики получали задание рисовать с гравюр и рисунков знаменитых художников прошлого, хорошее собрание которых имелось в библиотеке и музее.

На выставке показаны карандашные штудии с фрагментов росписей плафона, распалубок и парусов лоджии Психеи виллы Фарнезина пенсионера академии М.Ф. Воинова, а также копия росписи паруса «Психея, несомая амурами, с сосудом, наполненным водой из Стикса» работы неизвестного художника, выполненная углем. Рисунки восхищают общим замыслом и композицией Рафаэля. До 1868 года в академическом музее на стенах «1-й залы или Рафаэля» по 3-й линии Васильевского острова вместе с живописными копиями с его произведений находились четырнадцать картонов росписи лоджии виллы Фарнезина на сюжеты из истории Амура и Психеи — два рисунка плафона и двенадцать картонов росписи распалубок. Экспонируемый рисунок «Психея, несомая амурами...» — единственный из сохранившихся. Работы знаменитых европейских мастеров Н. Дориньи, Дж. Вольпато, Р.С. Моргена, чьи эстампы, развешенные на стенах этюдного класса, воспитывали вкус у учеников, соседствуют с гравюрами русских художников Ф.И. Веревкина, А.А. Пищалкина, А.П. Дементьева, получившего в 1792 году большую серебряную медаль за резцовую гравюру с живописной копии «Правосудие» А.П. Лосенко (в музее хранится и прекрасный рисунок с этой лосенковской копии известного исторического живописца, профессора Академии художеств А.И. Иванова).

Будущий профессор и ректор Академии художеств Ф.И. Иордан свое самое известное произведение — «Преображение Христа» с картины Рафаэля гравировал в течение нескольких десятилетий. Приехав на усовершенствование в Европу, Федор Иванович начал с гравирования голов П. Перуджино и Рафаэля из «Афинской школы». Выдержав конкурс в Королевскую академию живописи и скульптуры в Париже, сделал рисунок со «Святого семейства» («Лореттской Мадонны») Рафаэля. Ввиду того что руководство Императорской академии художеств предложило своему пенсионеру перенести занятия в Лондон, осенью 1830 года Иордан переехал в Англию и под руководством знаменитого Раймбаха продолжил гравировать крепкой водкой «Лореттскую Мадонну» (а также автопортрет Рафаэля и портрет Перуджино). В 1832 году, отослав в Петербург первую пробу гравирования акватинтой «Мадонны ди Лоретто», молодой гравер получил задание исправить рисунок рук, светотеневые переходы и отпечатать сто экземпляров оттиска. Обе гравюры (1833) принесли Иордану звание почетного вольного общника Императорской академии художеств. В 1834 году пенсионер отправился в Италию, а на следующий год по совету К.П. Брюллова приступил к работе над гравированием с «Преображения» Рафаэля, поставив перед собой задачу сделать самую большую гравюру из когда-либо созданных. В 1844 году даже в незавершенном виде этот труд был высоко оценен Советом профессоров, избравшим Федора Иордана в число академиков. В 1850 году за законченное произведение Иордана удостоили звания профессора.

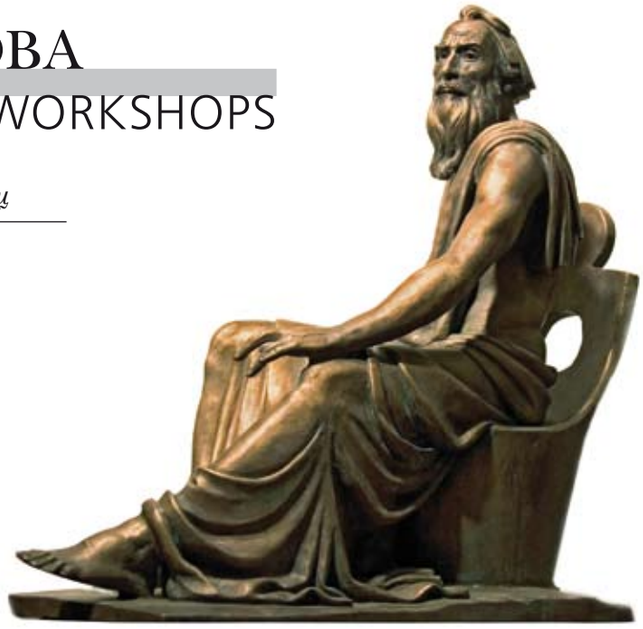
Для того чтобы полнее представить атмосферу, в которой жил Рафаэль, показать значительность и многообразие его наследия, в состав выставки включены модели архитектурных памятников Древнего Рима (в том числе Пантеона), которыми он восхищался и которые штудировал. Модели были вырезаны из пробки в мастерской известного мастера Антонио Кики. Заказанные императрицей Екатериной II в Италии, они служили наглядными пособиями ее внукам (будущему императору Александру I и Константину) на уроках по античной истории. Кроме того, экспонировались архитектурные чертежи (обмеры) виллы Мадама, выполненные молодыми архитекторами — лучшими выпускниками Академии художеств (Е.Р. Бахом, Г.Д. Гриммом, М.Т. Панафидиным, Ф.Ф. Рихтером, А.О. Томишко, П.П. Покрышкиным). Уровень исполнения этих акварелей свидетельствует о высоком профессионализме и мастерстве будущих зодчих, о прекрасной подготовке, полученной в Петербургской академии. Бесценный опыт, приобретенный в Италии, был использован ими в архитектурной практике в зрелые годы.

Произведения, связанные с именами выдающихся современников Рафаэля — его учителя П. Перуджино, одного из учеников — П. дель Ваги и талантливого Андреа дель Сарто, оказавшегося в тени великого маэстро, — помогают получить представление о том далеком времени, когда в Италии творили величайшие художники, но лишь единицы остались в веках как гении.

МАСТЕРСКИЕ КОНЕНКОВА
KONENKOV'S WORKSHOPS

Татьяна Крауц

Tatiana Krauts



В мастерской художник проводит большую часть своего времени. Постепенно она заполняется новыми произведениями, эскизами, набросками и на первый взгляд ненужными вещами. Но там, где неискушенный зритель видит мешанину красок, незаконченные налепы из пластилина или глины, опытный глаз различит уже начинающий жить образ.

Творческая жизнь великого русского скульптора Сергея Тимофеевича Коненкова связана в основном с Москвой. Исключение составляет только американский период. В Москве Коненков провел свою молодость, окончил Училище живописи, ваяния и зодчества, здесь же после окончания Академии художеств проходило его становление как художника, рождался особый коненковский стиль, создавались лучшие работы.

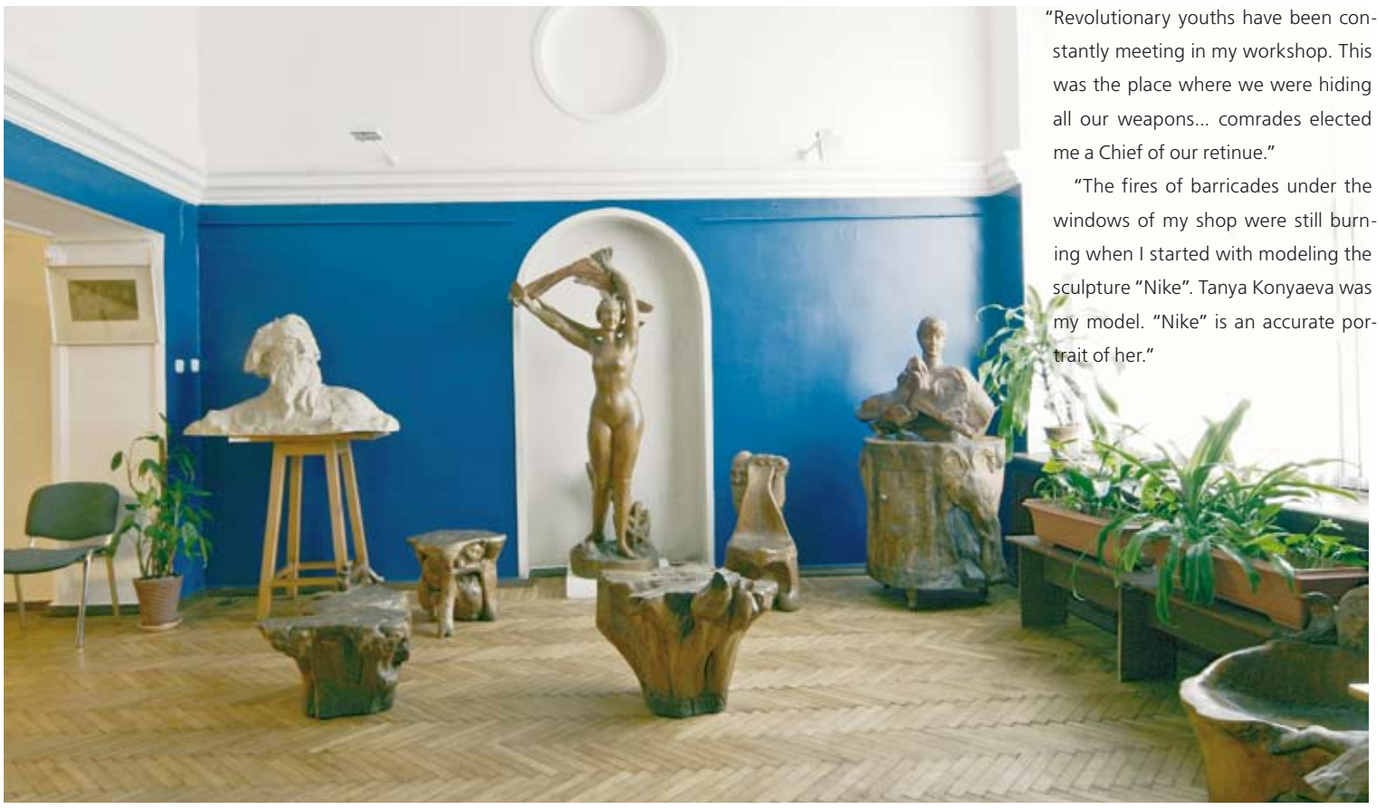
За годы пребывания в Москве Коненков сменил несколько мастерских. В автобиографической книге «Мой век» Коненков достаточно подробно останавливается на всех своих мастерских.

После шумной, напряженной студенческой жизни в Петербурге, Академии художеств, годичного путешествия

З.К. Церетели

Модель памятника С.Т. Коненкову. Бронза

Вид экспозиции музея



The creative life of the great Russian sculptor Sergey Timofeyevich Konenkov is mainly connected with Moscow. During the years in Moscow Konenkov worked in number of different workshops.

In an autobiographical book "My Era" Konenkov described clearly enough all the ateliers he worked in.

Sergey Konenkov described the events from the beginning of 20th century in his book "My Era" with words: "Revolutionary youths have been constantly meeting in my workshop. This was the place where we were hiding all our weapons... comrades elected me a Chief of our retinue."

"The fires of barricades under the windows of my shop were still burning when I started with modeling the sculpture "Nike". Tanya Konyaeva was my model. "Nike" is an accurate portrait of her."

Мастерская на Пресне. 1914–1916

С.Т. Коненков
Паганини. 1956. Полуфигура. Дерево

After all those turbulent events it was dangerous to stay on the Arbat street. Together with Tatiana Konyaeva they moved to other workshop on Tikhvinsky side-street. Exactly here Sergey Konenkov created his sculpture "Atheist". Here "Nike" received her last and definitive form: she was carved in marble. Other soon famous sculptures followed: "Worker – Fighter Ivan Churkin", "Peasant", "Children Dreams".

Family of Konenkov was soon moving again: "...we were lucky enough to rent a comfortable apartment with a workshop alongside. It had a great value for our family life ... mansion was rented to me together with apartment and workshop".

вместе с Константином Клодтом по Германии, Франции и Италии – премия за отличную учебу – Коненков поселяется в Москве и прежде всего думает не о куске хлеба, а о самообразовании: «...Я понял, что для меня настал решительный момент. Я должен найти форму для выражения того, что неясно брезжило во мне... Я чувствовал, что мне много недостает в знании того, что, как мне казалось, хорошо было знакомо моим сверстникам...»[1].

На этот раз его «университетом» стала Тургеневская читальня. Коненков принялся перечитывать и переосмысливать прежде всего русскую классику.

В первые годы жизни в Москве скульптор, чтобы заработать на жизнь, брался за любую работу, подходя к ней творчески. Занимаясь изготовлением анатомических атласов для медицинского факультета университета на Моховой, он набивал руку и оттачивал глаз. В то же время наведывался в декоративно-скульптурную мастерскую Глазкова и Козлова у Тверской заставы, где можно было получить заказы на декоративное оформление строящихся зданий. Распространенный в начале века стиль модерн требовал от художников-декораторов особого подхода при оформлении фасадов и интерьеров и предоставлял им широкое поле деятельности. Вскоре о Коненкове пошла слава, как о добросовестном и талантливом декораторе, и не случайно известный всей Москве «булочник» Дмитрий Иванович Филиппов пригласил его для оформления своей кофейной на Тверской.

Начало XX века. Сергей Тимофеевич так описывает события тех лет в книге «Мой век»: «В моей студии постоянно собиралась революционно настроенная молодежь. Здесь мы прятали оружие... товарищи из-

[1] Коненков С.Т. *Мой век* М., 1972. С. 128.

брали меня начальником дружины».[2] «Еще горели под окнами моей мастерской баррикады, а я принялся лепить образ «Нике». Мне позировала Таня Коняева. «Нике» — это ее точный портрет»[3].

Закончился период накопления знаний, осмысления окружающего мира и, что немаловажно, произошла встреча с его первой музой, гениальной натурщицей, по словам самого Сергея Тимофеевича, а позднее и первой любовью и женой Татьяной Коняевой.

«Нике» сразу показала художественному миру тех лет, что родился скульптор со своим особенным взглядом на творчество и своим почерком.

После бурных революционных событий на Арбате оставаться было опасно, и они с Татьяной Коняевой переезжают в мастерскую в Тихвинском переулке. Сюда часто заглядывала Анна Семеновна Голубкина, вместе с которой Коненков учился еще в Школе живописи ваяния и зодчества. В этом же доме жил и работал Степан Эрьзя, с которым Коненкова также долгие годы связывали дружеские узы.

Именно здесь Сергей Коненков создает своего «Атеиста», позировал ему Дмитрий Добролюбов, паровозный машинист и активный участник революционной дружины, в которую входил и сам мастер. Здесь же получила свое завершение — была вырублена в мраморе — и «Нике», а также и другие, ставшие вскоре известными скульптуры «Рабочий-боевик Иван Чуркин», «Крестьянин», «Детские грезы». И снова мастерская Коненкова стала местом сборов дружины, они, видимо, не обходились без застолий. И Коненковы снова переезжают: «...посчастливилось снять удобную мастерскую с квартирой, что имело немаловажное значение для устройства семейного быта[4]... особняк сдали мне под мастерскую с квартирой»[5]. Для него любая мастерская была не только местом для работы, но одновременно и домом.

Женитьба на любимой женщине Татьяне Коняевой, рождение желанного первенца, сына Марка. Что еще нужно человеку для счастья? Татьяна Коняева была, по признанию многих, личностью яркой и талантливой. Живя среди художников, она делала попытки заняться творчеством. Это раздражало Коненкова, человека традиционных и, возможно, даже патриархальных взглядов, считавшего, что место женщины только в семье. Со своей же стороны он позволял себе вести широкий, даже разгульный образ жизни, что не было редкостью в кругу так называемой богемы. Как и большинство художников, Коненков любил шумные застолья, ночные бдения. Очевидцы рассказывали, что в мастерской на Тверском бульваре, где Коненков работал в 1950–1960-е годы, редкий рабочий день не заканчивался застольем, в котором принимали участие все: рабочие, ученики, просто гости. Причем отказа выпить старик не принимал.

В молодости Коненков был горяч и неукротим. Впрочем, и Татьяна Коняева отличалась неуемным тем-

1 Коненков С.Т. *Мой век*. М., 1972. С. 128.

2 Там же. С. 137.

3 Там же. С. 138.

4 Там же. С. 150.

5 Там же. С. 151.

In spring 1914, Konenkov had been moving into a new workshop in Presnya district.

There he had been frequently visited by Shalyapin, Meyergold, later by Lunacharsky. Poets Sergey Klychkov and Sergey Yesenin often called on.

It should be noted that all workshops of Konenkov in the Moscow shared one feature: austerity and simplicity of internal decoration. The sculptor followed the rule: workshop of an artist, just like a scene for an actor, should help him in the process of creation, not distract him with problems and concerns.

In 1922 Konenkov married Margarita Ivanovna Vorontsova, and in December 1923 couple left for America with the exhibition of Russian and Soviet art. The trip was supposed to

С.Т. Коненков
Магнолия. Обнаженная женская фигура. 1932. Дерево

С.Т. Коненков за работой над бюстом «Марфинька». 1950-е

last for a few months, but they stayed in the USA for 22 years, living and working in New York. In 1928 couple left for one year stay in Rome. Here the artist rented workshop in a house with large garden, near the Basilica of Saint Peter.

In the summer of 1945, under direct orders from Stalin a ship was sent to New York to bring Konenkovs back to the USSR. The sculptor was given a large studio on Gorky street in the centre of Moscow.

In 1947 sculptor Sergey Orlov helped the artist to find a suitable premise for a workshop in the house on Tverskaya Boulevard. Konenkov divided the volume into three main spaces. Largest was the atelier, where he worked directly; then a cozy lounge and lobby designed for

С.Т. Коненков
Лебедь. Кресло. 1938. Дерево
Девушка со светильником. 1931–1932. Фигура

Кресло С.Т. Коненкова. 1935. Дерево

пераментом. Начались ссоры. Скоропостижно умирает от менингита двухлетний сын Марк.

Разлад в семье усилился, семья распалась.

Он так и не смог забыть эту потерю. И уже будучи стариком, продолжал изображать дорогие черты в фигурках детей, создаваемых для различных композиций.

Но как человек деятельный Коненков вместе со своими друзьями — скрипачом Анатолием Францевичем Микули, скульптором и журналистом Иваном Рахмановым и музыкантом и живописцем Василием Ивановичем Денисовым – уезжает в долгое путешествие по Греции и Египту. Его результатом стала серия скульптур, проникнутых духом древней Эллады — «Эос», «Кора».

По возвращении весной 1914 года Коненков переезжает в мастерскую на Пресне. Здесь его частыми гостями стали Ф.И. Шаляпин, В.Э. Мейерхольд, позднее А.В. Луначарский. Зачастили в мастерскую и поэты Сергей Клычков и Сергей Есенин.

Уцелели фотографии, и даже негативы на стекле, дегеротипы, по которым мы можем судить об интерьере этой мастерской. Множество скульптур, ставших сейчас уже классикой, занимали почти все помещение, большая русская печь соседствовала рядом с роялем, под звуки которого сам Ф. Шаляпин распевал русские народные песни, а в начале 1920-х годов здесь выступала знаменитая американская танцовщица Айседора Дункан, в то время жена С. Есенина. Очарованный танцем Айседоры скульптор множество раз запечатлевал ее образ. Будучи глубоким знатоком любого вида пластических искусств, Коненков интересовался искусством А. Дункан и часто приезжал в ее студию на Пречистенке во время занятий с ученицами.

Все московские мастерские Коненкова были просты и непритязательны по внутреннему убранству. Скульптор придерживался правила: мастерская художника, словно сцена для актера, должна помогать в творчестве, не отвлекая на лишние проблемы и заботы.

В это же время Коненков получает первое официальное признание. По высочайшему утверждению Николая II он избирается действительным членом Императорской академии художеств. Как бы Сергей Тимофеевич ни относился к академии, как бы ни бунтовал в свое время, думается, он принял звание с гордостью и благодарностью, хотя так и не простил, что его дипломного «Самсона» за невостребованностью разбили во дворе академии.

В этот же пресненский период Коненков встретил свою судьбу, будущую супругу Маргариту Ивановну Воронцову, тогда студентку юридического отделения частных курсов Полторацкой. Скульптор был уже не молод, ходили слухи о его разгульной жизни. Но Маргарита Ивановна сумела най-

ти подход к строптивому супругу и всю жизнь крепко держала его в руках.

После революции Коненков включился в работу Московской комиссии по охране памятников искусства и старины, отдела пластических искусств, а также активно участвовал в ленинском плане монументальной пропаганды. В 1918 году, к первой годовщине революции, на Сенатской башне Кремля он выполнил доску «Павшим в борьбе за мир и братство народов» — один из первых памятников советской власти. Открытие было обставлено торжественно: исполнен гимн, авторы — С. Есенин и С. Клычков, а ленточку перерезал сам В.И. Ленин. В 1947 году доску сняли для реставрации, которая проходила под руководством самого автора в его мастерской на Тверском бульваре, а затем передали в Русский музей.

В декабре 1923 года чета Коненковых уезжает в Америку с выставкой русского и советского искусства. Поездка под руководством И.Э. Грабаря была устроена Комитетом по организации заграничных выставок и артистических турне при ВЦИК с целью пропаганды русского и советского искусства. «Выехали налегке, не думали там оставаться надолго»[6], – вспоминала впоследствии Маргарита Ивановна. Но прожили в Америке 22 года.

Выставка в Нью-Йорке русского и советского искусства имела успех, но особенно приглянулись деревянные скульптуры Коненкова. «Я показал на выставке несколько вырубленных в дереве обнаженных фигур. Дерево как материал скульптуры было для Америки новостью. Это вызвало интерес прессы, а затем нашлись и покупатели»[7].

Коненков быстро вошел в моду, и супруги, решив ненадолго обосноваться в Нью-Йорке, сняли мастерскую. Потянулись заказчики. Срок пребывания в Америке истекал, а работы оставалось непочатый край. Коненков обратился в Наркомпрос с просьбой подлить визы. Началась обычная чиновничья волокита. Но все-таки 22 года — многовато даже для чиновников. Рассказывают, что М. Горький, с которым у Коненкова была переписка, оберегая талант скульптора, не советовал тому торопиться домой. Возможно, к лучшему, потому что именно в 1930-е годы, частично исчерпав себя в скульптуре, Коненков серьезно задумывается над вопросами бытия, мироздания и религии. В результате появился цикл рисунков на тему космоса, «Космогоническая серия».

В Америке Маргарита Ивановна была и женой, и хозяйкой, и переводчицей (она владела немецким и английским языками), и даже менеджером. Когда Сергей Тимофеевич работал над очередным пор-

[6] Там же. С. 68.

[7] Там же. С. 262.

С.Т. Коненков
Женщина в русском сарафане (Надежда Васильевна Плевицкая) 1925. Полуфигура. Гипс

Писатель Федор Михайлович Достоевский. 1931–1932. Полуфигура. Гипс тонированный

visitors, as well as the cabinet serving as library; and finally, the living quarters. Visitors often reacted with puzzling questions, why such a great and famous artist lives so modestly and unassumingly.

In 2004 we have celebrated 130 years from the birthday of the great sculptor and 30 years from the date of opening of the memorial museum situated in his workshop. All these years the museum, holding the relay, continues the best traditions of Sergey Timofeyevich Konenkov's workshop.

третом, Маргарита Ивановна непременно присутствовала в мастерской, разговаривая с портретируемым, чтобы мастер мог сосредоточенно работать, а портретируемый чувствовать себя непринужденно. В годы Второй мировой войны Маргарита Ивановна стала ответственным секретарем Комитета помощи Советскому Союзу. На территории США возникло 40 отделений комитета, и Маргарита Ивановна курировала их работу.

В Америке Коненковы еще более сблизились с семьей Ф.И. Шаляпина. Многолетняя дружба, связывавшая двух выдающихся людей, позднее распространилась и на детей Федора Ивановича. Борис Федорович, талантливый художник, не раз рисовал Сергея Тимофеевича, а его сестра Ирина Федоровна, приезжая в Советский Союз, подолгу гостила в доме своих друзей Коненковых на Тверском бульваре.

Кроме того, в Америке в это время гастролировали артисты Московского художественного театра, жили композитор С.В. Рахманинов, художники Б. Григорьев, Н.И. Фешин... Круг общения Коненкова — художники, поэты, писатели, музыканты, ученые... Благодаря дочери А. Эйнштейна Марго он познакомился с великим физиком. Два неординарных человека быстро подружились.

«Когда Сергей Тимофеевич работал над портретом Эйнштейна, тот был очень оживлен, увлеченно рассказывал о своей теории относительности, — вспоминала Маргарита Ивановна, — брал лист бумаги и, стараясь объяснить свою мысль, делал для большей наглядности рисунки и схемы»[8], а также пытался зарисовать деревянные фигурки сказочных существ из мастерской Коненкова. Листы эти с рисунками гениального физика сейчас хранятся в архиве Российской академии наук.

В Америке в поисках новых тем и образов скульптор «изобрел» так называемую вечную мебель, в которой соединялись утилитарность и художественность. Так появился мебельный гарнитур: кресла «Лебедь с поднятым крылом», «С птичками», «Удав», «Чудо-юдо», столики «С белочкой», «Столик с детьми». Гарнитур нашел пристанище в последней мастерской в Москве, на Тверском бульваре.

В 1928 году чета Коненковых совершает путешествие в Италию. Основной целью этой поездки была встреча с А.М. Горьким. Далее Коненковы уедут в Рим, где Сергей Тимофеевич арендует временную мастерскую в домике с большим садом, неподалеку от собора Святого Петра.

Под влиянием впечатлений от Италии скульптор создает евангелический цикл, обращаясь к образам апостолов веры. «Иоанн», «Иаков», «Иуда» выполнены в новом для Коненкова материале — терракоте. Главенствующей фигурой всей сюиты стал «Пророк» — работа, которая первоначально называлась «Лазарь, восстань». Тут же в Риме друзья помогли организовать выставку только что созданных скульптур. Выставка имела успех.

После годичного пребывания в Италии Коненковы вернулись в Америку. Летом 1945 года решился вопрос с отъездом на родину — сначала на пароходе из Сиэтла во Владивосток, затем через всю Сибирь поездом до Москвы.

В 1947 году скульптор Сергей Михайлович Орлов помог Сергею Тимофеевичу подыскать подходящее помещение для мастерской в доме на Тверском бульваре. Объем мастерской, потолки семь метров и огромные окна-витрины — все располагало в ее пользу.

Коненков выстроил внутри три основных объема. Самый большой — мастерская, где он непосредственно работал, затем уютный холл и вестибюль, предназначенные для посетителей, а также кабинет-библиотека и наконец жилые помещения. Вот они часто вызывают недоуменные вопросы, почему мастер так скромно и непритязательно жил.

Мастеру за 70, он полон творческих сил и грандиозных планов. Прежде всего, Сергей Тимофеевич продолжает портретную тему — кинорежиссер А.П. Довженко, пианист А.Б. Гольденвейзер, живописец и давний друг П.П. Кончаловский. 1954 год — год своего 80-летия — Коненков отмечает созданием «Автопортрета», последнего в ряду подобных творений.

До конца жизни, 97 лет, скульптор сохранил ясный ум, подвижность мышления, избежал старческой немощи и бессилия. Достаточно вспомнить его эксперименты с музыкальными инструментами. Он мечтал создать особый инструмент, который соединил бы в себе идеальную пластическую форму и совершенное звучание.

Известно несколько попыток Коненкова в данной области, среди них «Лира» в память слепцов-лирников, которых он слышал в молодости, и «Космос», гигантская композиция, на создание которой его вдохновил полет Ю. Гагарина. По мысли мастера композиция «Космос» — синтез пластики, музыки и света — под действием особого механизма должна была преображаться, охваченная космическим свечением и космической музыкой — «музыкой сфер», как называл ее сам мастер. Коненков не смог их закончить, но даже в таком виде они поражают грандиозностью замысла. Кадры кинохроники так запечатлели Коненкова: патриарх русского и советского искусства, седовласый и седобородый, среди цветов и подарков восседает в своем любимом кресле из могучего комля дуба.

В 2009 году исполняется 130 лет со дня рождения великого скульптора и 35 лет со дня открытия его мемориального музея-мастерской. Все эти годы музей продолжает лучшие традиции мастерской С.Т. Коненкова.

Вечера-встречи, «Коненковские пятницы» привлекают в музей многочисленных зрителей. Характер творчества С. Коненкова, широчайший диапазон тем и образов — от глубин земли до бесконечного космоса — тематика вечеров разнообразна и порой неожиданна. Музыка, поэзия, литература, вопросы науки, естествознания, фантастика, даже паранормальные вопросы — все имеет место быть на «Коненковских пятницах».

В стенах музея периодически проходят разнообразные выставки молодых художников и скульпторов как дань уважения великому мастеру, как подтверждение, что связь между поколениями не прерывается.

[8] Коненков С.Т. *Встречи. Воспоминания современников о скульпторе.* М., 1980. С. 73.

АКАДЕМИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА

LIBRARY OF THE ACADEMY

«Академии иметь публичную библиотеку, при которой содержать из числа академиков искусного библиотекаря, дозволяя и посторонним в означенные дни и часы входить в оную и пользоваться как чтением книг, так и выписыванием всего, что каждый найдет для себя нужного или по любопытству своему примечания достойному»

Устав Академии трех знатнейших художеств 1764 года

Научная библиотека Российской академии художеств в Санкт-Петербурге (НБ РАХ)
Филиал НБ РАХ в Москве

ПАМЯТНЫЙ ЗАЛ ПРЕЗИДЕНТА

PRESIDENT'S MEMORIAL HALL

Людмила Полякова

Lyudmila Polyakova

В Санкт-Петербурге на Васильевском острове, в старинном здании на берегу Невы, сохранились уникальные интерьеры еще той – Императорской – академии. Один из самых красивых – Памятный зал великого князя Владимира Александровича (1847–1909), 40 лет возглавлявшего Императорскую академию художеств – сначала как товарищ президента (с 1869 года), а затем президент (1876–1909)[1].

В те годы, когда великий князь Владимир Александрович возглавлял Академию художеств, произошли радикальные изменения в художественной жизни страны.

В 1893 году был принят новый Устав Академии художеств, по которому создано Академическое Собрание, призванное руководить художественной жизнью в России и Высшее художественное училище для подготовки профессиональных художников.

С этого времени Академия художеств курирует распространение художественного образования в России, в результате в провинции успешно развиваются рисовальные школы. При академии создаются педагогические курсы, которые готовят учителей рисования для средних учебных заведений.

Активизируется выставочная деятельность не только в академии, но, что особенно важно, и за рубежом. Участие в зарубежных выставках способствуют ознакомлению европейских ценителей с русским искусством. Русские отделы на международных выставках в Париже, Антверпене, Лондоне, Вене неизменно пользуются успехом. В Лондоне пресса единодушно отводит «русской галерее» первое место, в Париже «русская мозаика» получает золотую медаль, в Антверпене высшей наградой отмечены произведения В.Е. Маковского...

Академия художеств участвует в организации отделов изящных искусств на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве, на Всероссийской Нижегородской ярмарке, в 1886–1887 годах создает из своих фондов передвижную выставку по городам России. И в самой академии кроме традиционных ежегодных выставок организуются выставки юбилейные, персональные, исторические...

В провинции возникают художественные музеи, фонды которых регулярно пополняются из академических коллекций.

И.П. Келер (Келер-Вилианди)
Портрет великого князя Владимира Александровича, президента Академии художеств (1876–1909). 1877. Холст, масло. НИМ РАХ

[1] Широкообразованный человек с разносторонними интересами, великий князь традиционно занимал государственные и военные должности: член Государственного совета и сенатор, генерал от инфантерии, главнокомандующий войсками гвардии и Петербургского округа. Но главным в жизни великого князя была искренняя любовь к искусству. Он уважительно относился к художникам, помогал и поддерживал их начинания. «Академию художеств великий князь искренно любил, болел ея горестями, радовался и гордился ея, хотя бы самым незначительным успехам. Искусство он не считал забавою, а делом важным, имеющим государственное значение, и всегда был готов защищать интересы искусства», – так сказал в прощальном слове вице-президент академии граф И.И. Толстой.

On Vasilevsky Island in St. Petersburg, in the old building on the banks of river Neva, unique interiors of the original – Imperial – Academy of Arts are preserved. One of the most beautiful is Memorial Hall of Grand Duke Vladimir Aleksandrovich (1847–1909), who was for 40 years at the head of the Imperial Academy of Arts – first as an "Associate of the President" (since 1869), later as the President of the Imperial Academy of Arts (1876–1909).

Particular attention of Grand Duke was given to the academic library.

Vladimir Aleksandrovich died on 4th February, 1909. After his death, office of the President of the Imperial Academy of Arts was entered by his widow – Great Princess Maria Pavlovna. In 1913, considering the contribution of Vladimir Aleksandrovich to the Imperial Academy of Arts, Academic Council unanimously endorsed the proposal of its President Maria Pavlovna to organize commemorative hall, which would be presenting "all that could recall the bright personality and many activities of Grand Duke". For this purpose one hall was selected, situated on the second floor in 3rd line, between the library and Kushelev gallery.

The project was entrusted to the talented architect, academician Vladimir Shchuko (1878–1939). This architect created not only layout of decoration in the memorial hall, but he designed the furniture, too. Using his drawings the furniture factory of H. Maureen manufactured bookshelves cabinets, display cases, tables and chairs, all from valuable mahogany. Company of brothers Akserio executed decorations of plafonds frames, door platbands, as well as brightly-yellow artificial marble on the walls. Especially interesting is painted ceiling and upper walls executed in grisaille technique by acade-

Памятный зал в. кн. Владимира Александровича. Архитектор В.А. Щуко, роспись Е.Е. Лансере. НБ РАХ Фото В. Ушкова. 2009

Огромная роль принадлежит Академии художеств в учреждении в 1897 году Русского музея императора Александра III – сокровищницы русского искусства. В фонды вновь открываемого музея передаются ценнейшие картины и скульптуры из академического собрания, а также экспонаты Музея церковно-христианских древностей, собирателем и хранителем которого был В.А. Прохоров.

Особое внимание великий князь уделял академической библиотеке. Уникальные издания по искусству играли огромную роль в подготовке молодых художников. Их хранение при постоянном росте фондов требовало новых помещений. В 1896 году библиотека получает дополнительную площадь, и это позволило открыть новый зал – зал периодических изданий. Владимир Александрович регулярно дарил академической библиотеке редкие и ценные издания, гравюры, великолепные фотографии с уникальных памятников мирового искусства, многие имеют автографы и дарственные надписи. Они до сих пор хранятся в библиотеке и доступны современным читателям.

mician Eugene Lanceray and students of painting master-classes at Imperial Society for the Encouragement of Arts. There are two monograms: on the western wall – VA (Vladimir Aleksandrovich), on the eastern wall – MP (Maria Pavlovna).

Memorable opening ceremony and consecration took place on 8th November 1915.

Following the tradition of decorating the Memorial Halls with object of high-class academic art, Court Museum provided in 1914 "a wonderful antique tapestry" – trellis with title "The victory of Alexander the Great over the Persian king Darius III". Since then, a unique trellis adorns one of the most beautiful interiors of the Research Library of Rus-

Ж. Одран
Гравюра с картины Шарля Лебрена. XVIII век. НБ РАХ

sian Academy of Fine Arts in St. Petersburg – The memorial hall of Grand Duke Vladimir Aleksandrovich. Tapestry "The victory of Alexander the Great over the Persian king Darius III" (know also as "The Battle of Arbel", 1670s) was made from canvas of L. Lebrun in tapestry workshop of Jan van den Hecke (1620–1684) in Brussels, Flanders (wool, silk; 433x782 cm).

For more than 300 years the storage conditions the tapestry were not always ideal. It was necessary to execute restoration works. Celebrating the 250th anniversary in 2007, Russian Academy of Arts received many

Подготовка к реставрации шпалеры «Победа Александра Македонского над персидским царем Дарием». Памятный зал НБ РАХ

14 февраля 1901 года в Академии художеств торжественно праздновали 25-летие президентства великого князя Владимира Александровича, ему был преподнесен резной ларец с 25 рисунками и акварелями академиков. В честь юбилея была выбита памятная медаль.

4 февраля 1909 года Владимира Александровича не стало. После его смерти в должность президента Императорской академии художеств вступила его вдова – великая княгиня Мария Павловна.

Учитывая заслуги перед академией Владимира Александровича, в 1913 году академический совет единодушно поддержал предложение президента ИАХ Марии Павловны об организации в Академии художеств зала, в котором было бы собрано «все, что могло напоминать о светлой личности и деятельности великого князя».

Для этой цели было выбрано помещение на втором этаже по 3-й линии, между библиотекой и Кушелевской галереей, таким образом, «памятный зал великого князя Владимира Александровича будет постоянно посещаем как публикою музея, так и занимающимися в читальном зале художниками и учениками ВХУ».

Проект отделки зала был поручен талантливому зодчему академику Владимиру Алексеевичу Щуко (1878–1939). Архитектор создал эскиз оформления Памятного зала и мебели. По его чертежам на мебельной фабрике Х. Маурина были сделаны из красного дерева книжные шкафы, витрины, столы и стулья.

Лепные работы – плафонные обрамления, наличники дверей, ярко-желтый искусственный мрамор на стенах – выполнены фирмой братьев Аксерио. Особенно интересна роспись потолка и верхней части стен, выполненная в технике гризайли академиком Е.Е. Лансере и учениками живописных мастерских школы Императорского Общества поощрения художеств. Сохранились монограммы: на

западной стене — ВА (Владимир Александрович), на восточной — над средним окном — МП (Мария Павловна).

Общественность с нетерпением ожидала завершения отделки нового зала. В периодических изданиях, журналах «Аполлон», «Зодчий», регулярно появлялись заметки о ходе работ. При окончательном обустройстве зала были учтены пожелания президента академии Марии Павловны: установлен бюст великого князя, резной ларец, поднесенный ему по случаю 25-летия президентства с акварелями и рисунками членов академии, в двух книжных шкафах — издания и альбомы, в витринах — листы из нумерованных экземпляров и редких увражей, пожалованных библиотеке академии покойным президентом...

Торжественное открытие и освящение Памятного зала состоялось 8 ноября 1915 года. На нем присутствовали президент Императорской академии художеств Мария Павловна, ее сын Андрей Владимирович, Виктория Федоровна, лица их свиты, профессора и академический персонал.

Журнал «Аполлон» писал: «В Академии художеств освящена и открыта зала, посвященная великому князю Владимиру Александровичу... Комната с чудесным старинным гобеленом, изящной простотой классических архитектурных деталей, отличными росписями Е. Лансере производит вполне художественное впечатление».

Следуя традиции украшать академические парадные помещения, для Памятного зала из Музея придворно-конюшенной части в 1914 году[2] был передан «чудесный старинный гобелен» — шпалера «Победа Александра Македонского над персидским царем Дарием».

С той поры уникальная шпалера украшает один из самых красивых интерьеров Научной библиотеки Российской академии художеств в Санкт-Петербурге — Памятный зал великого князя Владимира Александровича.

Шпалера «Победа Александра Македонского над персидским царем Дарием III» («Битва при Арбелах», 1670-е) была сделана по картине Ш. Лебрена во Фландрии, в Брюсселе, в мастерской Яна Франса ван ден Хеке (шерсть, шелк. 433×782).

Шарль Лебрен (1619–1690) — талантливый французский архитектор, живописец, декоратор и рисовальщик, придворный художник Людовика XIV. Кроме живописных картин Ш. Лебрен исполнял росписи плафонов в Лувре и Версале, эскизы садовой скульптуры, картоны для гобеленов. Он один из основателей Королевской академии живописи и скульптуры в Париже (1648), с 1662 года организатор и успешный директор королевской мануфактуры. По заказу Людовика XIV он написал серию картин из жизни Александра Македонского (1660–1668). Лебрен также автор серии шпалер «История Людовика XIV», «Королевские замки». Литературной основой для «История об Александре Великом» послужил труд

Фрагменты шпалеры «Победа Александра Македонского над персидским царем Дарием» до реставрации и после

[2] Музей придворно-конюшенной части открыт в Санкт-Петербурге в 1860 году. В его коллекции были представлены «парадные и древние экипажи, которые по своему богатству отделки и живописи знаменитых художников Ф. Буше, А. Ватто и других составляют не только ценные, но и единственные экземпляры, в том числе кареты, изготовленные в 1856 году к коронации императора Александра II... Конюшенный музей украшен большим количеством гобеленовых ковров французской и русской мануфактур, переданных из императорских дворцов и кладовых Петербургской шпалерной мануфактуры.

Шпалера «Победа Александра Македонского над персидским царем Дарием» («Битва при Арбелах»). По эскизу Ш. Лебрена. Мастерская Я.Ф. Ван ден Хекке. Брюссель (Бельгия). Конец XVII века. Шерсть, шелк. 433x782. После реставрации 2008 г. Фото В. Ушкова

AS PARTAS
ELID DARIVM
EF EAQVE
P EVERSO
TOTVSORIEN
MACEDONICI
IMPERII

Фрагмент шпалеры «Победа Александра Македонского над персидским царем Дарием» («Битва при Арбелах»). По эскизу Ш. Лебрена. Мастерская Я.Ф. Ван ден Хекке. Брюссель (Бельгия). Конец XVII века. Шерсть, шелк. 433x782. После реставрации 2008 г.

Стр. 57 ▷

Фрагменты шпалеры

presents, but one of them was really special – this was the decision of the Government of St. Petersburg to find financial sources in budget of the city to participate in funding of restoration works of this unique monument – tapestry of 17th century. After the restoration of the original tapestry its original beauty and grace have been returned to the Memorial Hall.

Throughout its history, Memorial Hall has retained the same appearance. After the 1917 revolution, for obvious reasons, this hall was renamed "Hall of Shchuko", on behalf of the architect and author of the project. Only 100 years after the death of the person in memory of whom the Hall was created we can return to its original name – Memorial, or Presidential Hall.

древнеримского историка Квинта Руфа Курция, написанный в 40-х годах I века н.э. Первая картина Лебрена из серии «Александр Македонский и семья Дария III» принесла художнику дворянство и титул первого королевского живописца[3].

С 1665 по 1673 год Ш. Лебрен работал над серией шпалер «История Людовика XIV», «Королевские замки».

Ш. Лебрен в «Истории Александра Великого» выбрал для своей серии самые эффектные сюжеты – битвы Александра при Гранике, Иссе, Трире и Арбелах. 1 октября 331 года до н.э. состоялась самая важная битва при Арбелах, ее исход определил судьбу Персидской империи.

Многофигурная композиция Лебрена, посвященная этой битве, изображает решающее сражение между армиями Александра Македонского и персидского царя Дария III. Войска персов и македонян смешались, конные и пешие сошлись в жестокой битве: лошади, обезумевшие от шума и крика, люди – страшные в своей ярости и отчаянии... Как пишет Курций Руф, «бывшие при Александре утверждали, будто они видели орла весьма низко над головою царскою летающего, который ни звука оружия, ни стенаний умирающих не устрашился, и долго над конем Александровым паче плавающим, нежели летающим казался... Аристандр, волхв, одеянный в белое платье и державший перед собою в правой руке лавровый венец, в самое сражение показывал воинам оную птицу, яко несумненное прознаменование победы. Чего ради бывшие прежде в робости с великою охотою и надеждою устремились на сражение...»

В центре сражения лицом к лицу два царя, окруженные своими отборными воинами. Александр безудержно пробивается к Дарию. Справа на фоне крепостных сооружений на высокой колеснице изображен Дарий, он испуган и растерян – убит его возничий, кони царской колесницы встали на дыбы... Одни персы отчаянно защищают Дария, другие в беспорядке уже отступают... Ужас на лице персидского царя. Еще немного, и он позорно побежит с поля боя, а персидское войско будет окончательно разбито.

В шпалере, созданной по этой картине Лебрена, украшающей Памятный зал великого князя Владимира Александровича в академической библиотеке, в ее левой половине доминирует предвестник победы – парящий орел над войсками македонян. Аристандр в белом плаще с лавровой ветвью в руке указывает на него воинам. В центре композиции на белом коне – сам Александр Великий. На его плечах алый плащ – дар родосцев, который он надевал только в сражениях. Его шлем сверкает на солнце, его металлический ворот украшен драгоценными камнями. В руках Александра люби-

[3] Художники гобеленовых мануфактур создали картоны серии «История Александра Македонского», получилась серия из 11 сюжетов, по которым затем ткали шпалеры на мануфактурах Гобеленов, Обюссона, во многих мастерских Брюсселя. Их многократно копировали, и они известны в Европе. В XVII веке с картин Ш. Лебрена были сделаны многочисленные гравюры. В фондах Научной библиотеки также хранятся работы французских граверов братьев Одранов на темы битв и триумфов Александра Великого.

мый легкий и крепкий меч — подарок царя острова Крит. Победа в этой битве сделала Александра Македонского властителем Азии.

Батальную композицию завершает широкий бордюр из пышной гирлянды цветов и листьев аканта. В нижней части шпалеры выткан картуш с надписью, раскрывающей сюжет.

В центре верхней части шпалеры находится картуш с гербом Российской империи, который окружен цепью ордена Андрея Первозванного, на трофеях цепи четыре раза повторен вензель «ЕР», что можно расшифровать как Елизавета Петровна или Елизавета I (*Prima*). Картуш отличается от основной шпалеры теплым золотисто-коричневым колоритом и техникой ткачества. Он был выполнен на Петербургской шпалерной мануфактуре и стал поздним дополнением шпалеры, но тем не менее органично вошел в изначальную композицию.

Можно предположить, что шпалера «Победа Александра Македонского над персидским царем Дарием III» («Битва при Арбелах») поступила в Россию в период царствования Елизаветы Петровны (приобретена по указанию государыни или принята как дипломатический дар).

Гобелены, или шпалеры, были известны в Западной Европе с XII–XIII веков. К XVII веку многие страны (Германия, Бельгия, Франция, Испания) имели свои гобеленовые мануфактуры.

В России шпалеры были диковинкой, немногие их знали по редким образцам, которые привозили из-за границы. Первая из них была подарена царю Алексею Михайловичу французским послом в XVII веке. Но к началу XVIII века красота и достоинства шпалеры были хорошо известны в России.

Во время своего второго путешествия в Европу в 1716–1717 годах Петр I посетил Францию, где «внимательно осматривал все, что было ему любопытно в научном или художественном отношениях».

Особый интерес у Петра I вызвало производство шпалер, он дважды посещал гобеленовую фабрику[4].

По возвращении в Россию Петр I издает указ об учреждении в Петербурге шпалерной мануфактуры, на которой в 1745 году был сделан картуш для шпалеры, украшающий Памятный зал великого князя Владимира Александровича.

Большие размеры шпалеры (34 кв. м) во время монтажа создали определенные трудности. При обустройстве зала архитектор В.А. Щуко предусмотрел нишу по размеру шпалеры на западной стене. Был изготовлен специальный складной подрамник, на который вместе с льняной подкладкой натянули шпалеру. Подрамник укрепили в нише на стене коваными гвоздями. Узкий позолоченный багет по периметру перекрывал подрамник сверху, внакладку.

Все хлопоты были оправданны. После открытия Памятного зала пресса с восторгом отмечала и общее архитектурное убранство, и «чудесный старинный гобелен»...

На протяжении всей своей истории Памятный зал сохранял облик неизменным. Об этом свидетельствуют находящиеся в фондах Научной библиотеки уникальные фотографии[5].

Все это время шпалера «Победа Александра Македонского над персидским царем Дарием III» («Битва при Арбелах») находится в академическом зале (теперь это зал Научной библиотеки), и ее красота никого не оставляет равнодушным.

За более чем 300 лет существования условия хранения шпалеры не всегда были иде-

[4] В 1-й день мая Его царское величество изволили быть, где делают шпалеры и смотрел лутчих шпалер и изволил быть в анатомии и в гоблее и в обсерватории. В гоблее, т.е. на гобеленовой фабрике, от имени регента поднесены были Петру в подарок четыре ковра, вытканные с картин Жувенета (*Jouvenet*) изображения: рыбную ловлю св. Петра, воскресение Лазаря, исцеление расслабленного и изгнание из храма торгующих.

[5] К.К. Булла запечатлел Памятный зал сразу после открытия. На фотографиях изображен знакомый и сегодняшним академистам интерьер и, конечно, великолепный гобелен XVII века, который уцелел на своем месте в сложные 1920-е и блокадные 1940-е годы. Во время Великой Отечественной войны библиотека академии работала, сотрудники обслуживали читателей, подбирали литературу по маскировке города, создавали передвижные библиотечки для воинских частей и госпиталей. В 1942 году в Памятном зале проходили заседания Государственной инспекции по вопросам сохранения архитектурных сооружений и художественных ценностей в условиях войны и блокады. Фотография С.Г. Гасилова зафиксировала неизменный интерьер зала, только сложен подрамник, на котором оставалась шпалера...

Церемония представления реставрации шпалеры «Победа Александра Македонского над персидским царем Дарием» в НБ РАХ. Декабрь 2008 г. На фото: председатель КГИОП В.А. Дементьева, ректор института им. И.Е. Репина А.С. Чаркин, губернатор Санкт-Петербурга В.И. Матвиенко, директор НБ РАХ Л.С. Полякова, директор ООО «Сфера XXI век» О.В. Ходакова, директор Государственного Эрмитажа М.Б. Пиотровский, заведующая ЛНРТ ГЭ М.В. Денисова.

альны. Произошло естественное старение шерстяных и шелковых нитей, появились многочисленные разрывы, разошлись нити соединительных швов, изменился общий колорит шпалеры. Была необходима реставрация.

Российская академия художеств в дни празднования 250-летнего юбилея в 2007 году получила множество подарков, и один из них — решение правительства Санкт-Петербурга о включении в программу финансирования из бюджета города работы по спасению и восстановлению уникального памятника — шпалеры XVII века «Победа Александра Македонского над персидским царем Дарием».

Была проведена огромная кропотливая работа. Реставраторы Лаборатории научной реставрации тканей Государственного Эрмитажа очистили шпалеру от пыли и сажи, устранили деформацию основы. Соединительные швы, сечения и разрывы нитей укрепили новыми шерстяными и шелковыми нитями в соответствии с цветом и рисунком. Места утрат восстановили в оригинальной технике шпалерного ткачества.

Под шпалеру подвели новую льняную подкладку, ее натянули на подрамник и установили на постоянное место. Новый багет поставил завершающую точку в сложной и длительной работе по спасению этого памятника культуры.

Работа хранителей и реставраторов была вознаграждена научной находкой. При демонтаже обнаружилось имя: Ioannes Franciscus van den Hecke. Это позволяет утверждать, что шпалеру из собрания Научной библиотеки Российской академии художеств ткали в 1670-х годах в крупнейшей брюссельской мастерской Яна Франса ван ден Хеке. Реставрация шпалеры вернула изначальный вид великолепному интерьеру.

После революции 1917 года по понятным причинам этот зал называли «Зал Щуко», по имени архитектора — автора проекта. Прошло 100 лет после ухода из жизни человека, в память о котором создавался этот зал, и теперь настало время вернуть ему исконное название — Памятный, или Президентский, зал.

В конце декабря в Научной библиотеке Российской академии художеств произошло событие, которое привлекло внимание общественности города: после реставрации состоялось представление шпалеры XVII века «Победа Александра Македонского над персидским царем Дарием». На церемонии представления присутствовали губернатор Санкт-Петербурга В.И. Матвиенко, председатель КГИОП В.А. Дементьева, ректор института им. И.Е. Репина А.С. Чаркин, директор Государственного Эрмитажа М.Б. Пиотровский и другие официальные лица.

В своем выступлении на церемонии губернатор В.И. Матвиенко отметила, что в Санкт-Петербурге наряду с программой «Фасады Санкт-Петербурга» проводится реставрация интерьеров дворцов и исторических зданий. Один из ее примеров — реставрация исторической шпалеры.

Президент Российской академии художеств З.К. Церетели на выездном заседании президиума академии в Санкт-Петербурге отметил огромную роль всех участников этой акции по спасению уникального памятника. Были вручены академические награды В.А. Дементьевой (Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Правительства Санкт-Петербурга), О.В. Ходаковой (ООО «Сфера XXI век»), М.В. Денисовой (Лаборатория научной реставрации тканей Государственного Эрмитажа).

Литература

Александр Великий. *Путь на Восток: каталог выставки. ГЭ* — СПб., 2007.

Аполлон, 1913, № 5. С. 46; 1914, № 6–7. С. 103; 1915, № 8–9. С. 103; 1915, № 10. С. 55.

Величко М.Н., Миролюбова Г.А. *Дворец великого князя Владимира Александровича.* — СПб., 1977.

Кириченко Е.И. *Президенты Императорской академии художеств.* — М.: Индрик, 2008.

Коршунова Т.Т. *Русские ткачи-шпалерники XVIII века* (материалы к словарю) // Культура и искусство России XVIII века. Новые материалы и исследования: сборник. ГЭ.—Л.,1981.

Курций Квинт Руф. *История о Александре Великом, царе Македонском* / Доп. Фрейнсгеими. — В Санкт-Петербурге при Императорской академии наук, 1767. Т.1.

Полуденский М. *Петр Великий в Париже* //Русский архив, 1865; – М., 1866.

Юбилейный справочник Императорской академии художеств. 1764–1914/ сост. С.Н. Кондаков. СПб, 1914. Т.1.

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ACADEMIC EDUCATION

Академические институты

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина
Первый набор учеников состоялся в 1758 году. Вплоть до начала XX века единственное в России высшее художественное учебное заведение.

Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова
Институт создан в 1939 году на основе Московского училища живописи, ваяния и зодчества.
www.pencil.nm.ru

Академические лицеи

Санкт-Петербургский государственный академический художественный лицей им. Б.В. Иогансона
С 1936 года – базовая школа Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры.

Московский академический художественный лицей им. Н.В. Томского
С 1951 года находится в ведении Академии художеств, как базовая школа Московского государственного академического художественного института.
www.art-lyceum.ru

Творческие мастерские Российской академии художеств

В Москве: живописи, графики, скульптуры, мастерская театрально-декорационного искусства, мастерская архитектуры, мастерская дизайна
В Санкт-Петербурге: монументальной живописи, скульптуры, живописи, графики.
Мастерские в Казани, Красноярске, Саратове
www.rah.ru

МОСКОВСКИЙ ЛИЦЕЙ

MOSCOW ART LYCEUM

Андрей Гамлицкий

Andrey Gamlitsky

На Крымском Валу, рядом со зданием Центрального дома художника и Третьяковской галереи, напротив Центрального парка культуры и отдыха расположено элегантное красное здание. Это Московский академический художественный лицей имени Н.В. Томского Российской академии художеств (МАХЛ РАХ) – государственное образовательное учреждение повышенного уровня для особо одаренных в изобразительном искусстве детей и подростков. Задачами МАХЛ являются поиск юных талантов по всей России и подготовка профессиональных художественных кадров.

Здание на Крымском Валу построено в 1990-е годы, но история этого уникального художественно-образовательного учреждения насчитывает уже почти 70 лет. Оно было создано в 1939 году и называлось тогдаМосковской средней художественной школой (МСХШ). В 1951-м школа поступила в ведение Академии художеств СССР, а ныне Российской академии художеств, став базовой школой Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова.

В 1992 году МСХШ переименована в МАХЛ РАХ и по Указу Президента РФ лицей причислен к «особо ценным объектам культурного наследия народов Российской Федерации» в структуре Российской академии художеств.

В.Е. Цигаль

Памятник Н. В. Томскому. 1980. Гранит, бронза

On the Krymski Val street, close to the Central House of Artists and the New Tretyakov Gallery, opposite the Gorky Park – Central Park of Culture and Rest, an elegant red building is situated. This is The Moscow Academy Art Lyceum of The Russian Academy of Arts (MAKHL RAKH) – state educational institution for older children and adolescents gifted in fine arts. MAKHL RAKH task is to find young talents all over Russia and provide professional art training and preparing for higher academic education.

Building on the Krymski Val street was built in 1990, but the history of this unique artistic and educational institution is more than 70 years old. It was established in 1939 and called the Moscow Secondary Art School (MSKHSH). In 1951 through a decree of the USSR Art Committee, the School became a division of the USSR Academy of Arts (now Russian Academy of Arts), preparing pupils for further study at V.I. Surikov Moscow State Academy Art Institute.

In 1992, MSKHSH was renamed MAKHL RAKH and by the special Presidential Decree it was enlisted among "specially valuable objects of cultural heritage of the peoples of the Russian Federation" and included into the structure of the Russian Academy of Arts.

MSKHSH founding fathers were prominent figures of Russian culture and arts: artists I. Grabar, P. Konchalovski, D. Moor, S. Gerasimov, K. Yuon; People's Artists of the USSR V. Barsova, V. Kachalov, I. Moskvin; pilots-heroes of the Soviet Union M. Gromov, A. Yumashev; the Arctic explorer E. Krenkel.

MSKHSH continues the traditions of academic art education. In the world there is no other art school such as The Moscow Academy Art Lyceum. The only analogue is B. Iogansonson State Academy Art Lyceum in St. Petersburg.

Отцами-основателями МСХШ были выдающиеся деятели русской культуры и искусства: художники И.Э. Грабарь, П.П. Кончаловский, Д.С. Моор, С.В. Герасимов, К.Ф. Юон; народные артисты В.В. Барсова, В.И. Качалов, И.М. Москвин; летчики — Герои Советского Союза М.М. Громов, А.Б. Юмашев, исследователь Арктики Э.Т. Кренкель.

МСХШ стала продолжательницей традиций академического художественного образования. Уже в 1764 году в Санкт-Петербурге было создано Воспитательное училище Императорской академии художеств, в котором детей обучали с 5–6 лет. После революции, когда академия многократно реформировалась и переименовывалась, а в ее стенах ставились самые разнообразные авангардные эксперименты, возникла острая необходимость возродить систему академического образования на всех предусмотренных этапах, включая и работу с детьми.

Именно на академических принципах покоится организация образования в лицее, подразделяемая по отделениям живописи, скульптуры, архитектуры. Наряду с художественным учащиеся получают обязательное среднее (полное) общее образование. На долгих семь лет лицей становится для детей домом и семьей. Ребенок приходит в лицей после четырех классов начальной школы, и перед педагогами стоит тончайшая задача не просто дать сумму знаний, но сформировать личность человека, сохранить индивидуальность художника. Причем речь идет об особо одаренных детях, чьи психика и характер требуют деликатного и трепетного отношения. Поэтому совершенно исключительная роль в создании питательной среды для роста молодых дарований принадлежит педагогам МАХЛ. Здесь преподавали и преподают видные мастера, опытные учителя, среди которых можно назвать Н.А. Каренберга, Н.И. Андрияку, К.Л. Петросяна, Л.С. Томашевскую, А.В. Дронова, В.И. Борисова, А.Н. Бондарева.

В мире нет другой художественной школы, подобной Московскому академическому лицею. Единственным аналогом является Санкт-Петербургский государственный академический художественный лицей им. Б.В. Иогансона. Создание школы, впоследствии превратившейся в лицей, вполне оправдало себя. В стенах этого питомника художественных кадров выросли целые поколения творцов искусства, внесших в отечественную культуру значительный вклад.

На пороге 70-летия лицея итоги работы впечатляют. Из выпускников МАХЛ ныне насчитывается двадцать действительных членов, пятнадцать членов-корреспондентов Академии художеств, а количество заслуженных и народных художников Российской Федерации — питомцев лицея приближается к сотне, не говоря уже о крупнейших мастерах и педагогах, работающих ныне по всему миру.

Но это только внешние, самые наглядные итоги. Как можно количественно измерить ту роль, которую играл и продолжает играть лицей в культурной жизни современ-

ности? Как оценить преемственность традиций, живую связь времен, которые в деятельности МАХЛ обретают зримую, вещественную форму?

Выпускник лицея 1952 года, а ныне народный художник РФ, действительный член Российской академии художеств А.Д. Шмаринов по поручению президиума долгое время курировал московский лицей. Академики РАХ и крупные мастера современного отечественного искусства Е.Н. Максимов и Т.Г. Назаренко являются руководителями мастерских института имени В.И. Сурикова.

В лицее память о прошлом является живой, действенной силой в педагогический и просветительской деятельности. Тридцатитысячная коллекция лицейского музея, составленная из работ его учеников и педагогов, входит в золотой фонд современной отечественной культуры. Здесь бережно хранятся ученические работы многих выдающихся мастеров, составляющих ныне славу нашего искусства. Очень важно, что эти сокровища не лежат мертвым грузом, а регулярно экспонируются не только в стенах лицея (музейно-выставочном комплексе), но и путешествуют по стране — от провинциального детского дома до Администрации Президента РФ. Они успешно представляют наше искусство также и за границей.

Собрание музея МАХЛ, его выставки — свидетельство его истории, неразрывно связанной с историей искусства России второй половины XX столетия. Несмотря на то что это лишь ранние, ученические работы, их значение выходит далеко за границы творческого отчета alma mater, гордящейся своими знаменитыми питомцами. Они заставляют серьезно задуматься о судьбах изобразительного искусства.

Многолетний опыт лицея подтверждает значение академического образования в современном изобразительном искусстве, то есть в конечном счете его дальнейшее развитие. Во многих странах традиции академической школы утеряны. Наша страна, три четверти века будто бы отстававшая от Европы и Америки, вдруг оказалась в авангарде мировой профессиональной школы.

МАХЛ — это подлинный оплот систематического художественного образования, воспитания умения адекватно работать с предметными формами. А ведь такое умение никогда не было лишним не только для сторонников реалистических традиций, но и для авангардистов мирового значения, например, Казимира Малевича, Сальвадора Дали, Пабло Пикассо. В лицейской практике есть не менее убедительные примеры: Э.В. Булатов, И.И. Кабаков, О.Н. Целков. Этих мастеров трудно обвинить в натурализме и даже причислить к реалистическому направлению. Они пошли своими, оригинальными путями. Но их творчество было бы невозможно без профессиональной выучки, которую им дал лицей.

«Искусство — это искусность. Искусство — это мастерство. Не зря же говорят — мастер. Основа искусства, его изначальность — это художественное мастерство, возможность выразить свою мысль. И даже если это очень индивидуальный художник, он может реализовать себя, только владея всей палитрой творческих возможностей. Педагоги и в лицее, и в Суриковском институте должны учить прежде всего грамоте. И когда старые мастера набирали учеников, то они их учили именно ремеслу, а не своим вкусовым пристрастиям...» — говорит выпускник лицея, академик А.Д. Шмаринов.

Очень важно, что «выученность», постановка руки не мешали талантливым ученикам проявлять свое личностное восприятие даже в учебных рисунках и эскизах из собрания лицейского музея. Как отличается, например, мощный образ «Старика с палкой» Г.М. Коржева от самоуглубленного «Старика» В.И. Иванова или задумчиво-печального «Пожилого человека» Н.И. Андронова, нежно-хрупкая «Виолончелистка» того же В.И. Иванова — от потрясающе сделанного, но удивительно раскованного внутренне изображения пожилой женщины А.Д. Шмаринова. В этих ученических работах действительно можно увидеть, предугадать те черты, которые отличают сегодняшнее творчество признанных мэтров отечественного искусства.

Одним из крупнейших достоинств в методике подготовки будущих художников в стенах лицея является раннее вовлечение учащихся в активную выставочную деятельность. На протяжении всего обучения лицеисты участвуют и в самостоятельных отчетных выставках, и в ретроспективных экспозициях совместно с педагогами и прежними выпускниками, ставшими известными мастерами (как было принято в Императорской академии художеств). Члены Президиума РАХ, маститые академики, лично строго просматривают работы лицеистов. Это, несомненно, формирует у молодежи серьезное отношение к творчеству, так сказать, без скидок на возраст, дает им практические навыки подготовки экспозиции (отбора работ, оформления, развески), позволяет познать радость успеха и горечь неудач, сопровождающие каждого художника.

Я всегда с большим удовольствием посещаю выставки в стенах лицея. Молодые, совсем юные художники всегда показывают, что реалистическая школа не умерла, что профессиональная выучка не мешает живому, творческому воображению, а верность традиции не исключает свободы и естественности выражения.

Московский академический художественный лицей давно уже перерос рамки только кузницы художественных кадров. Сегодня он является культурно-образовательным центром мирового масштаба, сохранение и развитие которого — одна из первоочередных задач Российской академии художеств.

Президиум Академии художеств курирует лицей и не раз обсуждал на своих заседаниях его работу. В связи со сложной внутренней ситуацией, существующей сейчас в лицее, президиум принял два важных решения: объявить конкурс на весь руководящий и педагогический состав, а также утвердить уже подготовленный новый устав лицея, который поможет улучшить его работу.

МОЛОДЫЕ ТАЛАНТЫ

YOUNG TALENTS

Елена Добрынина

Elena Dobrynina

Ежегодно по завершении первого семестра в залах Научно-исследовательского музея Российской академии художеств в Петербурге проходит выставка летних работ студентов творческих факультетов Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина и учащихся Академического художественного лицея им. Б.В. Иогансона. Кроме того институт им. И.Е. Репина на три дня открывает двери своих учебных мастерских для свободного посещения всех желающих познакомиться с работой старейшего в России художественного вуза. Выставка же в музее дополняет общую картину образовательного процесса, добавляя то, что невозможно отразить в экспозициях мастерских.

Ежегодно в институт поступают выпускники художественных училищ и лицея, где они получали базовую подготовку по рисунку, живописи и композиции. В институте они усваивают главные принципы академической школы, передающиеся из поколения в поколение и закрепленные традиционными методиками преподавания. Роль летней практики в учебном процессе велика. Задачи, которые ставятся перед студентами во время этого месяца, отличаются от обычной работы в мастерских.

Студенты выезжают в разные регионы страны. Первокурсники факультетов живописи и графики по традиции отправляются в Пушкинские Горы. Здесь под наблюдением руководителей они пишут пейзаж, интерьер, натюрморт, фигуру в интерьере, анималистику. Одна из задач — приобретение опыта живописи на открытом воздухе в условиях средней полосы России с присущими ей особенностями освещения, непосредственно влияющими на восприятие цвета.

Пушкинские Горы выбраны не случайно. Это место связано с именем Пушкина, здесь родились многие его гениальные творения, здесь сохранилась атмосфера рос-

Every year at the end of the first semester the halls of the Museum of the Russian Academy of Arts in St. Petersburg host the Annual Spring Exhibition of the summer works created by students of creative departments of I. Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture and B. Ioganson St. Petersburg State Academy Art Lyceum.

А. Ягодкина
Крым. Холст, масло

Е. Макарова
Магнолия. Тушь, подкраска

сийской дворянской усадьбы. Любуясь парками, зелеными далями, можно представить себе жизнь, описанную Пушкиным, глубже окунуться в мир его поэзии, его героев. С огромной благодарностью мы вспоминаем С.С. Гейченко, который умел дать студентам своеобразную пушкинскую «прививку».

Святогорский монастырь, Михайловское, Тригорское и Петровское, река Сороть, озера Маленец и Кучане — все в этих местах располагает к размышлениям, творчеству. Тонкий лиризм Пушкинских Гор до сих пор вдохновляет многих деятелей русской культуры. Сейчас даже трудно представить себе пейзаж Пушкинских Гор без фигур молодых художников с этюдниками. Студенты изучают также быт прежних обитателей дворянских усадеб, собирая материал для своих будущих композиций.

Студенты второго курса факультетов живописи и графики отправляются изучать законы живописи в условиях пленэра в Крым, в Алупку. Изображение крымского пейзажа, напоенного жарким южным солнцем, и моря требует овладения особыми живописными приемами. Усложняются и композиционные задания. Студенты учатся рисовать фигуры на фоне пейзажа и архитектурные виды.

Кроме того, они знакомятся с культурным укладом бывших обитателей Воронцовского дворца. Им предоставляется возможность посетить знаменитые крымские достопримечательности: Бахчисарай, Феодосию, Гурзуф, Балаклаву, наблюдать быт коренного населения Крыма.

Студенты факультета графики совершают поездку по Русскому Северу — посещают Архангельск, Вологду, Великий Устюг, Сольвычегодск, путешествуют по Онеге и Свири, изучая природу, архитектуру и быт русской провинции. В акварельных, карандашных, пастельных зарисовках они пытаются запечатлеть красоту северных мест. Эти наброски в совокупности представляют род путевого дневника, но в то же время каждый из них в отдельности обладает законченностью станкового произведения. Многое из собранного материала ляжет потом в основу будущих живописных картин и графических листов.

Важное место в изучении наследия мастеров изобразительного искусства играет копийная практика, которую студенты проходят в крупнейших музеях Санкт-Петербурга — Государственном Эрмитаже, Государственном Русском музее, Музее Российской академии художеств. Учащиеся мастерских монументально-декоративной и церковно-исторической живописи копируют храмовые росписи, фрески и иконы из собрания Псковского музея-заповедника, проходят практику в мозаичной мастерской РАХ.

Студенты факультета скульптуры во время летней практики знакомятся с работой в твердых материалах — мраморе, дереве, металле.

Every year Academy Institute accepts number of graduates from secondary art schools and the Academy Art Lyceum, where students receive basic training in drawing, painting and composition. At the Institute, they learn the main principles of academic school, passed from generation to generation, embodying the traditional teaching methods. The role of summer practice in the learning process is immense. The challenges posed to the students during this month are substantially different from the day to day work in the workshops.

Summer practice is for students a significant part of the learning process. The classes for young artists during the summer practice are the place of creative search for their own artistic identity, for their individual vision of the world. Perhaps therefore their works are characteristic with engaging spontaneity and emotions. In addition, a variety of genres and a high level of performance, traditional aspects of academic school, often displayed even by Lyceum students, make the exhibition of the summer works particularly interesting and spectacular. Along the annual exhibitions of diploma works by graduating students and Spring Exhibition of teachers at the Institute, student exhibition of the works from summer practice offers a representative picture of the current state of academic school.

Практика студентов старших курсов мастерской театрально-декорационной живописи проходит в производственных мастерских петербургских театров, где они выполняют отдельные фрагменты декораций.

Студенты младших курсов факультета архитектуры проводят топографическую съемку территорий, делают обмеры отдельных архитектурных объектов, копируют произведения архитектурной ландшафтной графики, а старшекурсники работают над архитектурными видами Петербурга и пригородов в техниках рисунка и акварели.

Для студентов факультета теории и истории искусств летняя практика — это знакомство с будущей специальностью в музейных хранилищах, редакциях журналов и издательствах.

Занятия молодых художников во время летней практики — это первые опыты творческого поиска своей индивидуальности, своего видения мира. Может быть, поэтому их работам свойственны подкупающая непосредственность и эмоциональность. Кроме того, разнообразие жанров и высокий уровень исполнения, традиционные для академической школы, часто демонстрируемые уже учениками художественного лицея, делают выставку летней практики особенно интересной и зрелищной. Наряду с ежегодными выставками дипломных работ выпускников, а также весенней экспозицией преподавателей института студенческая выставка летней практики позволяет составить общую картину нынешнего состояния академической художественной школы.

АКАДЕМИЯ И РЕГИОНЫ

ACADEMY AND REGIONS

В Академии художеств получали всестороннее воспитание и профессиональное образование, работали, а иногда достигали признания и славы на педагогическом и творческом поприще многие выходцы из ближних и дальних регионов многонациональной Российской империи.
Императорская академия художеств выступила инициатором основания провинциальных художественных школ и училищ, в которых преподавали ее выпускники, а также организации местных художественных музеев. Академия курировала эти заведения – предоставляла методические материалы, пополняла коллекции музеев произведениями своих профессоров и учеников.

Города России проектировались и украшались под руководством членов академии. Не было в России такого города, в планировке которого и в создании облика важнейших административных, культовых, учебных, торговых зданий не участвовали бы зодчие и скульпторы – воспитанники Академии художеств.
На протяжении всей истории академия проводит интенсивную выставочную работу: лучшие произведения академиков экспонируются в регионах, а художественные выставки, сформированные на местах, демонстрируются в столице.

Региональные отделения Российской академии художеств

Урал, Сибирь и Дальний Восток (Красноярск, с 1987 года). Поволжье (Саратов, с 2001 года), в структуру отделения вошла мастерская живописи в Казани, работающая с 1977 года.

МАСТЕРА ГРАФИКИ

GREAT MASTERS OF GRAPHIC ART

Иван Порто

Ivan Porto

Выставка «Графические произведения старых и современных мастеров», открытая в Костроме, организована по инициативе Российской академии художеств и Костромского художественного музея при поддержке Министерства культуры Российской Федерации и Творческого союза художников России. По сути, выставка является продолжением проекта, осуществленного ТСХ России в музеях Плеса, Рязани, Ставрополя, имевшего широкий общественный резонанс среди творческой общественности. Каждая выставка сопровождалась изданием хорошо иллюстрированного каталога.

Однако новая выставка, открытая в Костромском художе-

Exhibition "Graphic works of old and modern masters" was organized in Kostroma at the initiative of the Russian Academy of Arts and Kostroma Art Museum with support from the Ministry of Culture of the Russian Federation and the Creative Union of Artists of Russia. In fact, the exhibition is a continuation of the project, carried out by the Union of Artists in several museums of cities like Ples, Ryazan and Stavropol. The project had a positive resonance among the creative community.

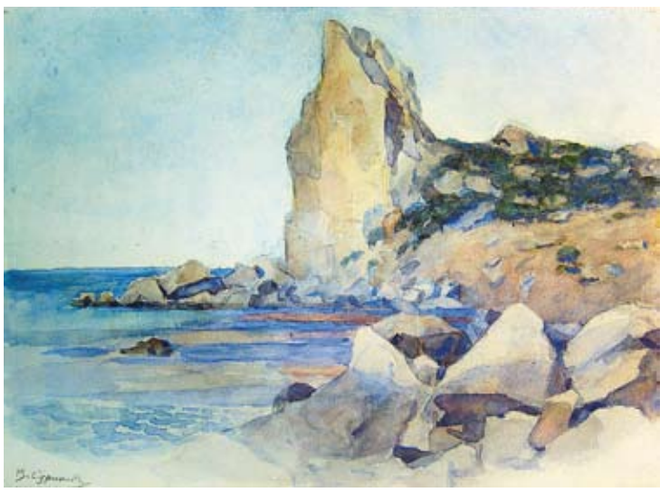
In our country, drawing plays a major role in arts education. The exhibition provides an opportunity to

Неизвестный художник. Крестный ход. Середина XIX в. Бумага, тушь, перо

ственном музее, имеет свои особенности, она получила более высокий статус проведения благодаря участию Российской академии художеств. Основу современного раздела выставки составляют рисунки известных мастеров-академиков, представляющие многогранный аспект развития этого вида искусства. Однако, как это ни покажется странным, в наше время, к сожалению, рисунок практически утратил свое самостоятельное значение. В творчестве современных художников он играет, как правило, вспомогательную роль при создании художественного образа. Культура рисунка как станкового произведения практически отсутствует. Лишь иногда на персональных выставках или в графических разделах крупнейших музеев можно увидеть экспозиции рисунка. И хотя известно, что многие современные мастера – блестящие рисовальщики, хранящие в своих архивах большое число интереснейших произведений, в современной художественной ситуации эти работы практически не востребованы, они остаются неизвестными для широкого зрителя. Правда, в последнее десятилетие в среде коллекционеров, галеристов и антикваров прослеживается повышенный интерес к рисунку, но это, как правило, относится к мастерам старшего поколения или к произведениям, уже ставшим антквариатом.

Поэтому устроители выставки поставили перед собой задачу поднять значимость рисования, организовав экспозицию, дающую возможность художникам и зрителям обратить внимание на рисунок как на самостоятельный вид искусства, представляющий собой важную грань современного художественного процесса. Костромской музей хранит в фондах великолепную многочисленную коллекцию графических произведений. Лучшие из них были отобраны для экспозиции ретроспективного раздела, и было решено не ограничиваться лишь собственно рисунком, а включить в состав экспозиции произведения, выполненные в технике акварели, пастели и даже темперы. Все это в итоге сделало выставку более интересной для зрителя. Мы надеемся, что выставка привлечет внимание художников-педагогов и учащихся художественных вузов.

В.В. Матэ. *Портрет И.И. Шишкина. Бумага, офорт*



В.И. Суриков *Скалы. Бумага, акварель*

trace the evolution of this type of art in different historical epochs.

The exhibition shows excellent examples of drawings of prominent connoisseurs of graphic art of the past from the museum collection and private collections. Among them are works by Aleksander Orlov, V. Surikov, A. Brullov, K. Somov, I. Shishkina, V. Meshkov, Z. Serebryakova, and many others.

Contemporary section of the exhibition consists of works by famous artists, mainly academics, representing a multidimensional aspect in development of this art form.

И.И. Шишкин. *Опушка соснового бора. 1885. Бумага, офорт*

А.Т. Салахова
Из серии «Персидские миниатюры». Бумага, акрил, карандаш

Б.Ф. Бельский
Карабельная архитектура. Лист III. 2005. Бумага, шелкография

В нашей стране рисунок играет важную роль в системе художественного образования. Экспозиция выставки дает возможность проследить эволюцию данного вида искусства в разные исторические эпохи. Рисунок в современном искусстве продолжает выполнять несколько функций в зависимости от задач, которые ставит перед собой художник. С одной стороны, сохраняется его важная роль в процессе создания картины, портрета, монументального произведения — предварительные наброски, поиски формы, композиционных решений, а с другой — рисунок порой берет на себя функции самостоятельного произведения, особенно в жанрах портрета и пейзажа.

На выставке показаны великолепные образцы рисунка видных мастеров прошлого из собрания музея и частных коллекций. Среди них произведения А. Орловской, В. Сурикова, А. Брюллова, К. Сомова, И. Шишкина, В. Мешкова, З. Серебряковой и др. В экспозицию вошли произведения художников, связанных в своем творчестве с костромской землей. Их имена мало что говорят зрителю, однако их произведения, включенные в экспозицию выставки, органично вписываются в общую концепцию развития русского искусства XIX–XX веков.

Современный раздел на выставке представлен широко и полно. В него вошли произведения наших известных академиков, мастеров изобразительного искусства из Москвы, Санкт-Петербурга и других регионов России, которые, опираясь на традиции прошлого, привнесли в рисунок свое видение новых художественных задач. Одной из целей для организаторов выставки стало стремление показать многообразие стилистической эволюции графического языка, сопоставить работы старых и современных мастеров, понять, что их связывает и что творчески отдаляет друг от друга. Выставка дает возможность зрителю заглянуть в потайные уголки творчества художников разных эпох, увидеть рождение замысла художественного произведения и оценить профессиональный уровень каждого мастера.

«ЛЮБОВЬ К ЛЮДЯМ И ИСКУССТВУ»

"LOVE THE PEOPLE, LOVE THE ARTS"

Елена Романова

Elena Romanova

В феврале в залах Романовского музея в Костроме состоялось открытие персональной выставки президента Российской академии художеств Зураба Церетели. Жители старинного русского города смогли впервые поближе познакомиться с творчеством этого выдающегося мастера. Выставка была организована в рамках сотрудничества Костромского музея-заповедника и Российской академии художеств.

На выставке представлены живописные произведения художника, графика, эмальерные картины, бронзовые барельефы и скульптура. Открытие состоялось в пасмурный февральский день, но в выставочных залах лучезарно сияли натюрморты Церетели, наполненные жизнеутверждающей энергией автора, переливались красочные эмали, поблескивали бронзовые барельефы.

В трех залах музея костромичи смогли увидеть несколько десятков работ Зураба Церетели. Многие заново открыли для себя работы мастера, выполненные в бронзе, на выставке экспонировались бронзовые барельефы из серии «Горожане». Особый интерес у посетителей выставки вызвали монументально-декоративные произ-

Выставку в Романовском музее открывают губернатор Костромской области И.Н. Слюняев, президент РАХ З.К. Церетели и директор Костромского музея-заповедника Н.В. Павличкова

In February 2009 Kostroma Historical and Architectural Art Museum-Preserve presented personal exhibition of Zurab Tsereteli, President of the Russian Academy of Arts. Residents and visitors of this ancient Russian city had for the first time unparalleled opportunity to see the works of this exceptional artist. Exhibition was organized by the Kostroma Region Administration, Culture Department of Kostroma Region and Russian Academy of Arts.

The exhibition includes artist's paintings, graphics, enamel paintings, bronze sculptures and bas-reliefs. Three halls of the museum present to the people of Kostroma several dozens of works by Zurab Tsereteli.

On the opening day a meeting of Zurab Tsereteli with the Regional Governor took place, where joint creative projects had been discussed. Uncovering new prospects for cooperation, Governor I. Slyunyaev said: "Together with Zurab Konstantinovich we plan to meet 400th anniversary of the Romanov dynasty with the "Alley of Tsars" situated on the embankment of the river Volga within the city. Also, given the fact that one would not find in Russia a monument to Andrei Tark-

Вид экспозиции выставки Зураба Церетели в Романовском музее. Кострома. 2009

ovsky (born in the village Zavrazhe of Kostroma region – note of author); we want to build one in Kostroma. Another proposal by the artist is concerned with the history of Russia and of our region. It was proposition to rectify the historical injustices in Kostroma and create a monument to Peter I, as we know that the great monarch never visited our city."

History of Russia is one of the key interests in art of Z.K. Tsereteli, and in this case, suggestions of Governor are identical with the interests of the artist, as he said himself at the press conference after the opening of exhibition in Kostroma.

ведения из перегородчатой эмали. Серия эмалей «История аргонавтов» – о легендарной Колхиде с ее золотым руном, кораблем «Арго», мореплавателем Ясоном, эмальерные портреты и пейзажи пленили зрителей своим радужным многоцветьем. Особенно отмечали количество используемых художником цветов – вместо традиционных шести у Церетели более 90. К тому же художник придал эмали объем, превратив, по сути, эмали-картины в эмали-рельефы.

Фактически через все произведения художника проходит тема любви, но наиболее пронзительно она слышна в его графических листах. Церетели виртуозно использует язык тела и жестов своих героев, выражая то или иное душевное состояние. «Одно целое», «Дуда», «Валериан»... Движущей силой такого творчества может стать только подлинный интерес к людям, в основе которого лежит любовь. Как отметил выступавший на открытии выставки Николай Мухин, академик, член Президиума РАХ, народный художник РФ, член Совета по культуре при Президенте России, «в искусстве Церетели много концептуальных начал, но Зураб Константинович создал и новую концепцию – концепцию любви к людям и искусству. В этом его главное отличие».

По приглашению губернатора Костромской области Игоря Слюняева художник принял участие в церемонии открытия. В этот же день состоялась встреча З.К. Церетели с губернатором, на которой обсуждались совместные творческие проекты. Приоткрывая перспективы сотрудничества, И. Слюняев сказал: «Мы планируем с Зурабом Константиновичем к 400-летию династии Романовых на набережной Волги в областном центре создать аллею русских царей. Также, учитывая, что сегодня нигде в России нет памятника Андрею Тарковскому (уроженцу села Завражье. – *Авт.*), открыть его на Костромской земле. Еще художник, трепетно относящийся к истории России и нашего края, предложил устранить историческую несправедливость и открыть в Костроме памятник Петру I, поскольку известно, что великий царь никогда в нашем городе не был».

История России – одна из ключевых в творчестве З.К. Церетели, и предложения губернатора совпали с интересами художника, о чем он и заявил на пресс-конференции в Костроме. Знаменательно, что персональная выставка мастера в этом городе проходит в историческом месте – в залах Романовского музея, строительство и торжественное открытие которого в 1913 году было приурочено к 300-летию Дома Романовых.

Выставки произведений З.К. Церетели прошли в городах России и стран СНГ – Москве, Санкт-Петербурге, Ульяновске, Бишкеке, Ярославле, Липецке, Вологде, Туле, Пензе, Тамбове, Минске, Витебске, Обнинске, Саратове, Сочи, Рязани, Тольятти, Саранске, Воронеже, Казани, Павловском Посаде, Нижнем Новгороде, Ижевске, Владимире, Кирове, Перми, Йошкар-Оле.

ПЕРСОНАЛИИ

PERSONALITIES

Российская академия художеств объединяет признанных мастеров изобразительного искусства и архитектуры, внесших весомый вклад в развитие отечественной и мировой культуры. В настоящем составе академии представлены художжники всех направлений изобразительного искусства России второй половины XX века. Творчество членов академии являет собой реальную картину художественной практики страны.

РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМА ЦЕРЕТЕЛИ
RELIGIOUS THEMES IN THE WORKS OF TSERETELI

Мария Чегодаева

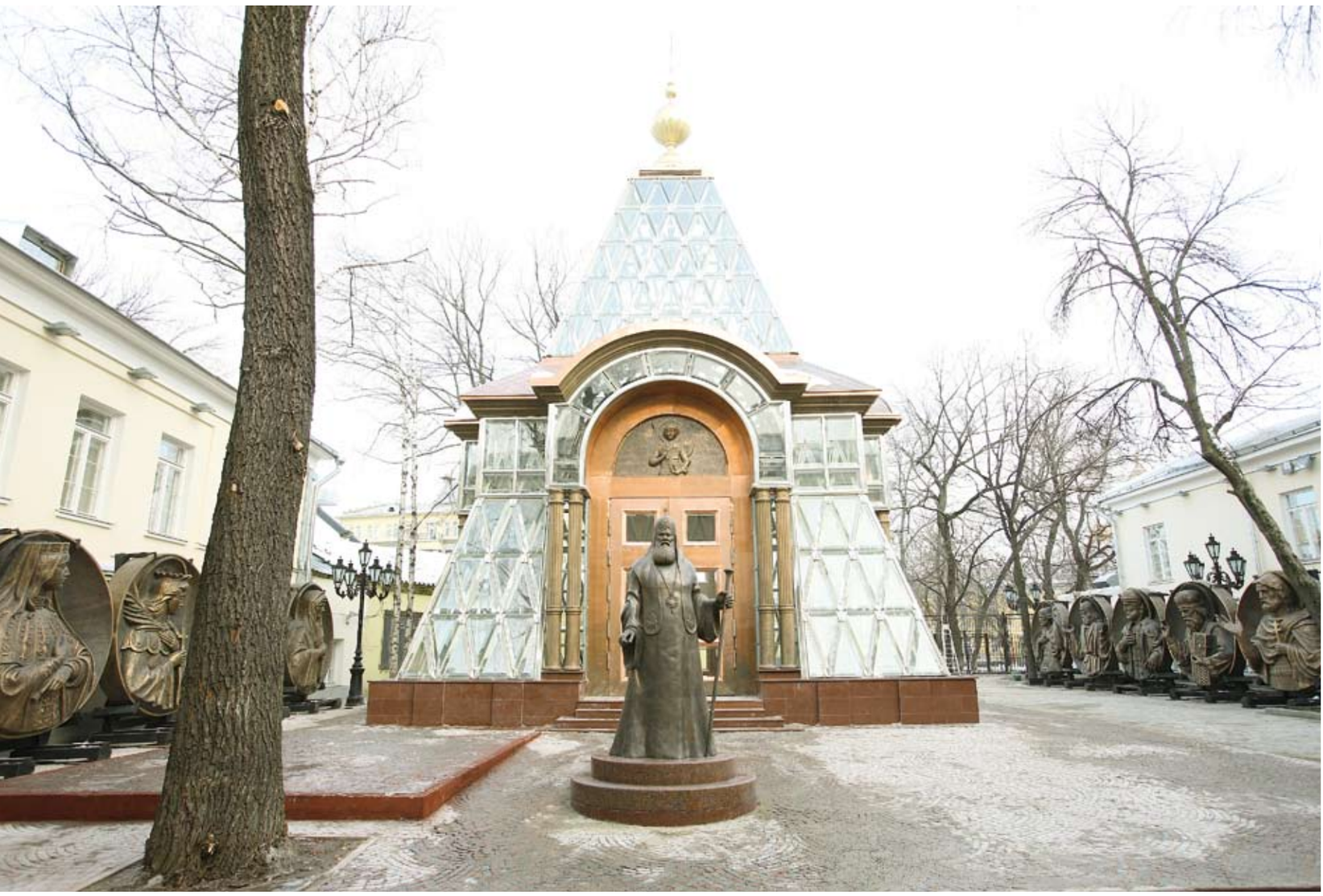
Maria Chegodaeva

Во дворе Государственного музея современного искусства РАХ на Гоголевском бульваре воздвигнуты уникальная стеклянная часовня и перед ней памятник недавно почившему патриарху Алексию Второму. Воздвигнуты благодаря поистине неуемной энергии Зураба Церетели, созданы талантом, фантазией художника, для которого религиозная тема – одна из важнейших в искусстве.

Впрочем, сказать, что религиозная тема занимает значительное место в творчестве Зураба Церетели – значит, не сказать ничего. Можно говорить о теме цветов, столь обильно представленной в его бесчисленных «Букетах», о портрете как одной из важнейших тем его скульптуры и

In the yard of the Museum of Modern Art on Gogolevsky Boulevard a unique glass chapel was erected. In front of it, a monumental statue to recently passed away Patriarch Alexius II. They came to light thank to a truly irrepressible energy of Zurab Tsereteli, created by a talent and imagination of the artist, for whom the religious issue is one of the most important aspect of human life.

But to say that religion is an important theme in the works of Zurab Tsereteli would be just empty phrase. You can talk about the theme of flowers, so richly represented in myriad of "Bouquets"; about portrait art as one of



З.К. Церетели. *Хрустальная часовня и памятник патриарху Алексию II во дворе Государственного музея современного искусства Российской академии художеств, Гоголевский бульвар, 10*

живописи, об исторической теме... Религия пронизывает все творчество Церетели, как и всю жизнь этого, казалось бы, такого земного человека, так жадно берущего от жизни все, что она может дать, и так щедро ею одаренного.

Мало у кого земная, чувственная любовь к жизни и всем ее дарам так озарена религией, как у Зураба Церетели. Выросший в старой интеллигентской грузинской семье, где глубоко чтили традиции, где никогда не иссякала вера в Бога, он благоговейно, как непреложную истину, воспринял заветы бабушки, родителей, учителей, воспитавших его, внушавших ему высокие нравственные христианские нормы. «Мне давали цитаты из Библии, — рассказывает он. — Это было заложено в детстве, это определило мой характер. Меня воспитывала бабушка и говорила: если дадут пощечину — подставь вторую щеку». Может быть, это и позволяет Церетели относиться к несправедливым выпадам против него с истинно христианской мудростью. Христианским заветам он следует постоянно — и в жизни, и в творчестве. Не почувствовав интуитивного, органичного христианства Церетели, нельзя понять ни его искусства, ни его самого, ни его практической деятельности.

Возложение цветов в память 80-й годовщины со дня рождения Алексия II. 23 февраля 2009 г.

С детства заложенный завет стал для Зураба Церетели художественным кредо. Церетели твердо убежден: искусство может встать на пути зла. Художник до мозга костей, мыслящий и чувствующий категориями искусства, он видит путь спасения человечества в художественном творчестве, искренне верит, что скульптура способна остановить чуму XX века — СПИД, и создает проект большой семиметровой монументальной скульптурной группы, которая, будучи установленной на площади города, взывала бы к людям, кричала: «Люди! Будьте людьми! Опомнитесь! Вспомните о вечных, непреходящих ценностях — о чистой, возвышающей душу любви, о красоте молодого прекрасного тела!» Монумент посвященный борьбе со СПИДом представлен в Атриуме Галереи искусств Зураба Церетели. «Если бы я был поэт — написал бы стихи, — говорит он. — Но я художник, мое оружие — бумага, пластилин, бронза. Это мой крик, мой профессиональный долг — делать, дарить».

the major themes of his sculptures and paintings, about historical themes in his art... But religion permeates all his works as well as his personal life, despite him being an earthly man as well, so greedily receiving from the life all it can give, and so generously gifted by the life itself.

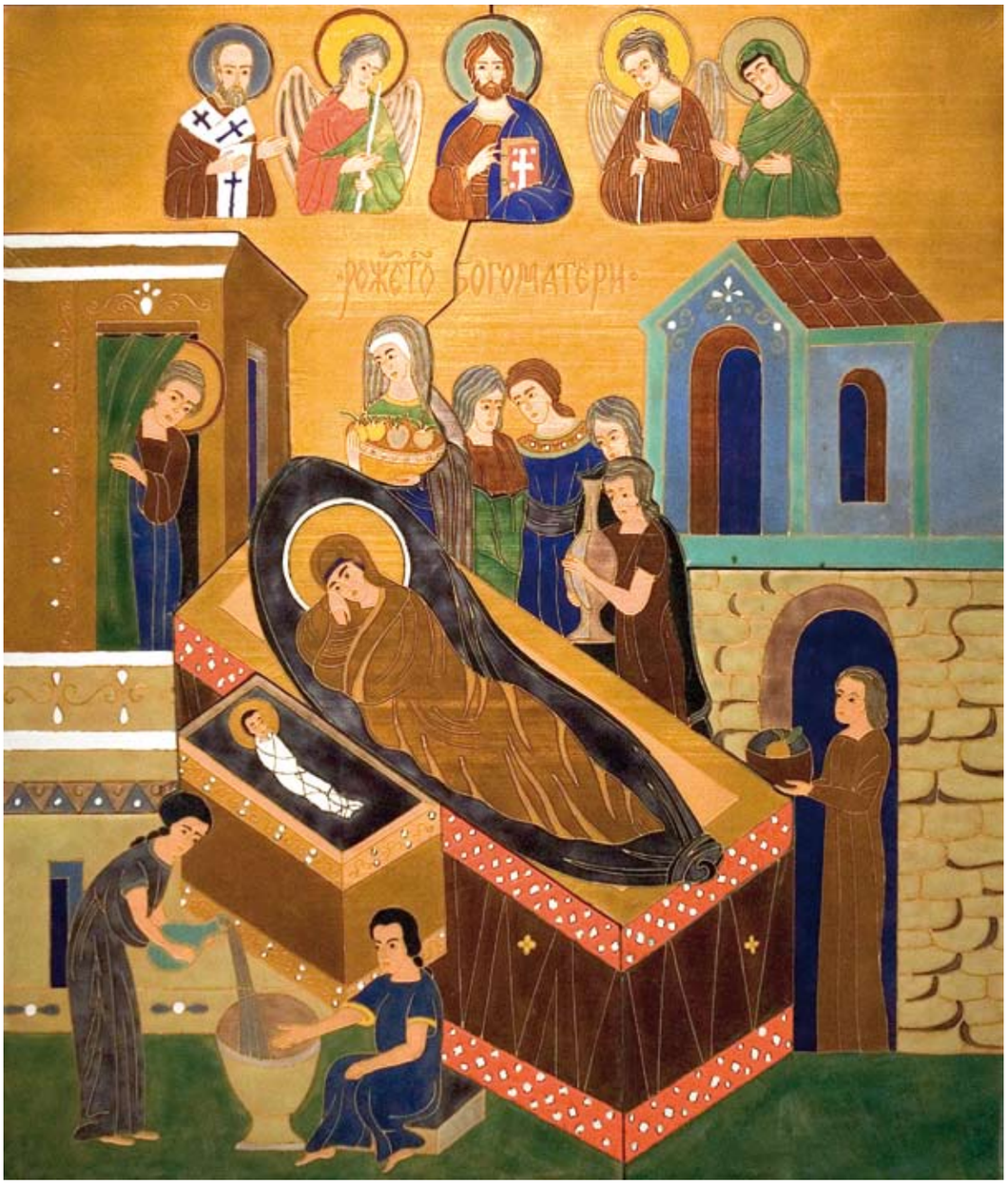
There are not many artists like Zurab Tsereteli, whose art would be offering more sensual earthly love for life penetrated by religion. If we would renounce intuitive organic Christianity of Tsereteli we won't be able to understand his art, his person, or his everyday acting.

Tsereteli firmly believe: the art can make a stand against the evil. Art-

Именно дарить. Банальная истина: когда художник смотрит на свое искусство, как на товар, который надо подороже продать, он неизбежно начинает приспосабливаться к расхожим вкусам и требованиям общества. А в наши дни слишком многие смотрят на искусство, как на способ уйти от реальной жизни и от всякой ответственности за нее, спрятаться от подлинных страданий, тревог, надежд современного мира за салонной «красотой», за чем-то эпатирующим, ультрамодным... Церетели живет тем реальным, что происходит вокруг, что волнует людей, и чувствует: этим нельзя торговать; коль скоро дан ему Богом высокий дар творчества, он должен отдавать его людям безвозмездно. Даром получили, даром давайте...

«Знаете что я подумал... Сколько я сделал работ, посмотрите: все эти работы я сделал безвозмездно. Вот эту поставил в августе 1979 года в Брокпорте, штата Нью-Йорк, для Фонда Кеннеди-Шрайвер, проводившего спецолим-

З.К. Церетели
Рождество Богоматери. Эмаль



пиаду для детей с ограниченными возможностями. Предлагали заплатить мне за нее более миллиона долларов. Я сказал, что это дар моего народа, а я как «член моей семьи» передаю дар. Такого жеста не ждали, мне аплодировали 10 тысяч человек. Эти вещи — мое воспитание... «Прометея» я создал для университета Брокпорта и установил рядом с библиотекой. И тоже безвозмездно». Приведенные слова художника — не хвастовство, но мы, его соотечественники, подчас не ценим щедрости Церетели, а он действительно едва ли не большую часть своих монументальных памятников, требующих немалых душевных затрат и физических сил, сделал по велению сердца, не думая о материальном вознаграждении. Сделал и отдал, монумент «Счастье детям всего мира» в Брокпорте, монумент «Добро побеждает Зло» перед зданием штаб-квартиры ООН в Нью-Йорке... Итальянскому городу Бари подарил памятник святому Николаю Угоднику.

Душевная потребность художника разделить чью-то боль, проявить сострадание — ощутить страдания другого, как свои собственные, принять на свои плечи часть чьего-то невыносимого груза не может не повлиять благотворно на общественную атмосферу, не вернуть хоть в малой степени почти утраченную миром веру в добро. Для Зураба Церетели это непреложная истина, побуждающая его к активным действиям. Предложенный им Соединенным Штатам Америки и установленный на мысе Бэйон-Пойнт, при входе в гавань Нью-Йорка, памятник жертвам 11 сентября 2001 года — образ, способный вызвать отклик в сердце каждого человека. Тридцатиметровая бронзовая стела повторяет очертания башен-близнецов торгового центра Нью-Йорка, но тело стелы расколото, распорото страшной рваной раной, и в этом мучительно-больном проеме навсегда повисла «Слеза скорби». Казалось бы, не связанный с религией проект Церетели вызывает религиозные ассоциации; памятник жертвам 11 сентября напоминает церковную звонницу; слеза скорби уподоблена колоколу, звонящему по погибшим. А в монументе, посвященном борьбе со СПИДом, центральные фигуры обнаженных юноши и девушки — уже буквальные Адам и Ева.

Обращает на себя внимание, что собственно религиозные работы Церетели ни стилистически, ни пластически не отличаются от его «светских» вещей, составляют с ними единое художественное целое. В этом особенность мировосприятия художника: образы святых, моменты Священной истории для Зураба Церетели — такая же историческая реальность, такая же «память сердца», как реальные впечатления и события его жизни, как люди, бывшие ему близкими. Памятники папе Иоанну Павлу, патриарху Алексию, матери Терезе столь же реальны, похожи, как играющий на виолончели Ростропович, как группа «Борис Ефимов и Михаил Кольцов», как десятки портретных статуй и рельефов последних десятилетий: Ахматовой, Бродского, Шостаковича, Высоцкого... И в этом же ряду — апостол Павел, «портретный», индивидуальный, представленный так, как если бы скульптор ваял апостола «с натуры».

З.К. Церетели

Святой апостол Павел. 2004. Бронза

Пресвятая Троица. Скульптурная композиция из серии «Вера». 1998. Бронза

Такова особенность реализма творчества Церетели. Его скульптуры лишены каких- либо следов натурализма — их нет ни в Павле, ни в памятниках папе и патриарху, ни в скульптурных портретах артистов, писателей, политических деятелей. Их «натуральность» — «сверхреализм», то, что в 1920-е годы Таиров, Волошин, Замятин называли неореализмом, мистическим, фантастическим реализмом. Герои Церетели, и ныне живущие, и ушедшие, кто совсем недавно, кто столетия назад, пребывают в некоем непреходящем временном пространстве; они бессмертны, воскрешены силой искусства. Такую «сверхреальную» силу, какая звучит в портретных скульптурах Церетели, мне довелось

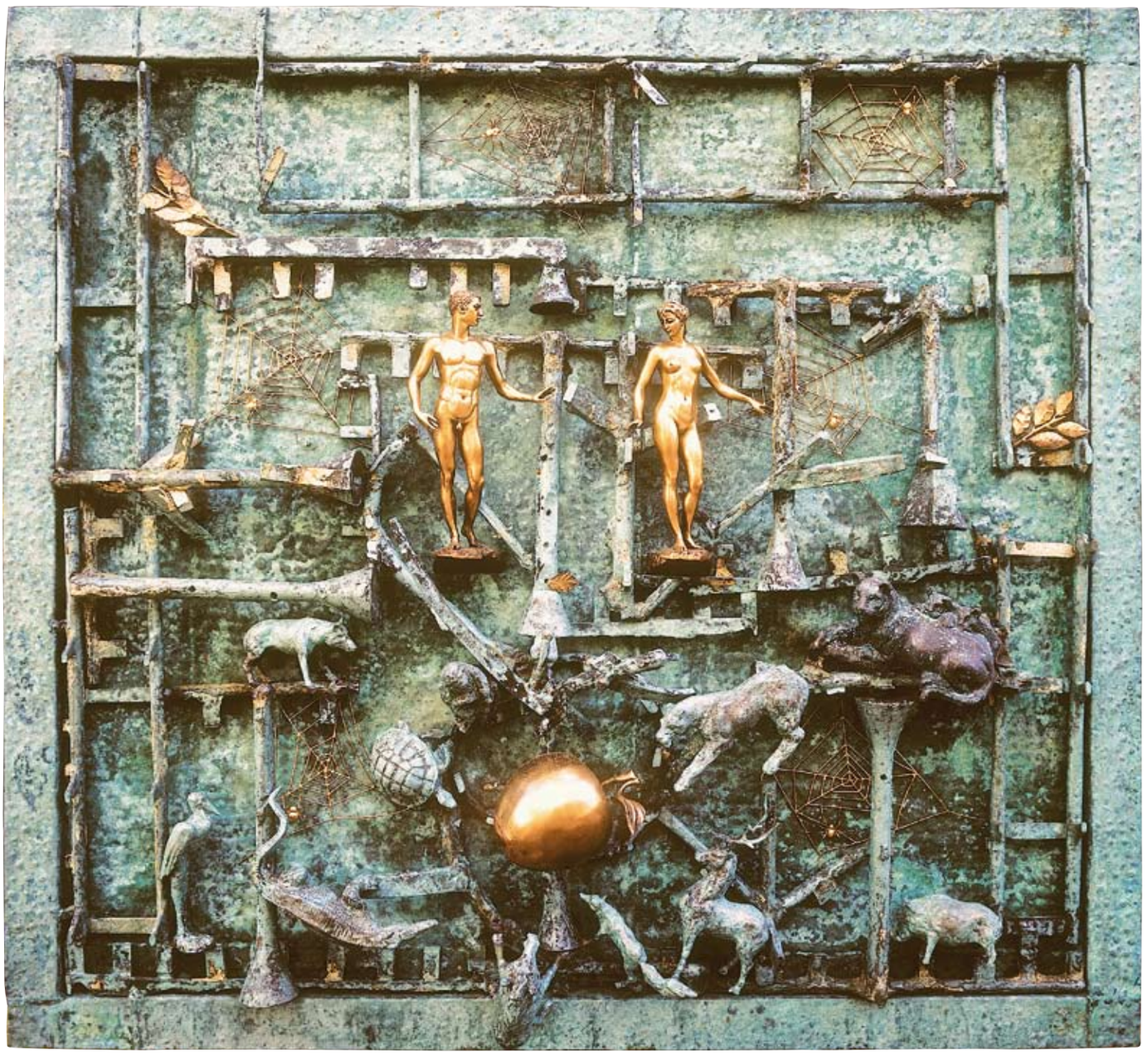
ощутить в памятнике Генри Мура Уинстону Черчиллю перед Вестминстерским аббатством в Лондоне.

Немалое место в деятельности Церетели занимает его практическая связь с православной церковью, с патриархией, участие в восстановлении церковных зданий, возрождении религии в России. Многое осуществлено: трудно переоценить роль Академии художеств и лично Церетели в восстановлении храма Христа Спасителя в Москве. При его участии, на его средства были также восстановлены домовая церковь Святой Екатерины и крест на куполе Академии художеств в Санкт-Петербурге; практически им определен облик церкви Св. Георгия Победоносца, воздвигнутой на Поклонной горе.

«В церкви Св. Георгия Победоносца на Поклонной горе в Москве, – рассказывает Зураб Константинович, – я сделал не росписи, а рельефы, чтобы Троица была объемной,

ist to the bone, thinking and feeling in the types of art, Tsereteli sees a way to save the humankind in creating the artistic Christian sermons, something out of place in scientific discussion, beyond contemporary notions, not permitted in art history paper. But without these truths it's impossible to speak about a religious theme in the works of Zurab Tsereteli. Not to understand this in his works means not to understand his art. As a sky is opening to us through the glass of a chapel he erected, so the joy of peace of God pervades all his works – this joy being the life position of Zurab Tsereteli, a great artist, a rare man.

Адам и Ева. Сотворение мира. День второй. Скульптурная композиция из серии «Вера». 1998. Бронза



Святой Георгий был объемным. Это церковные фрески, обретшие объем. Фрески как бы просыпаются в объеме, обретают новую жизнь. Обычно, когда мы входим внутрь храма, фрески создают иллюзию, что за ними небо, к которому обращается верующий, а я в храме Святого Георгия Победоносца открыл настоящее небо, лучи проходят в церковь, и ты прямо контактируешь с небом. Это было новое слово в православной церковной структуре, вызвавшее немало споров. Но святейший патриарх благословил мой замысел, он почувствовал, что для верующих людей очень важен такой прямой контакт с небом. Испокон веков в православном христианстве в селениях, в горах, там, где невозможно было строить церкви, возле дорог на природе ставились каменные кресты, чтобы верующий мог возле них молиться, общаться с Богом. Это древнейшая традиция. Я делал копии церковных фресок и в мозаике».

Как нет пластического, образного различия между светскими и религиозными работами Церетели, так нет различия между его вещами, исполненными для церкви, и теми работами на религиозные темы, что были созданы без расчета на их практическую реализацию, остались и живут в его музее. Высокие рельефы храма Св. Георгия идентичны тем, что предстают на стенах перекрытого куполом двора в музее на Пречистенке. Величественные сцены Сотворения мира из Книги Бытия; история Нового Завета переданы в обстоятельных зримых рассказах, подобно тому как зрительно пересказывали Библию скульптуры готических соборов; как «Библией в картинках» являлись фрески православных церквей. Потребность «пересказать» средствами изобразительного искусства, донести Священное Писание до современного человека через зрительные образы понятнее, живее, чем это может сделать трудное слово древних книг, владеет скульптором на протяжении всей его творческой жизни. Его неосуществившаяся пока мечта — создать детский парк, где скульптурные образы приобщали бы детей ко всем религиям мира. Но и сейчас посещающие его музей экскурсанты, среди которых много молодежи, детей, могут ощутить через искусство грандиозность Библии, Ветхого и Нового Завета. Таково впечатление от его огромных рельефов, многометровых фигур. Превышающие человеческие размеры, они словно приходят из тех времен, когда Мафусаилу было отпущено несколько веков жизни, когда упиралась в небо голова великана Голиафа, когда у царя Соломона, мудреца и строителя, было две тысячи жен и наложниц. Были ли когда-нибудь такие времена? Церетели убеждает нас: все было значительно и прекрасно, и ничто не проходит бесследно.

Народная традиция — молиться везде, где можно общаться с Богом, подвигает Церетели создавать «молельни», иконостасы, часовни везде, один из залов его музея — прямое подобие домовой церкви, с иконами, «алтарем», где во всю стену раскинулась «Тайная вечеря», а «на вратах», как и положено в православном храме, представлены архангелы, сцена Благовещения. Большинство «икон» в этом зале выполнены в эмали, одной из самых любимых техник Церетели. Он переводит в эмаль классическую русскую «Троицу», создает в эмали удивительно тонкие по цвету образы архангелов Михаила и Гавриила, казалось бы, традиционные и в то же время на редкость живые, трогающие своей наивной поэтической детскостью.

Наряду с древнерусской иконописью огромное влияние на Церетели имеют грузинское церковное искусство, книжная миниатюра. Старое церковное искусство — для него неисчерпаемый источник, древние традиции передаются в его работах новыми непривычными материалами — в бронзе, в изобретенной им самим объемной эмали.

Необходимо сказать еще об одной особенности Церетели как художника и человека. Объемная эмаль «работает» на равных правах и в иконах, и в настенных декоративных пластинах с цветами, птицами, народными сценками, нередко гротескными, подчас фривольными — и такая тема встречается в творчестве Церетели. В этом, казалось бы, невозможном соединении «духовного» с сугубо земным, плотским у Церетели нет никакого противоречия, никакой раздвоенности. Человек на редкость цельный, он до удивления един во всем — и в своей религиозности, и в своей чувственности, как и во всей своей столь многообразной сугубо «земной» практической деятельности. Президент Российской академии художеств, член многих советов, комиссий самого высокого уровня, человек, обладающий властью, званиями, наградами многих стран... Я не знаю, кроме Зураба Церетели, ни одного человека такого уровня, у кого бы сердце умудрялось оставаться цельным, не разрываясь пополам между «землей» и «небом», не перетягивалось бы ни на одну, ни на другую чашу весов. Такое «равновесие», присущее детям, но почти невозможное, недоступное взрослым людям, живущим суетой и противоречиями современной жизни, в Церетели сохраняется благодаря тому, что он все свои деловые, практические, властные возможности использует прежде всего как средство делать что-то нужное людям: утверждает Академию художеств; со страстью переживает все проблемы ее институтов, лицеев, трудности современной художественной жизни. И творит неустанно, создает все новые музеи, проводит выставки в своих музеях, в России, по всему миру — искусство должно быть открытым, доступным как можно большему числу зрителей. Да и просто доставляет людям радость — устраивает праздники, дарит подарки и, кажется, первый получает от этого самое большое удовольствие... А дарить людям радость, помогать, сострадать и есть путь к Небу. Отсюда и цельность Церетели и как человека, и как художника.

Христианские проповеди, по современным понятиям, абсолютно неуместны в научных рассуждениях, недопустимы в искусствоведческой статье. Но без этих истин говорить о религиозной теме в творчестве Зураба Церетели невозможно. Не поняв этого в его творчестве — не понять его искусства. Как сквозь прозрачное стекло созданной им часовни открывается небо, так и радостью о мире Божьем пронизано все его творчество, на этой радости строится и жизненная позиция Зураба Церетели, большого художника, редкого человека.

ЮБИЛЕЙ ТАИРА САЛАХОВА

JUBILEE OF TAIR SALAKHOV

Таир Теймурович Салахов оказал большое влияние на развитие гуманистических традиций азербайджанского, российского и мирового изобразительного искусства. Автор портретов, пейзажей, натюрмортов, больших многофигурных полотен, мастер четкого построения композиций, Салахов виртуозно владеет линией и цветом, обладает лаконичной и глубоко индивидуальной манерой исполнения. Его картинам присущ монументальный характер, созвучный фресковой живописи. Таир Салахов – вице-президент Российской академии художеств, Герой Социалистического Труда, народный художник СССР, Азербайджана и Российской Федерации, лауреат Государственных премий СССР, Азербайджана, член Академии искусств Франции и более 20 художественных академий и других творческих организаций мира.

Таир Салахов учился в Азербайджанском художественном училище им. А. Азим-заде (1945–1950). В 1957 году окончил Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. Уже первые работы Салахова, созданные во время учебы в институте – «Волны», «Эстакада» (1955), дипломная работа «С вахты» (1957), – привлекали внимание зрителей и специалистов. Вскоре он стал одним из выдающихся советских художников периода «оттепели» и одним из основоположников и лидеров так называемого сурового стиля в живописи, который был вызовом приглаженному реализму сталинского времени.

Tair Salakhov had a great influence on development of the humanistic tradition in the Azerbaijani, Russian and World art. From portraits to landscapes, from still-lives to large figural canvases, the master of a clear construction of the compositions – virtuoso Salakhov, owns the line and the color, has a deeply individual style. His paintings have a monumental character in tune with fresco painting. Tair Salakhov – Vice-President of the Russian Academy of Arts, Hero of Socialist Labor, People's Artist of the USSR, Azerbaijan and the Russian Federation, the winner of State Prizes of the USSR, Azerbaijan, member of the Academy of Arts of France and member of more than 20 academies of arts and other creative organizations in the world.

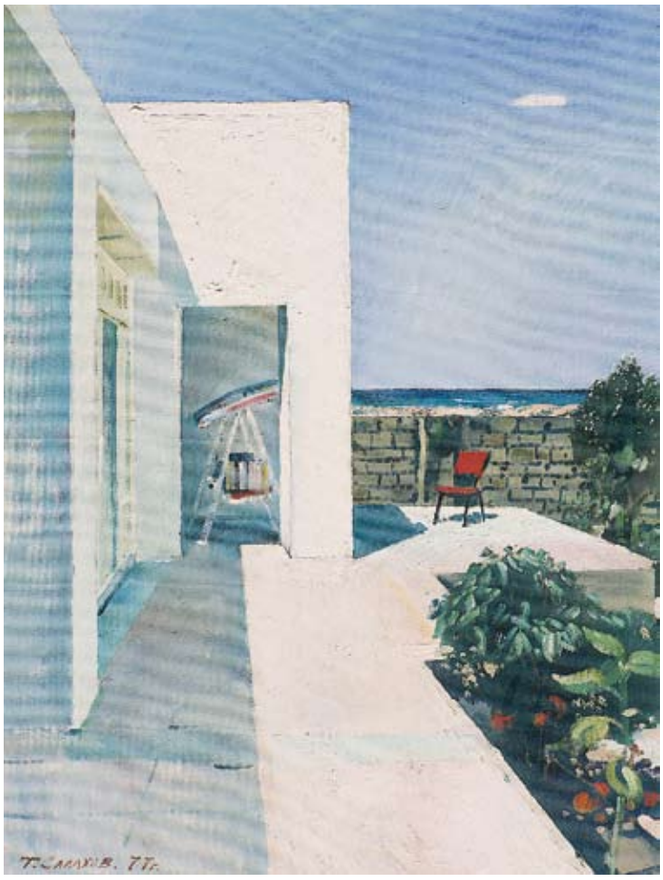
From the early works, created at the V.I. Surikov Moscow State Academy Art Institute – "Waves", "Scaffold Bridge" (1955), diploma work "From the Watch" (1957) – Salakhov attracted the attention of spectators as well as professionals. Soon he became one of the greatest Soviet artists of the "thaw" period, one of the founders and leaders of the so-called "severe style" in the painting, which was a challenge

Т.Т. Салахов
С вахты. 1957. Холст, масло

Т.Т. Салахов

Тихий Каспий. 1978. Картон, масло. ГТГ

Веранда в Нардаране. 1971. Холст, масло



Видное место в творчестве художника занимает цикл произведений о нефтяниках Азербайджана. В числе наиболее известных работ Салахова картины «Утренний эшелон» (1958), «Ремонтники» (1960), «Над Каспием» (1961), «Женщины Апшерона» (1967), «Утро на Каспии» (1986) и другие. Большой успех имела и портретная галерея Салахова, в том числе и такие работы, как «Айдан» (1967), портреты матери, «Портрет Дана» (1983), а также галерея образов деятелей культуры, в частности, портреты композиторов Дмитрия Шостаковича, Кара Караева, художника Роберта Раушенберга, актера Максимилиана Шелла, писателей Сабира, Германа Гессе, виолончелиста Мстислава Ростроповича...

Салахов также получил признание за свои натюрморты и пейзажи Апшерона, декорации к спектаклям, за работы, выполненные в США, Италии, Мексике («Мексиканская коррида» (1969) и других странах. Произведения Салахова представлены в крупнейших музеях России, государств бывшего СССР, хранятся они во многих музейных и частных собраниях мира. С 1950-х годов он постоянный участник крупных художественных смотров. Таир Салахов работал ответственным секретарем Союза художников Азербайджана (1960–1961), преподавал в Азербайджанском государственном институте искусства имени М.А. Алиева (1963–1974). В 1984–1992 годах заведовал кафедрой живописи и композиции Московского государственного художественного института имени В.И. Сурикова, воспитал целую плеяду известных художников. Занимал должность первого секретаря правления Союза художников СССР (1973–1992).

С 1979 года по настоящее время является академиком-секретарем отделения живописи и членом Президиума Российской академии художеств; в 1997 году избран вице-президентом академии.

Таир Салахов внес свой вклад в реставрационные работы в храме Христа Спасителя, будучи членом художественного совета Российской академии художеств, который курировал этот процесс. Важные росписи в храме исполнили ученики Т. Салахова. Благодаря усилиям Салахова в России состоялись выставки известных зарубежных художников: Ф. Бэкона, Г. Юккера, Д. Розенквиста, Р. Раушенберга, Я. Кунеллиста, Р. Тамайо и других.

Таир Салахов — художник, умеющий слушать и слышать время. Произведения Т.Т. Салахова не только не теряют своей актуальности, но чем дальше удаляется дата их создания, тем более значительными становятся полотна мастера. По ним безошибочно можно судить о нравственных проблемах, волнующих человека сегодня.

Я ЛЮБЛЮ РАБОТЫ ТАИРА

Это было почти сорок лет назад, мне сообщили, что на пленуме ЦК я и еще несколько писателей будем раскритикованы за очернительство нашей действительности.

Только в глубоком отчаянии можно было решиться просить Салахова внести поправку в этот доклад. Авторитет Таира давно утвердился на всем пространстве страны, и Таир не выразил естественного в этой ситуации недоумения: почему, собственно, я к нему обращаюсь.

Утром во всех бакинских газетах был опубликован доклад Первого секретаря на пленуме ЦК, и в нем не было абзаца, посвященного мне и моим товарищам.

Таир терпеливо выслушал мою благодарственную речь и в ответ как о чем-то простом и обыденном: «Я попросил воздержаться от критики в твой адрес, потому что критика из уст авторитетного человека может навсегда сломать молодого, талантливого (извиняюсь, но вынужден цитировать точно) писателя».

Имя Таира Салахова широко известно за пределами республики, но он, как и раньше, прост в общении, доброжелателен и доступен для всех друзей. И я продолжаю время

Т.Т. Салахов

Большой канал в Венеции. 1964
Холст, масло. Азербайджанский государственный музей искусств, Баку

to the decorous realism of Stalin's time.

Prominent place among many works of Salakhov occupies the cycle of paintings of workers, oilmen of Azerbaijan and portrait gallery of great persons of culture.

Artist Tair Salakhov is able to listen and to hear the time. Works of Salakhov not only ever lose its relevance over the time, but the farther they are distanced from the date of their creation, the more significant they become. They can accurately judge the moral issues which concern people today. Salakhov creative range is extremely broad. He works in painting, drawing and scenography.

Great is number of people who appreciate the art of Tair Salakhov. We present here excerpts of speeches from

some of them: the People's Writer of Azerbaijan Rustam Ibragimbekov, well-known art critic Helen Singer from Moscow, the professor Mursal Nadzhafov.

Prominent is the cycle of his works about the oilmen of Azerbaijan. Among the most famous works of Salakhov are pictures «Morning train» (1958), «Repairmen» (1960), «Over the Caspian Sea» (1961), «Women of Absheron» (1967) and others. Great success were his portrait series, including portraits of personalities from arts and culture; in particular, portraits of composers Dmitri Shostakovich, Gara Garayev, artist Robert Rauschenberg, writers Mirza Alakbar Sabir and Hermann Hesse, cellist Mstislav Rostropovich.

от времени обращаться к нему с просьбами: то кто-то талантливый обязательно должен поступить учиться, кого-то не приняли в Союз художников СССР, кого-то вычеркнули из списка лауреатов... Я убежден, что у очень многих людей есть такие же основания, как и у меня, высказать ему слова любви, благодарности и почтения за его замечательное творчество и доброту.

Я не искусствовед, поэтому моя личная оценка творчества выдающегося художника вряд ли уместна. Я люблю многие работы Таира Салахова. Таир давно стал классиком с мировым именем. Мы живем рядом, летом часто встречаемся, и я рад, что мой друг здоров, жизнерадостен, полон интереса к окружающему миру и по-прежнему гостеприимен.

Я не видел Таира раздраженным. Внешне он всегда остается спокойным, сдержанным, улыбчивым. А я готовлюсь обратиться к нему с очередной просьбой.

Рустам Ибрагимбеков,
народный писатель Азербайджана

Т.Т. Салахов
Храм Святого Франциска. Ассизи. 1999. Холст, масло

Площадь в Бергамо. 2000. Холст, масло

Стр. 83 ▷
Мексиканская коррида. 1969. Холст, масло. Азербайджанский государственный музей искусств, Баку

СИНТЕЗИРУЯ ТРАДИЦИИ

Характерные для Т. Салахова приемы обобщения, найденные им уже в ранних полотнах — крупные планы, большие цветовые плоскости, условность колорита, геометрически четкие объемы ,— свидетельствуют о формировании его индивидуального стиля — монументального и лапидарного.

Поиски новаторского художественного решения темы героического труда нефтяников завершились созданием картины «Ремонтники» (1960). Художник выбрал такой момент, который позволял лучше вглядеться в их полные скрытой напряженности лица, в сильные кряжистые фигуры. Их монолитная группа напоминает отряд бойцов, в чьем суровом молчании таится привычная готовность к опасности. Стремление показать самое основное определило выбор художественных средств: язык Салахова энергичен, немногословен.

Тему красоты и величия человека труда Таир Салахов развивает и в жанре портрета. Его «Нефтяник» (1959) — один из лучших образов в послевоенном современном искусстве. Романтически героизированный и обобщенный, он в то же время полон обаяния. И все же это скорее портрет-тип, чем изображение определенной, конкретной модели.

Однако Салахов столь же целенаправлен, смел, и когда воссоздает неповторимо индивидуальный склад личности. Огромной внутренней энергией проникнут созданный художником образ Кара Караева, выдающегося азербайджанского композитора, лауреата Ленинской и Государственной премий СССР, ученика Дмитрия Шостаковича. В этом портрете (1960) Салахову удалось выразить самую суть творческого процесса, его динамику. В композиции, в живописно-ритмическом построении произведения использованы приемы контраста, усиливающие экспрессию образа: гибкий, напряженный силуэт фигуры в белом четко рисуется на фоне темной плоскости рояля. Спина резко освещена, тогда как лицо погружено в тень. Лаконизм колорита, основанного на противопоставлении белого и черного, подчеркивает концентрацию творческой воли композитора. По силе образной выразительности это полотно близко к портретам представителей творческой интеллигенции, созданным крупнейшими русскими мастерами старшего поколения — Михаилом Нестеровым и Павлом Кориным. Портрет принес Т. Салахову широкую известность. В числе других работ художника («Ремонтники», «У Каспия») он был в 1968 году отмечен Государственной премией СССР.

Совершенно иное толкование образа найдено Т. Салаховым в «Портрете композитора Фикрета Амирова» (1967). Если Кара Караев запечатлен в состоянии предельной творческой сосредоточенности, то Амиров представлен погруженным в рассеянную задумчивость. Этим портретом Фикрета Амирова ознаменовано начало нового этапа в

творчестве Т. Салахова. Живописец использует более разнообразные приемы организации пластической формы. Экспонировавшийся одновременно с портретом Фикрета Амирова в 1967 году в Москве на Всесоюзной художественной выставке портрет дочери Салахова «Айдан» свидетельствовал о стремлении мастера к воплощению совершенной чистоты и гармонии в человеке. В портрете Айдан — девочки на белом игрушечном коне — чувствуется и появившееся в то время тяготение Таира Салахова к классичности, законченности произведения, «картинности».

В большом полотне «Женщины Апшерона» отразились изменения, происходившие во второй половине 1960-х в искусстве многих современных мастеров, стремившихся акцентировать непреходящие духовные ценности. В изображениях жен нефтяников, ожидающих своих мужей, на первый план выступает высокая общечеловеческая красота. Оттого так явственно ощутимы здесь, наряду с особенностями национальной школы, традиции итальянского Возрождения и даже античности.

Изменение творческого почерка Салахова сказалось и в пейзажных полотнах. В «Апшеронском мотиве» (1963) еще ощутимо тяготение художника к плоскостно-декоративной манере. Позднее в его полотнах возобладает конструктивное начало: изображая старый Баку, Салахов выстраивает четкие объемы, оттеняя сероватые кубы зданий круглящимися темно-зелеными купами деревьев («Баку. Дворец Ширваншахов», 1966). Конструктивная ясность и статичность присущи также и натюрмортам этого времени («Натюрморт», 1966).

Напротив, листы созданной в 1969 году серии гуашей «По Апшерону» отличаются особым динамизмом композиции и рисунка. Линии контуров становятся все более подвижными, почти совсем исчезают статичные детали.

В усилении экспрессии живописного языка Т. Салахова немалую роль сыграли зарубежные поездки, давшие художнику возможность ближе познакомиться с классическим наследием и с творчеством крупнейших прогрес-

сивных мастеров современности — Ренато Гуттузо, Давида Альфаро Сикейроса.

Этих поездок в жизни Таира Салахова было много, на их основе созданы циклы акварелей и живописных полотен, в которых художнику удалось передать своеобразие архитектуры и ритм жизни Парижа, Рима, Венеции, Флоренции. Эти пейзажи еще суровы и строги. Так увидены не только Ватикан («Граница Ватикана», «У стен Ватикана», оба — 1964), глухие стены небоскребов нового Рима («Рим американский», «Новый Рим», оба — 1964), но и Венеция нависает над водной гладью, загораживая небо, темная масса купола церкви Санта-Мария делла Салюте («Большой канал в Венеции», 1964).

Работы американской серии, созданной позднее, в 1965 году, также строятся на смысловых, композиционных и цветовых противопоставлениях («Небоскребы Чикаго», «Золотой мост» и др.).

Контрастность цветовых пятен достигает апогея в картине «Мексиканская коррида» (1969). Столкновение черного и красного приобретает открыто символический характер, олицетворяя драматизм схватки жизни со смертью. В условности полотна — в деформации перспективных сокращений, сочетании плоскостности, графической экспрессии черного силуэта разъяренного быка с подчеркнутой сферичностью всей композиции, изломах красной фигуры тореадора и красного барьера арены, обозначении возбужденной толпы зрителей лишь несколькими сомбреро — чувствуется влияние современной монументальной живописи Мексики.

Сильной стороной живописи Таира Салахова являются неожиданность и смелость композиционных решений. С этими особенностями связано и необычайно развитое в творчестве художника графическое начало. В портретных, пейзажных зарисовках карандашом и особенно фломастером безошибочно схваченная характерность мотива сочетается с изяществом и законченностью общего линейного ритма изображения.

Большая часть зарисовок была сделана во время зарубежных поездок. Они сыграли важную роль в оттачивании мастерства Т. Салахова–рисовальщика.

В творчестве Т. Салахова конца 1960-х — начала 1970-х годов нарастает какое-то скрытое волнение, беспокойство. На полотнах возникают хаотичные нагромождения скал, колеблющихся, как языки пламени, побеги прибрежных растений («Скалы у Каспия», 1969). Незавершенное внутреннее движение пронизывает и портрет азербайджанского поэта Расула Рзы (1971), решенный в холодных сине-голубых тонах.

Углубленное изучение природы, людских характеров, взятых в их развитии и противоречиях, помогает художнику по-новому трактовать образ человека. Большие, чем в ранних работах, одухотворенность, взволнованность свойственны образам рабочих. Если в «Ремонтниках» Салахов акцентирует состояние напряженности, то «Новое море» — одна из первых картин, в которых нашел выражение обострившийся интерес к личности, к внутреннему миру современника.

В последнее время Салахов внимательнее анализирует натуру, стараясь передать ее неповторимо индивидуальные черты. Результаты этого сказываются и в его натюрмортах. Теперь внимание живописца привлекают вещи сугубо будничные, неприметные, хранящие отпечаток каждодневного прикосновения хозяина — «Натюрморт с палитрой», 1972; «Натюрморт с венским стулом», 1976; «Натюрморт с красным перцем», «Натюрморт с лампой» (оба — 1977).

Работая над пейзажем, Таир Салахов пристально изучает природу. Часами пишет он выветренные прибрежные скалы, внимательно изучая их причудливые очертания

ЧЕРНО-КРАСНАЯ САЛАХОВСКАЯ ГАММА

(«Утро», «Серый день», оба — 1977). От увлечения динамикой современных ритмов, от экспрессивной манеры живописи, свойственной ему в конце 1960-х годов, Т. Салахов приходит к более глубокому постижению натуры, стремясь раскрыть ее «изнутри». Важным этапом в решении возникших перед ним новых задач явилась работа над портретом великого композитора современности Дмитрия Шостаковича, ставшая средоточием творческих интересов живописца в последние годы. Окончив институт, Т. Салахов начал работать над портретом, и только через шестнадцать лет он смог вернуться к замыслу.

Многое изменилось за прошедшее время и в самом художнике, и в его модели. Композитор позировал Салахову уже тяжело больным. Одетый по-домашнему, он сидит спиной к роялю, слегка опираясь о мягкое сиденье ослабевшими руками; взгляд устремлен в пространство. При всей жизненности в образе Шостаковича на первый план выступает его духовное величие. Благодаря точке зрения снизу фигура Шостаковича обретает весомость и значительность, той образной задаче подчинено и колористическое решение произведения. Медленные ритмы складок на темно-зеленом жилете и на белых рукавах рубашки, яркий пурпур скамьи усиливают сдержанную репрезентативность портрета.

Заметную эволюцию проделал Салахов и как театральный художник. Первая его работа для сцены — эскизы декораций и костюмов к спектаклю Азербайджанского государственного национального драматического театра «Антоний и Клеопатра» (1964), за эту работу художник удостоен Государственной премии Азербайджана имени Мирзы Фатали Ахундова.

Самая крупная работа Таира Салахова для сцены — оформление оперы Узеира Гаджибекова «Кер-оглы» (1975) в Азербайджанском государственном театре оперы и балета имени М.Ф. Ахундова. Герой народного эпоса XVI–XVII веков интересовал Салахова и раньше: в 1962 году он работал над эскизом одноименной картины. В сценическом решении поражает торжественная мощь занавеса, на котором устремленные к центру мечи и копья образуют тяжелый, отливающий золотом рельеф, напоминающий круглый щит. Выдержанный в серо-черно-красной салаховской гамме колорит спектакля усиливает героическое звучание музыки.

В творчестве Таира Салахова отражены многие существенные свойства и закономерности развития изобразительного искусства послевоенного времени. Продолжая традиции живописи предшествовавших десятилетий, в частности, синтезируя традиции выдающихся русских живописцев Александра Дейнеки, Михаила Нестерова, Павла Корина, Таир Салахов развил в своих полотнах принципы монументального обобщения современности.

Елена Зингер, искусствовед

Благодаря своей первой картине «С вахты» Таир Салахов был признан в числе художников, открывших новую страницу в истории многонациональной советской живописной школы.

Первый «шумный» успех не вскружил голову Салахову-живописцу. Вернувшись в Баку, молодой художник пишет пейзажи — «Утренний эшелон», «Резервуарный парк», «Окно. Утро Москвы» (1959), портрет «Нефтяник» (1959), натюрморт «Гладиолусы» (1958), показывая каждую свою новую работу на республиканских и всесоюзных выставках.

Предельная простота пейзажного мотива, сдержанность колористического строя, динамика композиционной структуры — этими и другими свойствами «салаховского почерка» отмечен «Утренний эшелон», одно из лучших пейзажных полотен в живописи конца 50-х годов XX века. «Утренний эшелон» стал триумфом молодого азербайджанского живописца.

Не прошло и года, как Таир Салахов выставил свое новое полотно под прозаическим названием «Резервуарный парк»... Типичный для нефтяных промыслов Баку суро-

◁ Стр. 84

Портрет композитора Кара Караева. 1960. Холст, масло. ГТГ

Мартовский букет. 2002. Холст, масло

вый пейзаж — огромные резервуары, отраженные на зеркальной глади мазутного «озера».

На протяжении долгих лет картину экспонировали на разных выставках живописи за рубежом; она неоднократно репродуцировалась в книгах и альбомах и таким образом приобрела широкую известность в ряду лучших произведений современной пейзажной живописи.

В 1959 году, на выставке произведений азербайджанских художников в Москве, Таир Салахов представил портрет нефтяника. Критика отозвалась на этот, по существу, первый салаховский портрет, отметив его необычайно смелое композиционное и колористическое решение — в целом напряженную гамму портрета «нарушает» ярко-красный цвет мундштука и тем самым «связывает в крепкий узел весь колористический строй» портрета.

Картина «Ремонтники» так же, как «Портрет Кара Караева», была названа в числе наиболее признанных произведений Всесоюзной выставки 1961 года. В московских журналах появились восторженные отзывы специалистов, зрителей. Вскоре о картине Т. Салахова заговорили и зарубежные журналы.

Между тем Салахов–живописец временами оставлял работу в мастерской и выезжал из Баку в разные города страны и за границу, на международные выставки, в творческие командировки.

«Чехословацкая серия» показала, что в лице Таира Салахова азербайджанская живописная школа приобрела прекрасного акварелиста. Благодаря этой серии мы «открыли» в Салахове-живописце новое качество — качество незаурядного рисовальщика.

В Париже Салахов встретился с известным французским художником Фужероном. Знакомство с картинами Фужерона, беседа в мастерской художника, совместная прогулка по Парижу — все это сближает их, закладывает основу дальнейшей дружбы. Много времени проводит художник в знаменитых итальянских музеях и галереях, пристально изучает творения великих мастеров. Прогуливаясь с альбомом по узеньким улицам Флоренции и Сиены, Салахов невольно сравнивал их с «кривыми улицами и улочками» «Ичеришехера» — Баку.

Любители прекрасного в нашей стране и за границей хорошо знакомы с его акварельными пейзажами («Мюнхен», «Дом Дюрера» и др.). Большой интерес вызвала серия американских пейзажей («Бруклинский мост», «Нью-Йорк» и др.). В настоящее время эти акварели и рисунки находятся в Государственной Третьяковской галерее и Музее искусств им. Р. Мустафаева в Баку.

Т. Салахов любит писать натурные этюды родного Апшерона. В каждый свой приезд в Баку он бывает в деревнях на берегу Каспийского моря: Туркянах, Нардаране, Бильгя, Бузовнах. В «Апшеронский цикл» входят не только «деревенские мотивы», к ним можно отнести и цикл «Ичеришехер», этого Бакинского средневекового Акрополя. С пейзажами Апшерона много общего имеют и натюрморты, которые Салахов пишет и всегда писал, где бы ни приходилось ему бывать. Общность эту мы обнаруживаем в конструктивной четкости изображения вещей, в простоте композиционного построения, колористической цельности.

В 1962 году общественность Азербайджана широко отмечала 100-летие со дня рождения выдающегося поэта, великого сатирика М.А. Сабира. В салаховском портрете уже немолодой Сабир, худощавый и бледный, стоит спиной к столику у окна. На столике — керосиновая лампа, листок бумаги и две-три книги... За окном пасмурное небо. Голубовато-серые тона, подчеркивающие темный силуэт фигуры, светлые охристые краски лица и жилистых рабочих рук составляют цветовую гармонию полотна...

Десять лет отделяют «Портрет поэта Расула Рзы» от «Портрета Сабира», и этот период был весьма плодотворным для Салахова.

Во второй половине 1970-х годов «портретная галерея» Салахова пополняется новыми произведениями. Речь идет о «Портрете Узеира Гаджибекова» и «Портрете Д.Д. Шостаковича». Первый портрет необычен по композиции и образной трактовке. Фоном портрету служит рояль с открытой крышкой. По цвету портрет предельно сдержан, в нем преобладают сине-черные и охристые тона, и лишь красный цвет в рисунке ковра на полу «нарушает» колористическую целостность в пользу живописности портрета.

Дмитрий Шостакович не увидел своего портрета. «После его смерти, — говорит Таир Салахов, — я отложил эту работу, должно было пройти какое-то время, чтобы заново осмыслить то, что было сделано ранее. Что-то меня не устраивало и в цветовом отношении. Тогда и появился в картине красный цвет». Именно тот красный цвет, который с двух противоположных краев холста «разряжает» напряженность цветового строя.

В одной из своих статей Салахов писал: «Мы должны создать образ нашего современника во всем его повседневном величии». Отрадно, что сам художник смело берется за решение этих задач и своей повседневной практикой отвечает на злободневные вопросы художественного творчества*.

Мурсал Наджафов, доктор искусствоведения

* Печатается с сокращениями по материалам, подготовленным Фазилем Рахман-заде для юбилейного каталога «Узоры большой жизни».

ВЫСТАВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС

EXHIBITION HALLS OF ACADEMY

Выставочные залы Российской академии художеств

Здание, в котором расположен Президиум и выставочные залы Российской академии художеств (Пречистенка, 21), известно в Москве как особняк Морозова. Городская усадьба XVIII–XIX веков с 1899 года принадлежала этому крупному предпринимателю и коллекционеру.

В 1918 году на основе собраний Морозова и Щукина здесь был создан Государственный музей нового западного искусства.

В 1948 году в усадьбе разместился Президиум Академии художеств СССР и Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств.

В академических залах проходят выставки художников-академиков.

Галерея искусств Зураба Церетели (Пречистенка, 19), крупнейший современный центр искусств, открыт в марте 2001 года, расположен в одном из красивейших зданий Москвы эпохи классицизма — дворце князей Долгоруковых.

В Галерее искусств представлены экспозиция произведений Зураба Церетели, коллекция слепков с произведений античной скульптуры из фондов ГМИИ имени А.С.Пушкина, проходят выставки академического и современного искусства, защиты дипломных проектов, торжественные собрания академии, регулярные общедоступные мастер-классы Зураба Церетели, музыкальные вечера.

www.rah.ru

«MISTERY OF ART»

Сергей Орлов

Sergey Orlov

Физический космос вовне, вокруг нас, и он один, художественных космосов множество. Новый авторский космос развернулся и на персональной выставке скульптора Валерия Евдокимова «Mistery of art» (декабрь 2008 – январь 2009 года, залы Российской академии художеств). Творчество художника предстало в широком охвате. От станковых портретов и композиций 1970-х годов до монументальных гранитных скульптур последних лет, отраженных в фотографиях.

Евдокимову открыты ритмы, звуки, энергии космоса. Он ощущает внутреннюю связь с образами Андрея Рублева и Дионисия.

Воображаемый космос Евдокимова един, но имеет разные облики: ХРАМ, СЕМЬЯ, МУЗЫКА, ИКОНА... В композиции «Ферапонтово» (1979) ландшафт раскрывается, распрямляется, как стебель озерной травы. Сцепляются воображаемые силуэты храма, человека, озера, лодки, арфы... Совмещенный силуэт взмывает и низвергается, как изломчивый ритм жизни. Ферапонтово – созданный Дионисием космос, включенный в умиротворенный ландшафт озерных парабол.

Открытие выставки Валерия Евдокимова в залах Российской академии художеств

В скульптуре «Собор» (1979) тело собора состоит из слитых, идущих фигур отца, матери, детей. Движущийся собор. Как архитектурное сооружение собор неподвижен, но совершает длительный путь от поколения к поколению.

Истоки экспрессивно-знакового стиля Евдокимова – в древнерусской архитектуре, иконописи, живописи Рублева, Дионисия. Значителен и опыт европейской скульптуры XX столетия. Еще в период обучения в Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова его привлекла пластика Генри Мура. Ранняя композиция «Гранатовый браслет» (1967) – авторское претворение опытов Мура. Синтез наполненных форм и сквозных проемов. Диалог видимого и невидимого. За много лет стиль Евдокимова изменился, но до сих пор монографии о Муре – его настольные книги.

Мур доказал, что объект не должен оставаться обособленным, пассивно отражать свет. Он должен быть проницаем и тем связан с единым, всепроникающим световым потоком.

В повести Куприна «Гранатовый браслет» возникают неординарные персонажи – магически связующий

There is just one physical space – outside and around us, but there are many art spaces here. Dionisius the Wise, Wassily Kandinsky and Pavel Filonov shaped their own universe.

The new artistic universe was visualized on the personal exhibition of sculptor Valery Yevdokimov. Under the name "MISTERY OF ART" in had been taking place in the halls of the Russian Academy of Arts from December 2008 till January 2009. Artist presented wide spectrum of his works. From easel portraits and compositions of the 1970's to the monumental granite sculptures of

recent years, showed on the photographs.

Yevdokimov is opened to the rhythms, sounds and energy of universe. He feels internal connection with the works of Andrei Rublev and Dionisius the Wise.

Imaginary universe of Yevdokimov is single but with different shapes: CHURCH, FAMILY, MUSIC, ICON...

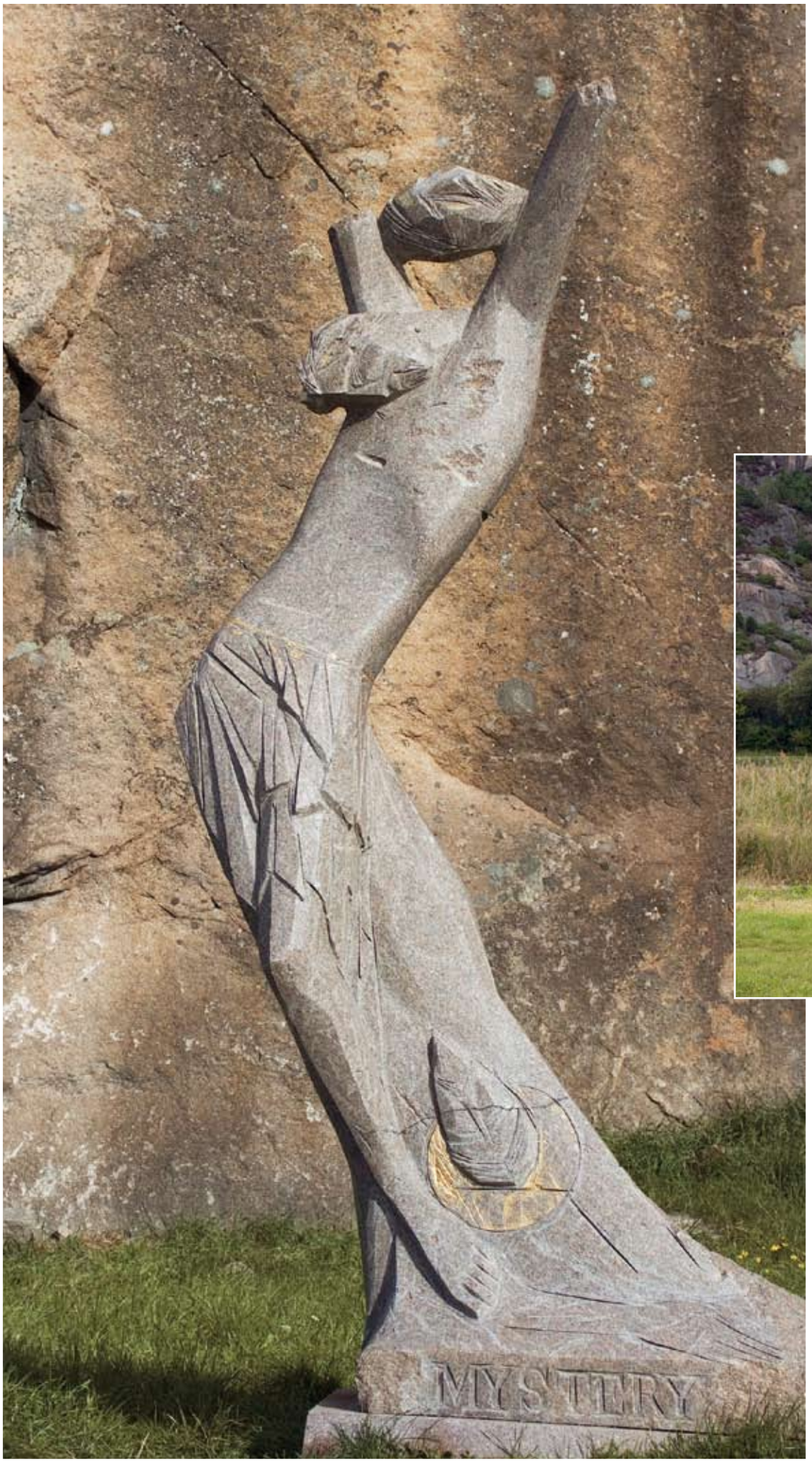
Sources of character-expressive style of Yevdokimov is in ancient Russian architecture, icon painting, paintings of Rublev and Dionisius the Wise. Experience of European sculpture of twentieth century was another considerable influence for Yevdokimov.

Стр. 89 ▷

В.А. Евдокимов

Mystery. 1997–1998. Гранит. Швеция

Pieta. 2000. Гранит. Швеция



At the same time Icons, music and history of evangelism captured the consciousness of the artist. As a result, he works in three different fields – sculptural architecture, sculptural graphic art and sculptural music.

Like most artists of the twentieth century, Yevdokimov searched for his own interpretation of evangelical motives. But the freedom of interpretation involves the internal validity. Yevdokimov starts with the need for plastic necessity.

Mythological and evangelical images are interminable over the time. They do not belong exclusively to the past, to the history, or to the religion. Beside the canon they have component of the energy waking up the "personal faith" of the author. In the twentieth century artists entered into direct dialogue with the myth.

Infinity defies our imagination. The universe of Yevdokimov has its own physical laws. Thanks to them, people can transform themselves into the sound of music, into the parabola of straw, into the architecture...

людей браслет и Вторая соната Бетховена. Гранатовый браслет — главный персонаж, посланник магической реальности, непредвиденно вторгшийся в мир чиновно-светской жизни. Евдокимов помещает охранительный браслет в центр формирующегося скульптурного мироздания. «Браслет» выделен, невероятно укрупнен, уподоблен шлему. Он ассоциируется с символическими скульптурными шлемами Генри Мура.

Икона, музыка и евангельская история одновременно завладели сознанием художника. Он избирает три пути — скульптурную архитектуру, скульптурную графику и скульптурную музыку.

Композиция «Раскрытие» (1979) — одновременно силуэт растений (раскрывающихся бутонов) и объемная прорисовка иконного образа. Трехликий образ. В «бутонах» скрыты лики младенца Христа и Марии. Третий лик загадочен. Это может быть и нимб, и грядущий терновый венец, и Христос возносящийся...

Композиция «Семья» (1977) близка к архитектуре природного ландшафта. Фигуры вздымаются из единого основания, как ледниковые валуны. Тяжеловесная, можно сказать, «романская семья». Это не изображение, скорее архитектура семьи, память о семье, родословная которой идет из глубокой древности. Фигуры напоминают органические структуры. Наполненные, вздувающиеся, массивные формы ассоциируются со скульптурными композициями Пикассо и Матисса.

Скульптура одна, но кажется, что в ней заключено несколько разных композиций, в одной семье — несколько семей. Евдокимов ощущает антропоморфность как движущуюся, переменную величину. Она намечается и пропадает, меняет свои очертания.

Пределы антропоморфности неисчерпаемы. Вырезанный силуэт, профиль часто гораздо более энергичны, радикальны, чем объемные фигуры. Скульптура «Вознесение» (1980) пружинно-силуэтна, напоминает дугу электрического свечения. Происходит невероятный энергетический скачок с орбиты видимого на орбиту невидимого. Стремительная фигура, обозначающая Христа, отрывается от земли. Но остается ее графический абрис. Границы силуэта формирует антропоморфная цепочка апостолов. Они смыкают тела, обрисовывают континент новой веры. Антропоморфный рисунок живых тел!

Как большинство художников XX столетия, Евдокимов ищет собственную интерпретацию евангельских мотивов. Но свобода интерпретации предполагает внутреннюю обоснованность. Евдокимов исходит именно из пластической необходимости. Изображая Иоанна Крестителя, он отказался от главного легендарного мотива — усеченной головы проповедника («Иоанн Креститель», 1977). Тема дана в ином ключе. Противостояние тела и духа. Фигура решена как фрагмент — торс с усеченными руками и ногами. Это не торс античного атлета, увенчанный фронтоном мышц, не исхудалое тело аскета. Это мас-

В.А. Евдокимов

◁ Стр. 90

Гранатовый браслет. 1967. Бронза, гранит

Черепашка. 2006. Бронза, гранит

сивная, соскальзывающая на землю форма. Вероятно, так выглядело лишенное силы тело Ирода. Над ним взмывают две перекрещенные руки — женская и мужская. Руки-знаки, в них сконцентрирован импульс движения. Крест рук становится истинным телом Иоанна. Крест вознесен над скалой. Возникает впечатляющий антропоморфный ландшафт.

Многие мастера XX века обращались к свету и тени как вспомогательным пластическим категориям. Режиссура света-тени близка Валерию Евдокимову. Композицию «Вечный путь» (1995) он фотографирует на фоне красной кирпичной стены. Яркий прожектор, высветляя беломраморную фигуру, отбрасывает черную мистическую тень на кирпичную стену. Белая статуя охвачена смятением. Она видит собственного бестелесного черного двойника, готового вступить с ней в поединок.

Звук и слух, свет и тень встречаются и в композиции «Концерт С. Рихтера» (1979). Музыкант и слушатели (подобно проповеднику и пастве) всегда предстают как две стороны, два неравнозначных субъекта диалога. Музыкант — активное начало, слушатели — пассивное.

Евдокимову явилась мысль преодолеть двойственность ситуации контрастом света и тени. Музыкант и «человек слушающий» совмещены. Профиль-фигура Рихтера вырезана сквозным силуэтом в теле почитателя. В световом проеме возникает театр теней. Руки музыканта «излучают» невероятно длинные, струящиеся пальцы. Пальцы «выстреливают» как электрические заряды между разнозаряженными полюсами. Руки света и тьмы — это открытие Евдокимова. Пантомима пальцев сама по себе стала художественной акцией.

В 1970–1980-е годы Евдокимов работает в камне и керамике. Большинство же скульптур создает для перевода в бронзу. Но гранит стал новым этапом в его творческой судьбе. В конце 1990-х–2000-х он регулярно участвует в проходящих в Швеции летних международных скульптурных симпозиумах. Северный район Швеции, несколько десятков километров севернее Гетеборга, открытое пространство морского побережья, величественные скалы, многочисленные гранитные карьеры. Художник имеет широкую возможность выбора материала. В Швеции художник осуществил свою внутреннюю потребность работать в ландшафте и в природном материале. Он выполнил серию величественных монументальных композиций из гранита: «Вечный путь» (1995), «Mystery» (1997–1998), «Pieta» (1999–2000), «Infinity» (2001–2007)... Сам материал предопределил символический и космический характер композиций.

Скульптура «Infinity» — органическая спираль, геометрическая форма, уподобленная живому существу. Это образ XXI столетия. Изваянное в граните монументальное лассо (более трех метров высотой) провоцирует зрительные иллюзии. Кажется, оно движется, на глазах меняет свою конфигурацию. Скульптура становится спиралью памяти рода человеческого.

Бесконечность бросает вызов нашему воображению. Как ее представить зрительно? Только как возвратную, скользящую, сквозную форму — кольцо, петля, спираль. Замкнутая спираль Евдокимова — зримый, авторский образ бесконечности.

«Mystery», «Pieta», «Вечный путь» — в прямом смысле мистериальные и просветленные скульптуры. Прочитываются как пластические пророчества, концентрируют евангельские образы. В каждой совмещено несколько иконических мотивов.

«Mystery» — тело распятого Христа трансформируется в экспрессивный знак. Острый, молниеносный изгиб тела. Фигура принимает удар молнии. Минойские и греческие храмы возводились на вершинах. Полагают, что крыши некоторых храмов венчали металлические мачты, в нужный момент притягивавшие удары молний. Храм принимал огненное благословение небес. Молниеносный, волновой изгиб («Mystery») вдохновлен иконным образом Дионисия — «Распятие» (1490-е, ГТГ). Евдокимов полагает, что именно Дионисию принадлежит это пластическое открытие. У Дионисия изгиб более плавен, умиротворяюще плавен. У Евдокимова — более радикален.

Руководствуясь принципом «свернутого времени», Евдокимов совмещает картины Распятия, Снятия с креста, Вознесения. Соответственно этому возникают три лика. Голова распятого Христа бессильно поникла. Второй перевернутый лик устремлен вниз (Снятие с креста). Третий обращен вверх и устремлен к небу (Вознесение). Такая иконная симультанность позволяет не только созерцать скульптуру, но и считывать ее как таинственные письмена.

В композиции «Pieta» мотив тройственного события (Распятие, Снятие с креста, Вознесение) выражен в строго архитектурной форме. Мы видим уже не тело, а конструктивно выстроенную башню, с мольбой обращенную к небу. Пластически и дизайнерски мощная форма вытесняет страдание и драму.

Мистериальность гранитов Евдокимова — в совмещении евангельских событий и в том, что статуи навечно связаны с ландшафтом северных морей.

Мифологические и евангельские образы открыты во времени. Они не принадлежат только прошлому, только истории, только религии. Помимо канона в них есть энергетическая составляющая, пробуждающая личную «авторскую» веру. В XX столетии художник вступил в прямой диалог с мифом.

Можно представить, изобразить процесс музицирования. Но Евдокимов стремится найти формулу звуков. Это особая скульптурность и для зрения, и для слуха. Композиция «Дуэт» – Михаил Воскресенский и Александр Князев (2000). Пианист и альтист становятся единым фантастическим существом, звуковым кентавром. Евдокимов — мастер двойного портрета. Пианист и альтист кажутся отражением друг друга. Их руки пересекаются в ритмическом поединке. Музыканты подобно космонавтам наклонно взмывают из одной точки основания, образуют пространственную воронку. Дуэт пианиста и альтиста — столкновение двух пространств, двух звуковых потоков, двух инструментов.

Однако происходит и другая невиданная метаморфоза. Музыкант и инструмент становятся единым существом в композиции «Концерт Александра Князева» (2004). Форма виолончели замещается фигурой музыканта. Портрет Князева преображается в портрет самой музыки.

Вслед за Петровым-Водкиным Евдокимов открыл свою собственную сферическую перспективу. Она не только визуального, но и психологического свойства. Основанием для здания перспективы становится зыбкая точка, вершина воображаемой пирамиды. Вершина перевернута, и из нее начинается обратное расширительное, раструбное движение. Таковы музыкальные композиции, такова скульптура «Мальчики» (1983). Три фигуры подростков балансируют на острой грани. Идея художника в том, что не все они смогут достигнуть своего предназначения, может, даже не все достигнут зрелого возраста, соскользнув с обманчивой опоры.

К 50-летию Победы Евдокимов установил в Московской области памятник «Подвиг. Милосердие. 1941–1945». В нем также мистериальная драма. Композиция «Пьеты». Медицинская сестра и смертельно раненный юноша. Тело солдата бессильно соскальзывает вниз. Но нет однозначности смерти — в положении рук и в движении пальцев присутствует проблеск жизни.

В 2000–2002 годах скульптор создает памятник Ф.М. Достоевскому, ищет разные варианты композиции. Как и в «симфонических» скульптурах, возникает тема портрета и пространства. Один из вариантов напоминает кубофутуристические проекты 1920-х годов, работы Бориса Королева. Лицо Достоевского исполнено в традиции пластики XIX века. Вполне реалистическая портретная голова вознесена на вершину узкой кубистической башни. Фигура «пропущена», ее заместил остроконечный конструктивный уступ. Вновь возникает напряженный баланс устойчивости. Художник сформулировал свое кредо пластической архитектоники.

Претворяя идеи Мура, Евдокимов нашел свой собственный путь формы. Композиция из бронзы «Художник» (1976) в определенной мере автопортретна. Это одновременно и реальный, и метафизический персонаж. Два лица в одном. К портрету прибавляется метафизический двойник, художественный персонаж, к объемной форме — сквозная. Избран фрагмент. Изображены только лицо и вынесенная вперед рука художника, измеряющая карандашом пропорции натуры. Но самой натуры нет. Ее место может занять каждый. При приближении рука превращается в руку великана, а лицо стремительно уходит на дальний план. Космическая механика меняющихся величин, игра удалений — приближений. Неформальная логика пространственных сдвигов, фокусировок, парадоксов. В космосе Евдокимова свои физические законы.

АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЦВЕТОФОРМЫ
ANALYTICAL SHAPES OF COLOUR

Марина Клименко

Marina Klimenko

На прошедшей в залах Российской академии художеств персональной выставке заслуженного художника России Оскара Качарова (1924–2007) экспонировались более 50 произведений: от фронтовых рисунков 1941–1945 годов и дипломной работы до живописи последних лет.

Первое десятилетие творчества Качарова, начиная с его дипломной работы «В госпитале» (1953), можно назвать лирическим периодом.

После окончания Московского художественного института им. В.И. Сурикова, где он учился в мастерской В.П. Ефанова и у педагогов Д.К. Мочальского, С.И. Дудника, А.М. Грицая, Д.Д. Жилинского и М.В. Алпатова, его направляют в Кишинев, на преподавательскую и творческую работу. В это время совместно с молдавским художником И.Т. Богдеско им написаны две многофигурные композиции: «По дорогам старой Бессарабии» (1954) и «Здравствуй, степь» (1957).

Наиболее полно его лирико-поэтическое дарование раскрылось в картинах «Ломоносов в детские годы» (1954), «К вечеру» (1957) и ряде портретов, которые говорят об умении художника находить яркие и глубокие характеристики.

О.А. Качаров
Автопортрет. 1941. Бумага, тушь

В конце 1950-х — начале 1960-х годов, в период хрущевской «оттепели», когда художники почувствовали творческую свободу, происходит становление авторской индивидуальности Качарова. Картины «1919 год» (1958), «В фашистской неволе» (1959), «Дойна» (1960) интересны новыми тенденциями — стремлением к обобщению, но вместе с тем именно в эти годы обостряется его внимание к психологическим характеристикам изображаемого.

Художник смело использует контрасты цвета, светлых и темных тонов, возможности темпераментного живописного мазка.

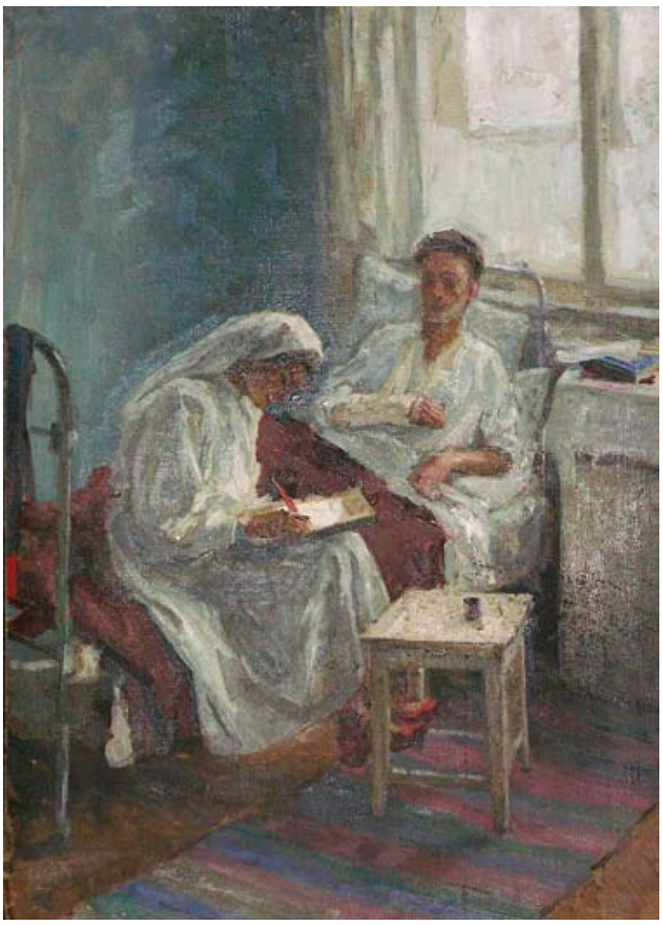
Поиск художественной выразительности приводит Качарова ко все большему использованию цветовых возможностей палитры, позволяющих достичь более активного эмоционального наполнения образа.

Важным событием в жизни и творчестве Качарова ста-

The Russian Academy of Arts presents a retrospective exhibition of more than 50 works by the noted Moscow painter Oscar Kacharov (1924–2007), Merited Artist of Russia. Works of different periods cover his creative life from frontline drawings of 1941–1945 and his diploma work to paintings created in recent years.

His creativity is in essence intellectual. Even if his works are directly inspired by the visual experience, they are plastically sophisticated, with focus not only on external accuracy and photographic exactness. They are distinguished by an innovative search and energetic intensity of a thought. Bright and expressive colours and life-energy of his paintings are combined with great drama and psychologism. The Artist can be considered part of the movement of

В госпитале. 1953. Холст, масло



О.А. Качаров
Дойна. 1960. Холст, масло

so-called "New Wilds", who combine in their works "figurative" and "non-figurative" motives.

Kacharov seeks to solve the problem of colour expressiveness: in the painting it is not the subject what is determined by the colour, but the idea. Image must have its own colour. Hence the search for a regularity of colour pattern – first consisting of seven colours (rainbow), then nine (rainbow plus black and white), and finally his palette consists of ten colours (adding "cold yellow").

ли встречи в 1965 году с А.А. Дейнекой, который поддержал его профессиональные поиски.

Натурные зарисовки, сделанные во время многочисленных творческих командировок в Казахстан, Туркмению, Узбекистан, Киргизию и др., ложились в основу новых картин художника, смело соединяющего мотивы национального народного искусства со своим пластическим кредо.

В 1970-е и 1980-е годы Качаров продолжает работать над созданием картин на военную тему, которая становится одной из постоянных в его творчестве: «Прасковья Алексеевна – вдова солдатская» (1969), «Дома» (диптих, 1972), «Красная река» (1975), «Два солдата» (1974), «Декабрь 1941-го» (1985), «Памяти отца» (1985), «Война» (триптих, 1985).

Созданный им цикл живописных произведений, посвященных солдатскому подвигу, обладает удивительной эмоциональной силой и впечатляющей образной выразительностью.

В этих произведениях художника сохранена живая память военного поколения. Но интерес к данной теме нельзя объяснить только личными воспоминаниями о войне, участником которой он был. С годами военная тема становится нравственным мерилом для осмысления сегодняшнего дня.

«Прасковья Алексеевна – вдова солдатская» – произведение психологической интонации: маленькая женская фигурка в красном платье на фоне зеленой земли передает ощущение величия природы и щемящего чувства одиночества.

Диптих «Дома» посвящен теме войны и мира как острой проблеме современности. Два холста врезаны в вертикаль-

Декабрь 1941-го. 1985.
Холст, масло

ную плоскость, имитирующую бревенчатую стену свежесрубленной избы. Как окна в мир воспринимаются обе части диптиха, одна из которых вводит нас в традиционный интерьер русского деревенского дома, а другая часть — распахнутое окно — в мир лесов и полей, фигура женщины на фоне природы олицетворяет счастье, покой, молодость. Для раскрытия идеи автор использует ассоциативный ряд, обобщенные формы, смелые, пространственные и цветовые сопоставления.

В этот период Качаров ведет интенсивные поиски концептуальной живописи. Стремясь к логическому формулированию своего творческого кредо, он ищет закономерности сочетания формы и цвета, при этом стремится сохранить непосредственность композиционного строя и колорита. Природа необходима художнику не как конкретный ландшафт, а как своего рода нравственный эталон, обращение к первоосновам мира.

В работах «На водохранилище» (1963), «У моря» (1970), «Раки» (1972), «Шашлык (1973) радость и красота бытия раскрываются одновременно в конкретных и отвлеченных понятиях — море, солнце, отдых. Взрывные цветовые контрасты чистого красного, синего, желтого при статичной композиции рождают ощущение движения, энергии.

Принципиальная позиция автора — говорить о жизни в полную силу цвета. Использование чистого локального цвета рождает новое отношение к тональности, изменяет понимание пространства и плоскости. Отсюда и иное отношение к композиции. Сама пластическая структура холста становится активным средством выявления идеи произведения и содержания художественного образа.

Особое место в творчестве Качарова занимает портрет. К числу наиболее интересных следует отнести «Портрет футболиста Нетто» (1965), «Портрет дочери» (1973), «Автопортрет» (1971), «Алиса» (1981), «Портрет художника В.А. Бабицына» (1981), «Портрет Б. Ахмадулиной» (1981).

В «Автопортрете» (1971) очевидно стремление художника использовать символику цвета. Палитра, на которой, расположены краски, символизирует труд живописца, а порядок красок на ней — его собственную цветовую систему. Так, в визуальном, конкретном автор передал духовную и исследовательскую природу творческого акта.

Качаров пишет портреты близких ему людей, друзей, художников. В создании характеров большую роль играли выразительность движения, силуэта. Декоративность портретов сплавлена с глубокой эмоциональностью персонажей и авторским философским размышлением о жизни.

В работах 1970–1980-х годов художник зафиксировал своеобразное понимание света. Холст рассматривается им как предмет, на котором рефлексы от освещения он переводит в пластическую категорию. Качаров стремится передать свет через чистый цвет, а не через освещенность каждого предмета в отдельности. Создается эффект светоносности цвета.

Творчество Качарова концептуально. Даже когда его работы навеяны непосредственным впечатлением, они пла-

О.А. Качаров
Наша семья .2003. Холст, масло

У моря. 1987. Холст, масло

Recent retrospective exhibitions (in the State Tretyakov Gallery in 2004, and at the Russian Academy of Arts in 2008) allowed visitors to understand development of his art, to trace the movement of his creating thoughts, presented the amazing creativity of the artist-creator, characterized by a dynamic development of the most significant trends in the art of the twentieth century. As a result he creates his own, unique artistic system.

О.А. Качаров

Разноцветные царицы. 2001.

Холст, масло

Прозрение. 1992.

Холст, масло. ММСИ

Стр. 97 ▷

Автопортрет. 1971.

Холст, масло

стически осмысленны, не ориентированы только на внешнее правдоподобие или фотографическую точность.

Натюрморт «Подрамники» (1981) передает сложной орнаментикой переплетений подрамников мир художника, его «творческой кухни». Внешне прозаический и непритязательный мотив обретает ассоциативность, раскрывает непредсказуемый лабиринт художнических поисков, подчиняется архитектонике холста.

Сочетание психологически конкретного и обобщенно-образного лежит в основе большинства работ художника. Их отличает новаторский поиск, чувствуется энергетическое напряжение мысли. Яркость и жизнеутверждающая энергия полотен сочетаются с глубокой драматичностью и психологизмом. Его живопись обнаруживает сходство с немецкими «новыми дикими», в произведениях, которых присутствуют приемы предметной и беспредметной живописи.

Художественный образ полотен Качарова не однозначен. Он пишет не белый снег, а белизну снега, не синее небо, а синеву: «Художник» (1981), «Зима» (1981), «Портрет партизана Лисицына» (1981), «Деревня Почуево» (1983).

В 1980-е годы на протяжении нескольких лет в Доме творчества в Тарусе Качаров создает ряд работ о русской деревне, серию, в которой вновь усиливаются лирические интонации. Художник воспроизводит деревянную резьбу наличников окон, вятскую и филимоновскую игрушку, вологодские кружева и др. Он умело сочетает скрупулезную отточенность изображения с условностью пространства, цветовой энергией и острыми композиционными решениями.

Качаров ставит перед собой и решает задачу выразительности цвета: в картине не предмет определяется цветом, а идея, образ должны иметь свой цвет. Отсюда поиски цветовой закономерности — сначала семи цветов (радуга), потом девяти (с прибавлением черного и белого), и наконец, за основу своей палитры он принимает десять цветов (добавляя желтый холодный). Эксперименты с цветом и формой целиком завладели художником. Качаров говорил: «Композиционная система десяти цветов является моим субъективным цветовым мировосприятием. Формирование системы — результат постоянной работы над картинами, в каждой из которых я стремился к максимально яркому цветовому звучанию. При повышенной цветоносности начинает исчезать иллюзорность пространства, отказываясь от тональности, я прихожу к утверждению плоскости холста. Первый поиск был связан с новыми пространственными представлениям в результате научных открытий в области физики и астрономии. Появилось космическое ощущение мира. Я стал искать возможности пластического воплощения своих представлений. Поиски закономерности цвета

привели меня к необходимости введения десятого цвета — желтого холодного. Приняв черный и белый цвета за полярные, я все остальные цвета стал располагать по кругу в следующем порядке: справа от белого к черному — желтый, оранжевый, красный, фиолетовый; слева — желтый холодный, зеленый, голубой, синий. Во всех холстах соблюдается одно обязательное условие: каждый цвет должен соприкасаться со всеми остальными цветами. Картины являются пластическим выражением моего одновременного восприятия противоположных явлений».

Художник обосновывал свою систему с помощью фигуративных композиций, чертежей, таблиц, математических расчетов. Он написал более 30 живописно-ритмических композиций, в которых в общей сложности 10 800 модулей масштабно-цветовых сочетаний. Эта система стала для автора логическим цветовым мировосприятием.

Он создал свою систему цвета, утвердил принцип расположения цветовых пятен на плоскости и их количественного соотношения («Сольфеджио цвета», 1959–1984).

Художник подходит к знаковой системе, в которой, однако, не пропадают конкретные визуальные элементы. Так, стилизованная женская фигура становится пластическим символом. Жесткая геометрия композиционной схемы, декоративная условность цвета, отсутствие иллюзорности, объема и пространства рождают чувство новой реальности.

Один из принципов художника при построении холста — использование контрастов. Цветовые контрасты создают напряжение, динамизм, придают произведению экспрессию.

«Когда я пишу яркими красками, у меня перестает болеть сердце», — говорил художник, перенесший тяжелую операцию.

Цвет в его произведениях, указывая на реальные качества изображенного предмета, имеет и метафорический смысл. В картине «Светлой памяти Рембрандта» (1987) цветовые пятна во взаимодействии с акцентированным абрисом слагаются в своеобразную цветопластическую, цветоритмическую полифонию. Метафора порождает новые ассоциации.

Гармония духовности и стройного логического начала составляет особенность его произведений, в которых ведущую роль играют цветовая композиция, отношения пятна и линии, система наложения краски на холст, придающая картине музыкальность и лучезарность.

Результат творческого осмысления конкретного художник претворял в емкий образ. Он часто формулировал свои мысли в афористической или стихотворной форме:

Скоблишь, не спишь,
И снова кисть,
И снова мука.
Как сложно холст душою наполнять,
Чтоб радость творчества на миг познать...

Он искал возможность передать реальные формы геометрическими цифровыми решениями и выявить их идентичность друг другу, соединить эмоции и логику. Эти поиски порождали новые эксперименты с пластикой — «Модель» (1988), «Черное и белое» (полиптих, 1989), «Поверженная королева» (1989), «Разноцветные царицы» (1991), «Рыбки» (1999).

Художник отказывается от цельного изображения фигур, конструирует отвлеченные декоративные композиции с целью приведения их к чистой форме, использует «логику алогизма». Эпатаж помогает раскрыть смысл абсолютной первоосновы формы и цвета.

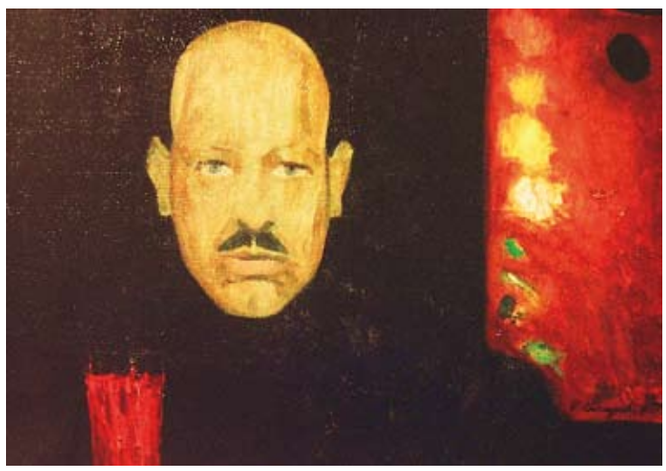
Богатый колорит, энергичная геометрия, четкие схемы, динамика характерны для его живописи, они существуют самостоятельно, свободны от жизнеподобия, но их условная форма семантически нагружена.

Формируется и новая концепция художественного пространства. В картине «Земляне» (2001) синее поле холста мыслится как бесконечное пространство мироздания, а не как иллюзия синего неба. Художник переносит схематичное изображение фигур мужчины и женщины с Земли в космос, выносит за рамки земного притяжения. Отношение фигур и фона вызывает ощущение космичности. Он достигает знакового изображения человечества вне времени и пространства. Другими словами, автор передает на холсте идею человека до его земного воплощения.

В ряде холстов «Антимиры» (1994–2003) он продолжает развивать эзотерическую идею. В его картинах нет Бога в его религиозном понимании, но присутствует Творец как первопричина мироздания.

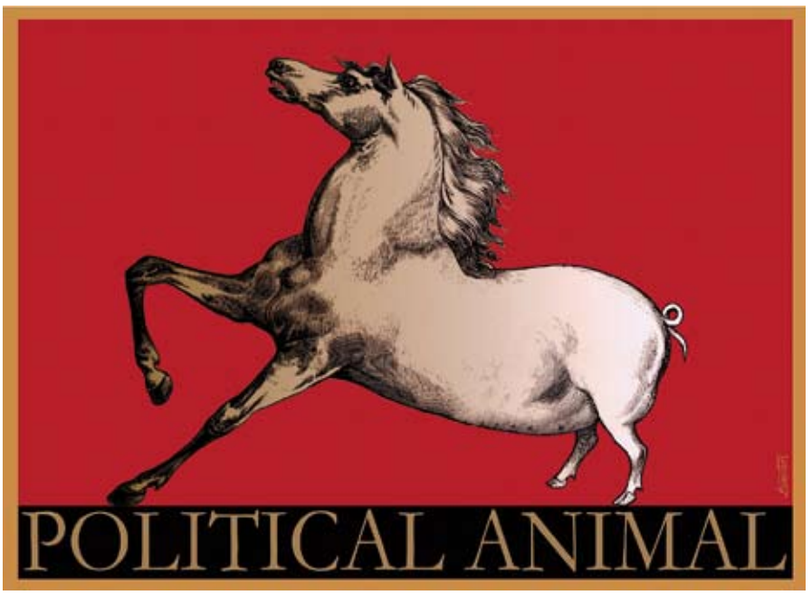
Экспозиции последних персональных выставок (в Государственной Третьяковской галерее в 2004 году и Российской академии художеств в 2008-м) позволили увидеть процесс развития его искусства, проследить движение творческой мысли, дали представление о поразительной творческой инициативе художника, художника-созидателя, для которого характерно динамичное освоение наиболее значительных направлений в искусстве XX века, в результате которого он создает собственную художественную систему.

Фото Эдуарда Ратникова



ЗАТВОРНИК ИЗ МАЛПИЛСА

Юлия Логинова



Ю. Димитерс
Political animal. 2001. Цифровая печать

Посольство Латвийской Республики в Российской Федерации и Союз художников Латвийской Республики привезли в Академию художеств выставку произведений Юриса Димитерса. Выставки прибалтийских художников в Москве в последние годы – не частое явление. И каждая становится подлинным событием в столичной культурной жизни. А нынешняя выставка – вообще случай особый. Юрис Димитерс не просто хороший латышский художник. Он представитель художественной династии. Его дед, Отис Скулме, сценограф, классик латвийской живописи первой половины XX века, был ректором Латвийской академии художеств, бабушка, Марта Лиепиня-Скулме – первой латышской женщиной-скульптором. Его знаменитая мать, Джема Скулме (она, кстати, приезжала на открытие выставки и была принята в почетные члены Российской академии художеств) – известный живописец. Она много лет возглавляла Союз художников Латвии. Отец, Артурс Димитерс, актер, один из ведущих персонажей латышского театрального мира. А отчим Оярс Аболс – лидер латвийского авангарда советской поры. Понятно, что с такой родословной Юрис Димитерс должен был стать художником. И он им стал, окончив в 1973 году отделение сценографии Академии художеств Латвийской ССР, после чего пробовал себя в самых разных жанрах. Начинал как мультипликатор, потом оформлял спектакли Рижского художественного театра (например, по пьесе Э. Мейо и М. Эннекена «Моя жена – лгунья» или «Шерлок Холмс». Критика тех лет их считала наиболее удачными). Увлекался он и живописью и по сей день не забросил ее.

Особенно запоминаются его эротические абсурдистские натюрморты. Это совершенно фантазийные формы, не существующие в природе. В основном они напоминают фрукты, хотя встречаются и сюжеты о спичках-любовниках. Художник создает весь этот странный мир маленькой соболиной кисточкой, нанося на холст тонкий красочный слой.

Наибольшую известность Юрису Димитерсу принесла его работа в плакате. Увлечение этим искусством пришло к нему в начале 1980-х годов, в самый разгар перестроечных процессов. В то время этот вид изобразительного искусства был особенно популярен в Латвии. Там проводились конкурсы и выставки плакатов, в которых участвовали такие латышские художники, как Лаймонис Шенберге, Илмарс Блумбергс, Гунарс Земгалс, Гунарс Кирке, ставшие гордостью рижской школы плакатистов еще в 1970-е. В их талантливой компании не последнюю роль играл и Юрис Димитерс. Он создавал плакаты на темы политики и демократии, экологии и социальных отношений (например, советский бюрократ с физиономией из кирпича, корова социалистической экономики с диаграммой на спине, диалог петуха с топором – символ советского права на слово), которые прославили его далеко за пределами Латвии и принесли престижные международные награды: золотую медаль на международной выставке плаката в Форт–Коллинз в США (1981), серебряную и бронзовую на выставке плаката в Лахти в Финляндии (1983) и многие, многие другие.

С распадом СССР и восстановлением независимости Латвии Юрис Димитерс так и не утратил интереса к этому виду творчества. Сейчас он на собственные средства небольшими тиражами печатает свои плакаты, которые не потеряли политической и социальной актуальности. Только теперь ирония и сарказм направлены против того, что происходит в экономике и политике уже независимой страны. Художник говорит: «Мне очень не нравилась ушедшая советская система, но еще больше – то, что сейчас происходит в Латвии. Не о такой свободе мы мечтали».

Именно поэтому его заинтересовала тема маленького человека в благополучной, сытой и свободной стране. Он изображает нищих, роющихся в помойке, и надпись «Лучше жизнь – лучше дерьмо». Свинья, нюхающая зад другой свиньи на фоне государственного флага Латвии, и надпись «Who is who?». И вот замечательный латышский художник Юрис Димитерс оставил суетную Ригу и теперь уединенно живет в поселке Малпилс, но тем не менее он нашел силы и время организовать выставку в Москве. Помимо радости общения с искусством серьезного художника выставка напомнила о незабываемом творческом событии в чудесном Доме творчества Союза художников СССР в Дзинтари, о прилипающем к босым ногам мокром песке во время вечернего променада по морскому берегу, об огромном темно-красном солнце, постепенно исчезающем за линией горизонта.

ФАНТАЗИИ О СОТВОРЕНИИ МИРА

Александр Волков

Х.-М. Алиханов
Бабочка. 2004. Холст, масло

И не знал Эвклид, что, сходя на конус,
вещь обретает не ноль, но хронос.
Иосиф Бродский

В выставочных залах Академии художеств была представлена экспозиция, тема которой – первоосновные импульсы мироустройства и творчества. Мир полотен Хаджи-Мурада Алиханова — это фантазии о Сотворении мира. На стадии до существования понятия формы, когда одухотворенная субстанция порождает материю. А точнее праматерию — еще неустойчивую, неоднородную, внутренняя логика которой задается движением как единственным способом существования. Не достигший завершенности, этот мир постоянно трансмутирует из одного состояния в другое, словно мечется между двумя полюсами — упорядоченностью и хаосом. Не оформившийся, он тем не менее бурлит эмоциями, передаваемыми через драматургию цвета.

«Вначале было Слово». Слово породило движение, оно развернулось в пространстве и времени и вытеснило пустоту и немоту мира.

Движение схоже с музыкой. И то и другое обладают протяженностью, длятся во времени. Круг интересов художника можно назвать поэтическим диптихом, где на одной части — движение, время и музыка, а на другой — четыре алхимических элемента мира – огонь, вода, воздух, земля.

Живопись Алиханова, с ее полифонией смыслов и ассоциаций, игрой фактур, тонов и полутонов, по степени свободы импровизации похожа на джаз. Создаваемые им фантастические космогонические пространства не дают однозначного ответа на вопросы: где и когда? До начала мира или уже на его исходе? Вихрящиеся воды во время шторма и фантастические океаны, изливающиеся с края мира в иномирные пространства, буйство огня, застывающая лава, тонкая атмосфера, пронизываемая всполохами северного сияния — обнажаемые первоэлементы мироздания. Художнику интересно сокрытое и неотображаемое, то, что существует за пределами человеческого знания, и прорыв к которому возможен разве что путем медитации. Отсутствие предметности объясняется невозможностью отобразить то, что не может быть названо и потому является областью поэтики, мелодии, тона и ритма.

Но вот в этот пластичный, подвижный мир пришел человек и начал в нем и из него творить свое пространство, человеческое — город. Город мыслится художником как сумма вертикальных векторов. Растущий вверх, он как расчерченное и рационализированное пространство, подчиненное человеческой воле, лишен собственной логики развертывания. Здания — это сумма геометрических линий, проступающих сквозь яркие, радужные цветовые пятна.

Таким образом, свойство человеческого ума сводится к способности абстрактного мышления, символами которого у художника выступают геометрические фигуры, прямые линии, прямые углы, которых нет в природе. Алиханов заостряет внимание зрителя на геометрии как свойстве мыслительной деятельности человека, отсылая его тем самым к античной эстетике геометрических идей.

В портретной живописи Хаджи-Мурад Алиханов близок фовистам. Однако портреты у него лишены безличной условности, они живы и конкретны — «Эльдар» (2001) , «Арсений» (2002). Лица написаны широкими, разноцветными мазками, то распадающимися на самостоятельные красочные пятна, то снова собирающимися в цельное изображение конкретного лица. Словно человеческая сущность прорывается сквозь телесную оболочку и в калейдоскопе сияний и симфонии цвета являет истинное лицо человека.

В своем творчестве Хаджи-Мурат Алиханов размышляет над универсальными философскими понятиями, используя собственную знаковую систему, он опирается на поэтику мифа, с которого начинается эпос любого народа — мифа о Сотворении мира.

«ТИХАЯ МОЯ РОССИЯ»

Александр Волков

С.А. Куприянов
Тишина. 1973. Бумага, акварель

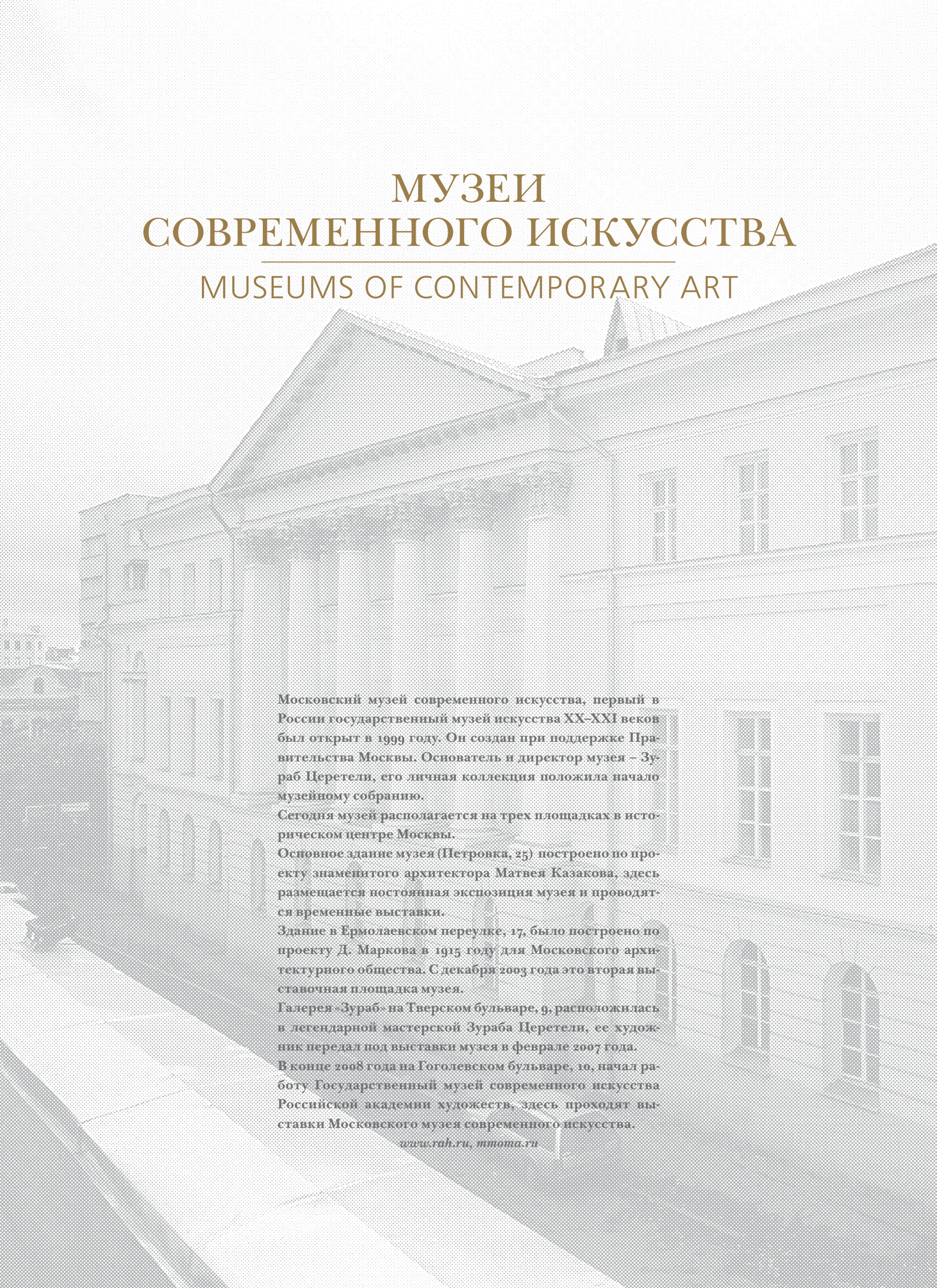
Выставка «Тихая моя Россия» Сергея Куприянова прошла в выставочных залах академии. Куприянов – по-настоящему русский живописец. Человек, не впитавший ту энергетику природы, которая разлита по вечерним парковым дорожкам Москвы, засыпанным опавшими листьями, или головокружительный и дурманящий запах цветущей сирени на подмосковных дачах, вряд ли сможет когда-либо передать это. Критерий таланта любого мастера своего дела, будь то писатель, художник или педагог, это лаконичность формы, способность к обобщению без потери содержания. Умение так расставить акценты в своей работе, чтобы части не противоречили целому — главное и единственное правило гармонии. Человек, обладающий подобным талантом соединения частей в созвучие, имеет право называться мастером. Стоит, однако, отметить, что, когда дело касается блистательной традиции русского лирического пейзажа, это работа адова. Проблема в том, что маркеры русского пейзажа (например, церковь или пресловутые русские березки) блокируют новые смыслы, которые автор предполагает внести в свои работы. Речь идет о том, что, прожив энное количество времени в одном пространстве и впитав принципы его визуализации, невозможно уйти от силы, излучаемой пространством и традицией его восприятия. Складывается система образов — мотивов как совокупности ощущений. Изображает ли художник старый домик с заросшим садиком и тропинкой или мальчугана, играющего со щенком, зритель увидит в этом определенную художественную ассоциацию, которая вызовет в нем тот или иной прогнозируемый эмоциональный настрой. Отсюда следует, что художник до определенной степени рискует остаться не услышанным, так как общепринятая (стереотипная) ассоциация направит внимание зрителя по ложному пути. Умение переориентировать мысль зрителя в нужное русло и вступать с ним в диалог — особое мастерство. И Куприянов им владеет.

Скромные луговые цветы, поля и речки, заснеженные леса — этот столь любимый и узнаваемый образ России, милой нашему сердцу, вошел в массовое сознание. Но этого пряничного и лакированного образа у Куприянова нет. Потому что для художника Россия — не лубок. Куприянов честен со своим зрителем. Он побуждает его к активности, которая позволяет бороться с пошлостью в самом себе, со стереотипами мышления. Ведь несамостоятельность мысли — худшее из наказаний.

Куприянов в своих работах словно приоткрывает «ситцевую» завесу, чтобы зритель мог увидеть то, что не спешит быть увиденным. А если конкретнее — увидеть до сих пор длящееся язычество. «Сердце России», работа 1991 года: среди густого леса высятся гордые маковки храма, а на первом плане бугристый серый камень, заслоняющий собой весь храм. Художник словно предлагает задуматься над вопросом: так где же сердце России — в храме (христианстве) или в булыжнике (язычестве), и стоит выбирать между первым и вторым, когда и первое, и второе имеют право на существование? Милая сердцу Россия, безусловно, галлюцинация, но в ней хочется жить. «Шишкин лес» (2002) — глухая черная и непроницаемая стена леса, манящего, завораживающего своей колдовской силой. Лес как еще одна проекция неупорядоченного, языческого пространства, которое проявляется через те или иные семантические знаки, например, ворон — «Сельский пейзаж» (1978). Продолжение этой темы «Думы о русском лесе» (2001) — все те же бессмертные серо-черные вороны, хранители времени. В этой оптике восприятия России у Куприянова есть нечто созвучное с Чаадаевым, с той трезвостью, с которой Чаадаев размышляет о России. Однако было бы несправедливо приписывать художнику больше, чем он собирался сказать — это остается на совести зрителя. Пожалуй, стоит отметить один весьма интересный момент. В некоторых работах Куприянова, особенно в «Натюрморте с тыквами» (2007), проскальзывает нечто удивительное — итальянские мотивы, как если бы итальянец пытался написать русский натюрморт. Работа «Все проходит» (1993) могла бы послужить иллюстрацией к «Машеньке» Набокова. Есть что-то общее между описанием стула, споткнувшегося посреди комнаты, в романе, и лавочкой Куприянова, запнувшейся посреди осеннего парка.

МУЗЕИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

MUSEUMS OF CONTEMPORARY ART



Московский музей современного искусства, первый в России государственный музей искусства XX–XXI веков был открыт в 1999 году. Он создан при поддержке Правительства Москвы. Основатель и директор музея – Зураб Церетели, его личная коллекция положила начало музейному собранию.

Сегодня музей располагается на трех площадках в историческом центре Москвы.

Основное здание музея (Петровка, 25) построено по проекту знаменитого архитектора Матвея Казакова, здесь размещается постоянная экспозиция музея и проводятся временные выставки.

Здание в Ермолаевском переулке, 17, было построено по проекту Д. Маркова в 1915 году для Московского архитектурного общества. С декабря 2003 года это вторая выставочная площадка музея.

Галерея «Зураб» на Тверском бульваре, 9, расположилась в легендарной мастерской Зураба Церетели, ее художник передал под выставки музея в феврале 2007 года.

В конце 2008 года на Гоголевском бульваре, 10, начал работу Государственный музей современного искусства Российской академии художеств, здесь проходят выставки Московского музея современного искусства.

www.rah.ru, mmoma.ru

УМЕТЬ ВИДЕТЬ

BEING ABLE TO SEE

Валерий Турчин

Valery Turchin

Московский музей современного искусства представил выставку произведений двух художников московской живописной школы – Григория Сретенского и Нины Стеньшинской «Наследники мастеров «Бубнового валета».

Увидеть мир таким, каков он есть, каким он предстает нашему взору, уметь понять, полюбить его... Уметь. Это-то и главное. Для этого надо стать Сретенским и Стеньшинской. Два мастера, талант которых несомненен. Они умели видеть, представлять, любить. Они помогают нам видеть, представлять и любить. В отличие от многих знаменитых художников, которые как будто заколдовывали реальность, открывая в ней некую «вторую», отраженную в преображающих зеркалах видимость, эти два художника, напротив, освобождали восприятие натуры от всего внешне привнесенного. Им чуждо было философствование по поводу художественного творчества, поиск каких-то трансцендентных начал. Что дано, то дано. Наличная реальность превыше всего.

П.П. Кончаловский
Цветы и фрукты. 1910-е. Холст, масло. ММСИ

Moscow Museum of Modern Art presented an exhibition of works by two artists of the Moscow school of painting – Grigory Sretensky and Nina Stenshinskaya, who studied under the leading masters of "Jack of Diamonds" group.

To see the world as it really is, how it appears in front of our eyes, be able to understand it, be able to love it as it is...

To be able. That's the most important part.

If you were Grigory Stretensky or Nina Stenshinskaya, you would be able to do that. They are two wizards with unconditional talent. They are able to see, to imagine, and to love. What more, they help us to see, to imagine, and to love. Unlike other famous artists, who seemed to explore the reality, discovering in it a sort of "otherside" nature, a reflection in the mirror which transforms the appearance of reality, these two artists chose another way: to free the perception of life from anything brought from outside. They are alien with philosophizing about the artistic creativity; they are not bothered with search for something transcendental. What is given that is given. Immediate reality stands above everything.

Leaving packages aside, only carefully recording them layer by layer, authors are able to proceed from hidden allusions and symbols to the essence – to the meaning of existence.

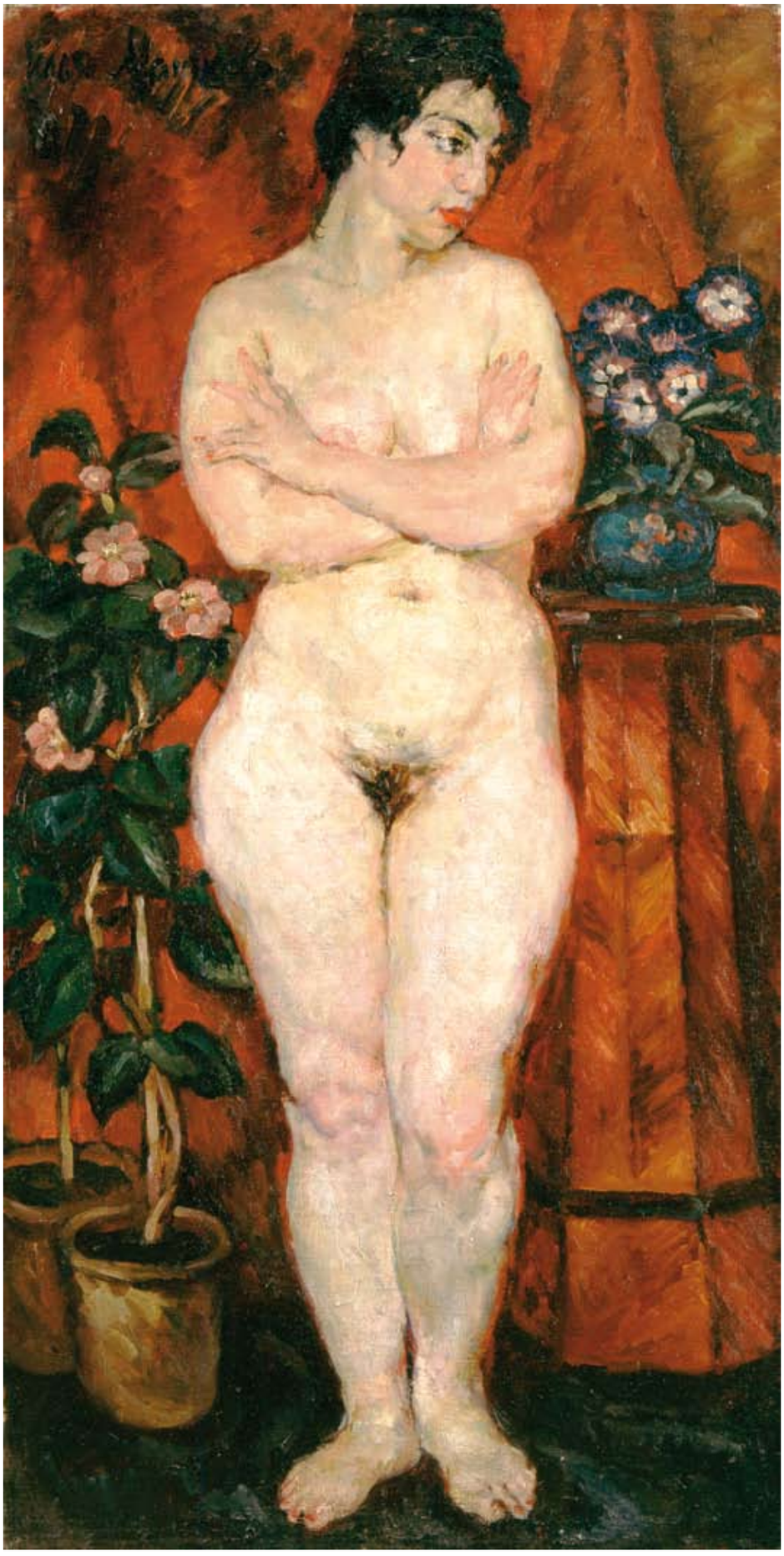
In the still lives of old masters, cryptic messages are hidden behind multiplication of our senses, one refers to another, a «different one» is followed by «the other different one», thus forming a chain of images with explanatory hints. On the other hand, in the works of Stretensky and Stenshinskaya distance between «The Ultimate» and usual earthly trivia is nonexistent. They disagree to find pilgrimage badge in the solitude of a

shell. What more, a pumpkin won't make us recall a carriage for Cinderella. Here plays its role understanding of two principles: of isolation and integration. There is no «boring» object of an image, transformed into dull symbol. In the forest of symbols it's difficult to find the path of sense. Works of these two masters are not demanding from us to follow it. Here apple is apple. Could it be a symbol? No, one should not worry with this question here.

Works of Stretensky and Stenshinskaya have something in common with a religious rite – with the creation of everydayness.

It is simple life, distanced from luxury and pretentiousness. Here the art has clear goals and specific objectives. All this is performed with nobility and charm of, alas, passed times. Nowadays there are no such people, nor such art.

What is so valuable in this art?
It's the triumph of life, celebration of being...



И.И. Машков
Обнаженная на фоне цветов и красной драпировки. Холст, масло. ММСИ

Если зашифрованное послание, скрытое в натюрмортах старых мастеров, ведет нас путем умножения смыслов, когда за одним видится (точнее, понимается) иное, а за этим «иным» — и следующее «другое», когда образуется цепочка образов, намекающих, поясняющих, то у Сретенского и Стеньшинской дистанция между высшим и житейско-бытовым предельно сокращена.

Тут свое понимание значения отдельного и целого. Нет «скучающего» объекта изображения, который превращается в бессловесный знак. В лесу символов с трудом отыскивается тропинка смысла, творчество же этих двух мастеров и не предполагает вступать на нее. У них яблоки — яблоки. И в голову не придет подумать: не символ ли это? Например, грехопадения. Здесь не обнаружить метафизичности Сезанна. Яблоки Сретенского и Стеньшинской — именно яблоки как таковые. Если что-то и роднит этих художников с Сезанном, то только одно: привязанность к реальным образам природы. Собственно, их произведения не нуждаются в вербальном контексте. Тут царство визуальности как таковой. Глядя на иные картины, кто-то вспомнит о музыке, другие поговорят о поэзии. У Сретенского и Стеньшинской, помимо впечатляющей зрелищности представленного, возникает ощущение... запаха. Благоухают цветы, пахнут свежестью плоды, в воздухе растворен или бодрящий дух весны, или густая тяжесть осени.

Мир расколдованный... Разные его составляющие, в первую очередь дары природы, столь эффектны, что позже, когда уходишь от работ этих мастеров, их хорошо помнишь. Реагируя на цвет и объем, на вес и место в пространстве и даже на запах, они открывают высший смысл — красоту в каждодневности, в повторяемости. Такая повторяемость свидетельствует, что мир прочен и воспроизводит сам себя, не нуждаясь в «подталкивании». Так день за днем открывается главное — вечное.

По картинам Сретенского и Стеньшинской можно составить календарь природы в ее постоянном цикличном круговороте. Появились цветы — значит, лето, причем, определяя, какой сорт представлен в натюрмортах, можно говорить о начале или конце его. Ягоды расскажут об урожае в саду. Из огорода принесены, чтобы попозировать, огурцы, помидоры, тыквы. Спелые яблоки свидетельствуют, как и грибы, о том, что началась осень.

Иное дело зимой. Тут уже можно отведать апельсин или ананас. В ненастную погоду следует заглянуть в окно: ну, как там во дворе, на улице... Если «летние» натюрморты часто создавались на пленэре, в саду, на простом дощатом столе, то «зимние» — уже в мастерской.

Краски летом становятся ярче, так как воздух в открытом пространстве «съедает» цвет. Здесь же чувствуется, что картины написаны в интерьере. В них нет (почти нет) изображения «жизни комнат» или «жизни в комнатах». Бытовой жанр как будто и не по ним. Редко можно увидеть, как кто-то что-то делает.

Царит дух безмятежности. Все мнится вечным. Вечность — в повторяемости. Сменяются сезоны, но не года. У природы нет истории. Время, запечатленное в полотнах, больше угадывается по стилистике картин, но не по мотивам, которые на них представлены. Вот, к примеру, 1950-е годы, а вот и 1960-е. При этом перемен художественных на самом деле немного.

Манера их письма легко узнаваема. Единственное, что можно сказать (учтем, что ранние работы не сохранились): от более темных и пространственно-перспективых построений художники шли к палитре более высветленной, а композиционный строй оставался прежним. Для композиции существенно выделение центра, отсутствие чаще всего глубины, а ракурсы встречаются редко. Окно — нередкий мотив в картинах художников: обычно натюрморт расположен у окна или на подоконнике.

Характерно, что нет взгляда в окно или вида из окна, но есть вид в окне, по которому можно также угадать, какое время на дворе, весна или зима.

В работах 1940-х и 1950-х годов, когда краски были темнее, свет падал «рембрандтизированно» из некоего источника на изображаемый объект, выделяя его в полумраке. Позже красочная гамма становится менее сумрачной; в ряде натюрмортных постановок показан стол с полированной поверхностью (вспоминается Машков), что придает предметам, на нем лежащим, более нарядный и праздничный вид. В самих картинах определенного настроения нет. Скорее радостно, чем грустно. Плохой погоды как будто нет.

В характеристике видимого и увиденного большое значение имеет свет, его живописная трактовка. Мы знаем сфумато Леонардо да Винчи, янтарные сумерки Рембрандта, мглу темноты у художников-символистов. Они знали, как одухотворять мрак, в котором словно тонут объек-

ты изображения. «Тонут», но не исчезают. У Сретенского и Стеньшинской иное. Они ценили световую стихию импрессионистов. Но оптика их не заинтересовала. Если у импрессионистов объекты изображения могли превращаться в некие светящиеся фантомы, то это и была в конечном счете их цель. Символисты и импрессионисты по-своему претворяли видимое в призраки, в нечто астральное. Наши мастера с их реалистической закваской устремляли взоры на жизнь как таковую.

Каждый натюрморт воспринимается наподобие некой театральной мизансцены, когда предметы-актеры застыли без движения, кем-то (художником) заботливо расставленные в определенном порядке, чтобы через мгновение начать свою пантомиму, приучая нас к языку жестов и поз. И не воображаемые прожектора освещают отдельные фигуры, а свет, спокойный, отфильтрованный воздушным эфиром. Зритель в ожидании. Время не застыло, ибо свет подвижен, внутренне витален, полон жизни. Это напоминание о днях Творения («Да будет свет»). Это у застывших предметов нет жизни, потому они так призрачны в своей чуть ли не мистической «бархатной» тишине. Возможно, здесь идет некий обмен. Свет дарит немного своей энергии фигурам, и те потихоньку оживают, а сами объекты изображения, впитывая гармонию выстроенной композиции-сцены, придают ей некую материальность. Пусть эфемерную, пусть умышленную, но зато такую поэтическую...

Сама фактура произведений, когда идет работа масляными красками, вся в некоем «волнении». Сложная фактура не создает «шумов», как некогда было у футуристов. Она в своей незаконченности (на самом деле перед нами особая форма выражения «законченности в незаконченности») не только подвижна. Она процессуальна и, следовательно, приближает нас к потоку времени. Мы понимаем вслед за Мандельштамом, что время может быть «шероховато». Это время субстанциональное, время без времени, время, приближающееся к вечности и приближающее вечность.

Известно, что подлинными живописцами, живописцами par exellence, считаются те, кто видит многообразие цвета в красоте оттенков — или черного, или светлого. Сретенский и Стеньшинская — из их числа. Их краски, которые передают материальный облик мира, конечно, особые: живописцы ищут пленэра без форсированности внешних эффектов. Именно пленэра. Их краски полны света. Света особого, «их», тихого и животворящего...

Картины этих мастеров заставляют нас вглядываться в изображенное. И даже когда это всматривание завершено, всегда остается впечатление, что чего-то не углядел. Поэтому к ним хочется возвращаться вновь и вновь. В этом их, если так можно сказать, секрет. Они приобщают зрителя к миру, казалось бы, через небольшое пространство, но и в малом открывается сущее. И то, что покажется небольшим, на самом деле открывает двери в «иное». Не страшное, не пугающее. «Иное» стоит понимать не как путешествие в трансцендентное, но как приближение к красоте. Бесконечной красоте мира.

◁ Стр. 104

Г. Сретенский
На юге Франции. 1960.
Холст, масло

Н. Стеньшинская
Гранаты у окна. 1973.
Холст, масло

Художников интересует не выразительность отдельных объектов, композиционное единство, общее «картинное» впечатление. Уроки натюрмортных постановок во ВХУТЕМАСе пригодились. Умение расставить предметы, сгруппировать их, чтобы добиться равновесия и колористического единства тут очевидно. Явный живописный эффект достигался цветовым соотношением главного мотива изображения и фона. В натюрмортах, если не был обозначен уголок интерьера, фон оставался нейтральным. Часто серый, из густых мазков. Он не обозначение некой пространственной среды, хотя край стола, на котором размещены предметы, показан, и фон «начинается» от него. Но это не часть стены или какой-либо материальной преграды. Фон сам плотен и как будто материален. Это некое сгущение эфира, некая самостоятельная субстанция, выбор цвета соответствует общей колористической задаче. Например, фон может быть оживлен тем, что там, частично закрывая пространство, показана драпировка (синий ситец) или поднос (классический мотив для «Бубнового валета»).

У Кончаловского, авторитет которого был для обоих его последователей огромен, мир натюрморта богаче. Эти же его последователи, хотя и отдали дань «охотничьему» натюрморту, серебряным бокалам, блюдам с пирожными, ценили быт без всяких прикрас — простой, деревенский.

Понятно, что пейзаж был столь же значимым, как и натюрморт, жанром, которому семья художников в тот или другой период отдавала предпочтение. Конечно, их взгляд — взгляд горожанина. Они не прожили всю жизнь в деревне, однако, как только появлялась возможность, отправлялись писать этюды с натуры, выезжали на дачу. Умели художники увидеть и «чужие края», когда бывали в командировках по стране. Им был доступен couleur locale — местный колорит, умение показать «характер» той или другой местности.

Позже это помогло им написать ряд видов Парижа и городов Италии, да так, что дома и улицы хорошо узнаваемы и поныне.

Если представить «картину мира» по картинам самих художников, то внешне это мир без событий, мир, который пестрит своими поверхностями, играет разноцветными объемами, привлекая внимание к простому и крайне важному: к определению места человека на земле. Казалось, ответ был дан давно, со времен библейских: трудись на земле и благословляй судьбу свою. Все это так. Однако художники разных эпох по-своему откликались на такую простую истину. Не случайно Ван Гог с его притчевым началом, державший Библию на столе и любивший показывать людей за простой крестьянской работой, был Сретенскому и Стеньшинской близок. Не стилем своих картин, но их содержанием. Так и Сезанн, память о живописи которого у них сохранялась чуть ли не на генетическом уровне, был им дорог показом мощных ритмов природы, ее постоянства. Но важнее всего оказывался опыт самостоятельной работы.

В основе картин всегда лежали непосредственные впечатления от натуры. Большое значение имели предварительные этюды, из которых формировался впоследствии весь замысел. Больших заказных работ было немного, и не они определяли главный «нерв» всей творческой практики. Оба живописца, он и она, не любили фантазировать, что-то домысливать к увиденному. Их задача — представить это увиденное во всем его великолепии, жизненности, при этом счастливо избегая натуралистичности. Учителя давали им уроки «шикарного» письма, которое ценно не «вкусной» фактурой и внешней виртуозностью мазка, а эффектом такого построения формы, когда кисть свободно и артистично передает ощущение разных поверхностей цветных объемов изображения, не назойливо, но определенно показывает разные текстуры, разные качества этой поверхности, будь то шероховатость досок стола или края дома, упругость плодов, сочность фруктов, блеск посуды и т.п.

У Сретенского заметнее, чем у Стеньшинской, последовательность работы живописца. Первоначально появлялся рисунок, в котором намечалась общая схема будущего изображения. Такой рисунок мог быть слегка прописан акварелью, с тем чтобы определить общую колористическую гамму задуманной композиции. Подобный метод работы — «восхождение» от простого к сложному — основан на классической традиции, правда, свободен от академизма.

Художники работали споро, картины писали быстро. Ими созданы тысячи картин (многие пропали). Художники соревновались с природой, поспешая за ее изменчивым ликом. Однако, как говорилось, в этой изменчивости и обнаруживалось постоянство.

При всей естественной близости, когда живописцы жили и творили рядом, в унисон друг другу, все же определенная разница в подходе каждого к результатам своего труда была заметна. Работы Сретенского — словно бесконечные серии одних и тех же мотивов: натюрмортные постановки на столах, виды природы с массой куп деревьев, закрывающих горизонт. Скомпонованные крепко, с легкой вибрацией плотно положенных мазков, такие виды убеждают зрителя.

Наследие мастера, если представить его в целом, может — при общем стилистическом единстве — показать разные грани творческих устремлений.

Иное дело у Стеньшинской. Она часто выбирала холсты больших размеров, и письмо ее было дробным, со многими мазками, как будто цепляющимися друг за друга. Общий красочный строй ее картин кажется светлее, порой несколько белесоватым и поэтому «пленэрным». Как и у Сретенского, все залито ровным светом, но если у него цвет оживает, то у нее угасает, как будто уходя в глубь представленного объекта.

Оба выработали собственную технику живописи. Нередко масляные краски комбинировались с темперой. Не довольствуясь фабричными красками, Сретенский по примеру учителя мог растирать сухие пигменты на специальном камне (он сохранился), потом по мере надобности добавлять связующие. Кончаловский для подобных операций использовал специальную машинку.

В отношении красочности живописи стратегии этих двух художников несколько различались. Сретенский был склонен неназойливо и нефорсированно чуть-чуть преувеличивать силу цвета, а Стеньшинская, напротив, ее приглушать. Сретенский меньше увлекался фигурным жанром или портретом (его чаще интересовал автопортрет); меньше тяготел к жанризации сюжета. Тем не менее, учитывая неизбежные различия, можно сказать, что оба мастера удачно дополняли друг друга. Влияя друг на друга, помогая советами и личным примером, эта пара прожила мирно долгие годы.

После того как общество «Бытие» прекратило свое существование, в изменившихся идеологических условиях было тяжело следовать выбранному пути, бороться за право участвовать в выставках. Характерно, что большая выставка Сретенского (совместно с Е.П. Виноградовым) была организована только в 1962 году. Тогда вновь заговорили о значении творчества мастеров «Бубнового валета», об их продолжателях. На 1960-е годы приходится новый подъем творчества Сретенского и Стеньшинской. Их мастерство отточено, палитра полна свежести и очарования, кисть уверенна и точна.

Сохранялось наиважнейшее: поэзия будней, лирическое восприятие природы. Все это покоится на мощном фундаменте высокой профессиональной зрелости. Творчество для этих мастеров имеет нечто общее со священнодействием, творимым каждодневно.

Простая жизнь, чуждая всякой роскоши и показухи. Ясные задачи и определенные цели искусства. Все это исполнено благородства и обаяния уже, увы, минувшего времени. Теперь нет ни таких людей, ни такого искусства.

Что ценно в том искусстве?

Триумф жизни, праздник бытия...

ИСТИННЫЙ СМЫСЛ ВЕЩЕЙ

Александр Волков

С. Шутов

Кадр из фильма «Apokatastasis Now» 2006. Одноканальное видео. 5'21

Хармс. Малевич. Пушкин. Из серии «Apokatastasis Now». 2006. Бумага, смешанная техника

«Apokatastasis Now». Инсталляция. ММСИ

Московский музей современного искусства представил ретроспективную выставку творчества московского художника Сергея Шутова. Шутов — художник разноплановый, работающий во многих жанрах, видах и техниках изобразительного искусства — живопись, графика, скульптура, фотография, аудио- и видеоинсталляция. Он сотрудничал со многими институциями — ГМИИ имени А.С. Пушкина, Музеем Востока, Московским зоопарком, читал лекции в Московском планетарии. Шутов — актер и художник знаменитого фильма «Асса». Его проект «Абак» представлял Россию на 49-й Венецианской биеннале в 2001 году, он член Академии всяческих искусств и преподаватель Московской художественной лаборатории новых медиа.

«Apokatastasis now» — заглавная инсталляция нынешней выставки. Полисемантичность и вариативность ее трактовок раскрываются постепенно. *Apokatasis* (греч. — восстановление, возвращение в прежнее состояние) — понятие, обозначающее возвращение вещей в свое былое обличье, восходит истоками к пифагорейской школе. В раннехристианской традиции так называлось время после Страшного суда, когда должны исполниться пророчества об установлении Царства Божьего на земле. Согласно же христианскому теологу Оригену все грешники, отпавшие от Бога, включая демонов и сатану, получат прощение и будут пущены в рай. Именно это оригеновское учение, объявленное в VI веке церковью ересью, понадобилось Сергею Шутову для иллюстрации поврежденности бытия.

Инсталляция «Apokatastasis now» состоит из трех на первый взгляд самостоятельных элементов. Это ракеты из стволов деревьев со стабилизаторами из ДСП-опилок с начертанными на них именами Пушкина, Мейерхольда, Маяковского, Хармса, Мандельштама, Булгакова и других писателей. Экран с бегущим светоносным человеком. И девять картин, изображающих Пушкина, Мейерхольда, Маяковского и прочих великих в виде титанов, застывших в определенных позах. Так, Пушкин изображен гармоничным Аполлоном, Маяковский — гигантом, перешагивающим через миры, Мейерхольд застыл в энергичном движении.

По логике художника именные ракетополенья, подвешенные к потолку и ориентированные на экран, это своего рода проекции культурного героя, привносящего в мир всевозможные новшества, тем самым обогащая его, но одновременно обладающего способностью оборачиваться трикстером, т.е. обманщиком и разрушителем. Эта же мысль подхвачена и в девяти картинах, выполненных в единой технике и снабженных подписями. Несмотря на героический посыл и патетический характер, картины напоминают средневековое западноевропейское изображение человеческих грехов, которым соответствуют определенный атрибут и пояснительная подпись.

Магистральный сюжет XX века — идея сверхчеловека. Но, понятая вульгарно, она трансформировалась то в диктатора — воплощение воли к власти, то в супергероя всех мастей: Супермен, Спайдермен, Бэтмен и прочие любители трико — продукт масскультуры. Таким образом, формальный сверхчеловек, явля-

С. Шутов
Из серии «Элевация II». 2007.
Холст, смешанная техника

ющийся таким лишь в силу случая, есть такое же бревно, имитирующее ракету. Торжество формы над содержанием. Мечта о сверхчеловеке Циолковского и Вл. Соловьева приобретает характер прожекта и муляжа. Предполагается, что «Apokastasis» и есть восстановление истинного смысла вещей.

В представленных на выставке сериях разных лет прослеживаются несколько повторяющихся мотивов. Первый можно обозначить названием серии «Вершки и корешки» (2001). То, что на поверхности, и то, что скрыто. При умелом подходе внимания достойно и то и другое. И то и другое может быть употреблено в «пищу». Шутов играет со зрителем, предлагая для рассматривания обыкновенный керамический горшок для цветов. Но стоит зрителю представить себя на минуту Буратино или Джоном Малковичем и заглянуть в крохотное отверстие в дне, как он обнаружит невиданные миры. Там на фоне карты звездного неба распластались причудливые создания — нечто похожее на скелет лягушки или рентгеновский снимок пасхального кролика, то ли вообще нечто невероятное. Работа вызывает в памяти известный графический рисунок, где ученый муж проникает сквозь небесный купол, заглядывает за него и видит иные небесные сферы, колеса и бесчисленные звезды. Нынешнему первооткрывателю художник предлагает мятую алюминиевую банку как эквивалент зрительского ожидания.

Второй повторяющийся мотив в работах Шутова — это тема полета и движения. Полет представлен через символику космических атрибутов, к которым Шутов явно неравнодушен. Это серия «Небо. Небо» (2007). Образ стремительного движения со скоростью света — инсталляция «Ангелология» (2007). В «Ангелологии» нет ничего от благой вести, напротив, это жутковатое зрелище: на стене, словно в доме чучельника, висят крылья птиц, повторяющие иконографию шестикрылых херувимов. Мрачную картину дополняет запах чердака, исходящий от них. На экране вновь и вновь повторяется картинка разверзающейся бездны, в которой парит воронокрылый херувим. Видеоряд сопровождает резкий однообразный звук, вводящий зрителя в транс. «Каждый ангел ужасен», — писал Рильке. Ибо ангел — вестник Господень. Ассоциируя ангела с чем-то пугающим, художник стремится встряхнуть зрителя.

Мотив полета, космоса, открытий и новых надежд художник развивает в работе «Небесные силы железного города» (2007), представляющей собой стену с контурами звезд, комет и космических кораблей, словно нарисованными детской рукой. Материал — колючая проволока. Образ отсылает к КБ «почтовых ящиков», окруженных километрами колючей проволоки, в которых трудились лучшие умы, прокладывающие человечеству дорогу в космос ...

«Научный» аспект Шутов развивает в серии картин: «Атом бора I», «Атом бора II», «Ионизация вещества бета-частиц», «Ионизация вещества альфа-частиц». Все они большого формата, напоминают школьные плакаты из кабинета физики. Атом, т. е. неделимый, поделен на составные части силой человеческого интеллекта. Возможно, это означает, что мир видимый исчерпал себя и художник вынужден обращаться к миру невидимому — атому или космосу? Образующуюся пустоту необходимо наполнять новыми смыслами. Но даже взломав неделимое, человек не стал счастливее. Работа «Солнечный свет», где по десятиметровому рулону бумаги тянется тонкая линия, напоминая о волновой природе света, — это световая волна, тянущаяся от Солнца к Земле, будто бы увиденная с огромного расстояния из космоса, как простая линия.

В серии работ «Труд и капитал» (2004) Шутов создал причудливый симбиоз производных социалистической идеологии, неких маркеров времени (узнаваемые зрительные образы советского агитационного плаката, листовки, газетной карикатуры, советской книжной иллюстрации) и контркультуры хиппи. Будто весь Советский Союз стал одним большим хиповым флетом и Джа потеснил Ленина. Явленная утопия, лишенная издержек Платона и Маркса. Победившая мировая революция. Град Небесный на земле. Конец истории.

Книга как объект конструктивизма — «Новые мысли о книгах» (2005), «Это убьет то» — «Собор Парижской Богоматери» Виктора Гюго. Книга убьет храм. Теперь книгу убивают новые способы передачи информации. Меняются формы трансляции знания. Знание превратилось в информацию, носителей информации — книг — появилось безмерно много. Результат этого процесса — обесценивание книги как таковой, книга стала тиражом и не более того. Книга устаревает быстрее, чем успевает быть прочитанной. Став носителем информации, она теряет власть. Но книга — это лишь метафора Слова, оно исчезает, превращаясь в молчание о Слове. Так Сергей Шутов взламывает суть предмета и наполняет его принципиально отличным от первоначального содержанием. Ему удается перетасовать форму и содержание вещей и выйти за рамки сложившихся представлений. Язык художника жесток и решителен, но лексика его так ясна, что позволяет зрителю самому продолжить смысловой ряд предложенных художником образов.

НА УРОВНЕ ГЛАЗ

Лотар Альтрингер

А. Хорошилова
Русские. Фотопроект

Московский музей современного искусства, Новая галерея в Хеманнхаус (Аугсбург), Рейнский национальный музей (Бонн) и Галерея «Эрнст Хильгер» представили проект Анастасии Хорошиловой «Русские». Кураторы: Георгий Никич, Констанс де Маллерэ.

Фотограф Анастасия Хорошилова не пользуется необычной перспективой, люди на ее снимках стоят напротив камеры и смотрят в объектив. Очевидно, что между художницей и ее моделями установилось доверие.

Анастасия Хорошилова отображает человека таким, каким он способен и хотел бы проявиться в момент съемки, во всем своем достоинстве и без каких-либо манипуляций со стороны фотографа. Она словно стремится опровергнуть знаменитое положение американского фотографа Ричарда Аведона: «Фотография никогда не показывает правды». Анастасия Хорошилова же считает, что не вправе вторгаться в реальность своих персонажей. Это сообщает атмосферу спокойствия и ее портретам, и пейзажам, и интерьерам.

Люди на фото выглядят открытыми, кажется, что это они с любопытством смотрят на нас, словно мы стали свидетелями паузы в диалоге между фотографом и персонажами. Мы, зрители, чувствуем себя приглашенными присоединиться к их диалогу.

Но одновременно с этим нас держат на определенной дистанции, Анастасия Хорошилова сама никогда не приближается к людям слишком близко. Это достигается благодаря двум художественным приемам. В ее фотографиях чаще всего есть предмет, который находится между персонажем и камерой, создавая защитную зону.

Второй художественный прием носит более традиционный характер: Анастасия Хорошилова показывает человека в его привычном окружении, среди предметов его быта. Мы познаем значение вещей на фотографиях как факторов, формирующих индивидуальность. Таким образом, Анастасия Хорошилова документирует — явно в традиции немецкой серийной фотографии Августа Зандера, Томаса Руффа и Мартина Россвога — социальные группы и ищет ответ на вопрос, как амбивалентность индивидуальности и групповой принадлежности, свободы и традиции взаимодействует с человеком и окружающими его вещами в позитивном и негативном смысле.

В этом интересе к феноменам групповой принадлежности есть момент биографии самой художницы. Некоторое время она жила в интернате на севере Германии, и обитатели интерната в шутку именовали себя островитянами. Этот опыт стал побудительным мотивом ее первой фотосерии 2002–2005 годов с программным заглавием «Islanders» — «Островитяне».

Островитянами можно назвать учеников Государственной академии хореографии в Москве, воспитанников борцовской школы «Самбо-70», питомцев детского дома или обитателей немецкого приюта для женщин, спасающихся от домашнего насилия. На снимках лишь несколько вещей характеризуют их жизнь — старая теннисная ракетка, игрушечная лошадка...

В этой серии есть тема утраты корней, которую художница прочувствовала в интернате.

В 2005 году создана концептуальная работа «Бежин луг». Название серии связано с рассказом Тургенева. Открывающая серию работа передает тургеневский «прекрасный июльский день» и облака с «блеском кованого серебра». Фотографии подтверждают, что крестьянская Россия Тургенева еще продолжает существовать. Если фотографии серии «Островитяне» затрагивают тему утраты корней, то здесь речь идет о родине и традиции. Мы видим неидеализированный идиллический мир, следы бедности и так называемого кризиса постсоветской эпохи очевидны, однако еще более очевидны «искры человеческой надежды, достоинства и самоценности» (Анастасия Хорошилова) во взгляде деревенских жителей.

Хрупкий мир людей, полных достоинства и самоуважения, исследует Анастасия Хорошилова и в проекте «Five Stories» — «Пять историй» 2007 года. Она запечатлела рабочую атмосферу, машины и людей на пяти нидерландских судоверфях, двигаясь и в этом случае по следам российской истории: царь Петр Великий бывал в Нидерландах и работал на верфях, чтобы научиться передовым технологиям судостроения. Гордость человека своими ремеслом и способностями, которые царь Петр, должно быть, ощутил более трехсот лет назад, присущи и сегодня тем людям, что запечатлела на своих фотографиях Анастасия Хорошилова.

Анастасия Хорошилова не комментирует своей камерой, не приукрашивает, но и не критикует. Традиции могут быть хорошими и плохими, человек может ощущать себя в них возвышенным или угнетенным. Еврейских мальчиков, запечатленных на показанной в Риме работе «Узкий круг», она увидела в иудейской религиозной школе, они явно включены в конкретную традицию, однако производят странное впечатление потерянности. Так в работах Анастасии Хорошиловой мы сталкиваемся с общей для всех проблематикой: мы являемся частью быстро изменяющегося общества, чьи нормы и ценности еще в процессе сложения, это дает нам свободу и в то же время ограничивает. Работы Анастасии Хорошиловой побуждают к их проверке, прояснению собственного отношения к ним.

Выставки ММСИ и ГМСИ РАХ *Январь, февраль*

Виктория Хан-Магомедова

Ирина Корина
«Инсталляции»
ММСИ, Ермолаевский, 17

Инсталляции, вошедшие в моду в 1960–1970-е годы на Западе, получили распространение с 1980-х годов. Это закономерная эволюция современного искусства, своеобразный ответ, реакция на новое видение мира в конце XX – начале XXI столетия в плане новых гипотез в отношении структуры материи, временных понятий, когда отмечается кризис самой идеи пространства, которое переворачивается, по-новому заполняется, рождает иные закономерности, невероятные возможности с точки зрения психологии восприятия зрителя. Инсталляция как новая форма пространственного искусства синтезировала в себе многие предшествующие постмодернистские направления: оп-арт, кинетическое искусство, поп-арт и минимальное искусство, концептуальное искусство и энвайронмент, элементы дизайна и т.п. По прошествии 20 лет некоторые инсталляции зарубежных авторов и сегодня воспринимаются остро и актуально. Например, инсталляция «Искусство, мода и религия» (1986) Дж. Ладды. В ней можно было выделить два пространственных плана: напоминающий лабиринт вертикальный коридор, заканчивающийся круглой «сценой». Стены коридора расписаны греческим орнаментом с регулярными интервалами, в которые помещены гроздья настоящего винограда. Предполагалось, что зритель, проходя через коридор, съедает или передвигает их – последствия этого «наглядно» показывались. В результате оставался скелет виноградника, символизирующий общество потребления. Ту же тему Ладда повторял во второй пространственной зоне, образуемой круглой колоннадой. На выступающей части стены была написана гроздь винограда. Здесь художник составил сложный коллаж из четырех фигур с претензией «быть модными», одетых в костюмы из золотой парчи по моделям Ив Сен-Лорана. Эти фигуры как бы обрамляют скульптурную группу «Пьета» Микеланджело, которую Ладда демонстрировал в своей характерной технике из проецируемых слайдов (нечто вроде голографических эффектов). Причем скульптура хорошо различима только из одной определенной точки зрения. И зритель, двигаясь вокруг шедевра мирового классического искусства, обнаруживает рядом с «Пьетой» разбросанные деревянные блоки, булыжники, коробки, выполняющие роль «потребительских товаров» и как бы противопоставленные строгому орнаменту из крестов, покрывающему противоположную стену. По замыслу Ладды этот орнамент, несколько колонн, а также геометрический орнамент, похожий на свастику на полу, представляют «религиозную тему». Все это оживляли яркие огни. Мода, искуство и религия выступали в качестве эквивалента «потребительских идеологий». Инсталляция была решена небанально, с использованием обманных приемов, иллюзионистских эффектов сопоставления трех пространственных измерений с плоскостью. В инсталляциях отражалось мировосприятие современного человека, живущего в постоянно меняющемся мире, в сознании которого мелькают отдельные образы, обрывки информации.

Корина на большой персональной выставке в Московском музее современного искусства развивает и обогащает инсталляцию как форму искусства, находит новые приемы, новые ходы для вовлечения зрителя, работающие в новой ситуации начала XXI века. «Urangst», «Камуфляж», «Смайлы», «Ночной тариф»... Как театральный художник, Корина хорошо чувствует пространство и в каждой инсталляции, на разных этажах музея так выстраивает пространственные ситуации, что заинтригованный, дезориентированный зритель испытывает самые неожиданные чувства: от потерянности, страха до потрясения, упоения. В инсталляции «Первичный страх» зрителей ожидало испытание: очень сложно было прогуливаться по залу по неустойчивым, шатающимся половицам паркета, возникали идущие из глубины страхи, сопровождаемые сомнениями, неуверенностью. Зато инсталляция «Назад в будущее», мастерски выстроенная, пробуждает у разных категорий зрителей противоречивые, но позитивные, ностальгические ощущения. Большинство инсталляций Кориной в разное время показывались в галерее XL. В иных пространствах их звучание обостряется. Четырехуровневая выставка разных инсталляций Кориной превращается в тотальную инсталляцию, в которой стиль художницы, умелое и разнообразное использование фактур отделочных пластиков, манипулирование эмоциями зрителей очень хорошо прочитываются.

Энди Уорхол
Живые портреты
Государственный музей современного искусства РАХ

Рассматривая видеопортреты Уорхола на выставке (по проекту МоМа), так удачно размещенные на стенах залов музея, открываешь пластичность кино, его безграничность, тайну и богатые возможности. На видеопортретах перед нами предстают люди, посещавшие его Фабрику в середине 1960-х годов. Прекрасных женщин – Джейн Хольцер, актрису, модель, Эди Седжвик, актрису, светскую львицу, Нико, певицу и фотомодель, – сменяют актер Дэннис Хоппер, художник Сальвадор Дали, друзья, модели (Герхард Маланга, Пьеро Хелицер). Полны юмора и восхищения красотой эти интимные, сексуальные, живые портреты, воспринимающиеся и как насмешка над голливудскими стандартами.

Шелкографские портреты Уорхола больше похожи на эпитафии, символические изображения человеческой жизни. Утрачена идентичность индивида, погруженного в эту негативность, в производство социального Я, транспонирующее высшее Я индивида. То есть Уорхол не «изображал» лица, он «производил» их. И тогда его портрет не был изображением личности, а скорее являл новую личность, существующую исключительно в социальном бытии. Нечто подобное можно сказать и в отношении персонажей движущихся портретов. В этих красивых, грубоватых, радикальных, экспериментальных видеофильмах он просил своих моделей сидеть перед камерой, иногда что-то делать или прогуливаться.

И ничего особенного не происходит в этих «домашних» фильмах. Но почему они так притягивают и в наши дни воспринимаются столь свежо? Вот гомоэротические видеопортреты «Сон», «Поцелуй», «Стрижка», Хольцер очень сексуально чистит зубы, художник Джеймс Розенквист вращается на кресле, странно перемещается Хоппер под свою музыку, и Сальвадор Дали появляется почему-то вниз головой. Кто-то причесывается, наносит крем, ест банан, спит: обыденная жизнь. «Чем больше вы смотрите на ту же самую вещь, тем больше ускользает ее значение и тем лучше и более опустошенным вы себя ощущаете», — говорил Уорхол. И это действительно так. Как известно, именно Уорхол первым обратил внимание на знаменательную банальность, сделал и «руку художника» неподходящей для создания искусства. Как изобретательно передал он в движущихся портретах одержимость любого человека желанием увидеть себя в свете рампы! В некоторых работах возникает напряжение между реальным и искусственным.

Несмотря на любительский характер съемки, автору удалось зафиксировать моменты, в которых через преодоление художественной формы можно показать нечто провокационное и шокирующее. И грубая проза жизни, которая выглядела бы слишком обыденной, вдруг становится сакральной.

Впервые выставка Andy Warhol: Screen Tests была представлена в 2003 году в нью-йоркскоми Музее современного искусства. Экспозиция Andy Warhol: Motion Pictures дебютировала в Берлине в KW Institute for Contemporary Art и в течении следующих пяти лет посетила музеи современного искусства Рио-де-Жанейро и Сан-Паулу, Malba-Colleccion Costantini и Museo de Arte Latinoamericano в Буэнос-Айресе. Из Москвы выставка отправится в Прагу в Galerie Rudolfinum.

Рена Цузмер
«Импровизации»
ММСИ, Петровка, 25

Названия работ керамиста Рены Цузмер говорят о широком диапазоне ее творческих пристрастий. Ей равно близки самые разные темы: природа и человек, музыка, литература, которые она интерпретирует по-новому, но всегда взволнованно, с присущим ей романтическим отношением к реальности. Акварели, графические работы в смешанной технике обогащают ее керамические и фаянсовые композиции. Отлично владеющая формой, цветом и рисунком Цузмер умеет находить новые пластическо-выразительные возможности материалов (шамот, фаянс). Цвет дополняет или ослабляет остроту формы, выражает эмоции, состояния и даже порой помогает зрителю легче войти в пространство работ художницы для более интимного с ними общения. Цузмер свободно экспериментирует с керамикой, умеет одухотворять ее. И во всех ее работах ощущается бережное и трепетное отношение к миру, художница словно приглашает зрителя прислушаться к себе и никогда не переставать удивляться. А ее колоннообразные скульптуры, раскрашенные, с распускающимися листьями и цветами, ориентируют ввысь, где светло и легко.

Илана Равив
«Отражения»
ММСИ, галерея «Зураб»

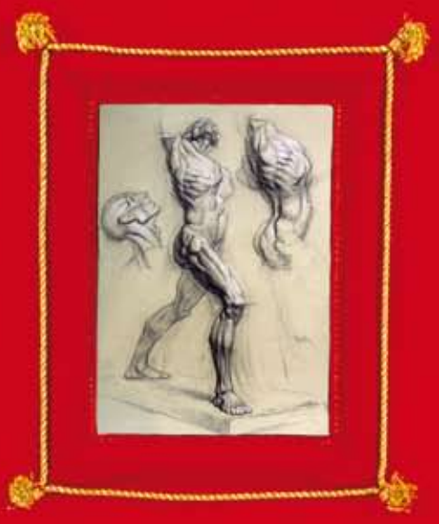
Странное наваждение — птицы – прослеживается в работах израильской художницы Иланы Равив: белые, черные, хищные. И все нереальные. «Отражение» — очень удачное название для ее выставки, потому что все темы, образы, персонажи предстают. как в зеркале: искаженными, преломленными, преображенными. Даже если это природные мотивы. Отличная рисовальщица, художница демонстрирует владение разными техниками: акварель, карандаш, китайская тушь, бамбуковое перо и кисть, работы акрилом на бумаге, что благоприятствует сотворению пространственных, динамичных, экспрессивных композиций. В ее работах прослеживается влияние футуристов, Миро, Матисса, Поллока. Сделан акцент на погружении зрителя в царство женщин с подходящим кругом образов: цветы, птицы, кошки, куклы. И портреты тоже женские — Джил, Шехерезада. И одержимость художницы Алисой, героиней книжки «Алиса в Стране чудес», вполне понятна: исчезающая, неуловимая Алиса и жутковатый кролик, словно «перебегающий» из одного листа в другой, усиливает атмосферу таинственности и фантасмагоричности.

И тему женственности Равив решает в оригинальном ключе. Все ее героини, эмансипированные и вдохновенные, похожи на автора. Даже плывущая в водах Офелия — отнюдь не смиренная: кокетливая, с ярко-красной помадой на губах. Хороша «Испанка»: белое лицо в профиль, с глазом, прикрытым пушистыми ресницами, с нервными длинными белыми руками, веером. Судорожные всполохи чёрного, красного – драма, рок? Но всё немного театрализованное, слишком уж «от ума». Всего лишь игра.

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
при участии
Научно-исследовательского музея Российской академии художеств
Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова

От штудии к арт-объекту

Экспериментальная экспозиция, приуроченная к 10-летию Московского музея современного искусства



с 13 февраля до 6 сентября 2009

Московский музей современного искусства
Петровка, 25
+7(495) 694 2890
www.mmoma.ru

Enel L'ENERGIA CHE TI ASCOLTA
L'OFFICIEL ДИ ЖУРНАЛ КУЛЬТ ПОХОД EXPERTPHOTOLAB www.ephotolab.ru www.artinfo.ru WEEKEND.RU

ОБЗОРЫ

REVIEWS

Обзоры		Reviews
М. Морозова. «... Красоту ее Боровиковский спас...»	**114**	«...Borovikovsky Saved Her from the Beauty...». *M. Morozova*
М. Савенкова. Гений места	**117**	Genius Loci. M. Savenkova
Л. Казакова. Триеннале «Стекло-2008»	**119**	Triennale «Glass-2008». *L. Kazakova*
М. Чегодаева. Мир Фаворских	**122**	World of Favorsky. *M. Chegodaeva*
В. Хан-Магомедова Хроника	**124**	Chronicle. *V. Khan-Magomedova*

«... КРАСОТУ ЕЕ БОРОВИКОВСКИЙ СПАС...»

Мария Морозова

В залах Третьяковской галереи на Крымском Валу прошла выставка работ В.Л. Боровиковского (1757–1825). Еще в 2007 году, когда отмечалось 250-летие со дня рождения художника, галерея показала основные работы В.Л. Боровиковского, находившиеся в собрании Третьякова: сентиментальные портреты 1790-х годов, парадные портреты, религиозные композиции. Предполагалось, что большая юбилейная выставка будет качественно отличаться от этой расширенной экспозиции, но различие оказалось только количественным — музеи России и Европы (одну работу на выставку привез парижский Лувр) изобилуют многочисленными портретами российской аристократии: есть и камерные, и детские, и парные, и парадные... Для зрителя, который при упоминании имени Боровиковского сразу же вспоминает портрет М.И. Лопухиной, могут быть несколько неожиданными лишь религиозные композиции. Впрочем, для зрителя, помнящего расширенную экспозицию в Лаврушинском, и это не вызовет недоуменного удивления — икона св. Екатерины, архангел Гавриил и Богородица из Благовещения были представлены в залах галереи. Рисункам и миниатюрам, которые действительно незнакомы зрителю, места на выставке не нашлось.

Названием экспозиции «Красоту ее Боровиковский спас...» стала строка из стихотворения Я. Полонского, написанного в 1885 году по впечатлениям от портрета М.И. Лопухиной.

Она давно прошла, и нет уже тех глаз,
И той улыбки нет, что молча выражали
Страданье — тень любви, и мысли — тень печали,
Но красоту ее Боровиковский спас.
Так часть души ее от нас не улетела,
И будет этот взгляд и эта прелесть тела
К ней равнодушное потомство привлекать,
Уча его любить, страдать, прощать, молчать.

Лицо Марии Ивановны Лопухиной преследует внимательного зрителя практически повсюду: на большом плакате при входе в галерею, на обложках каталога выставки и мультимедиадиска, посвященного творчеству Боровиковского, на баннере при входе в зал — везде Лопухина. Создается впечатление, что, придя на выставку, зритель снова увидит только один портрет.

Но первыми посетителя встречают дочери императора Павла I, великие княжны Александра Павловна и Елена Павловна. Сестры похожи внешне, оба портрета решены в сходной манере — девушки стоят на фоне условного пейзажа: Александра Павловна в розовом платье, Елена Павловна в точно таком же, но голубом. Портреты были заказаны князем А.Б. Куракиным для своей галереи в усадьбе Надеждино Саратовской губернии. Боровиковский повторил для светлейшего князя портреты великих княжон, которые он исполнил в 1796 году для Павловского дворца. Тут же представлен парадный портрет самого императора Павла I (1800), хранящийся в Русском музее, рядом — эскиз того же портрета из собрания Третьяковской галереи. Боровиковский был практически придворным живописцем Павла: он не раз писал членов августейшего семейства. Таким образом, первый раздел вставки представляет художника мастером и парадного, и камерного портрета на примере изображений императора и его дочерей.

Даже парадные портреты оставляют ощущение домашней камерности и сразу вводят зрителя в личное пространство изображенного. В.Л. Боровиковский добивается этого эффекта с помощью предметов, которые держат модели, и деталей интерьера, окружающих модели. Камерное ощущение же от самой экспозиции создается за счет удачного размещения выгородок, которые формируют своеобразные кабинеты, где и представлены портреты. В каждом таком «кабинете» есть центральная работа, внимание к которой привлекается бордовым цветом выгородки. Еще одно достоинство развески в том, что при таком дробном решении пространства нет «ряби» в глазах от повторения одной и той же позы моделей: барышни в ампирных платьях, перехваченных под грудью поясом, облокачиваются на парапет. На заднем плане чаще всего условный идиллический пейзаж.

Минус же столь дробного деления экспозиции в том, что работы группируются по временному принципу в ущерб логике взаимоотношения персонажей: например, было бы очень интересно сравнить портрет Е.А. Нарышкиной в детстве (ГРМ, начало 1790-х) с ее же портретом 1799 года из Третьяковской галереи — как тот ребенок с короткими волосами и недовольным лицом превратился в красавицу с грустными, задумчивыми глазами. Подобная проблема возникает и с семейными портретами — хотелось бы воссоединить семью Лабзиных, разлученную устроителями выставки. Портрет А.Ф. Лабзина висит довольно далеко от изображения его жены А.Е. Лабзиной с их воспитанницей С.А. Мудровой. Из четырех портретов А.Ф. Лабзина, основателя масонской ложи «Умирающий сфинкс», на выставке представлен лишь один, что не дает возможности сравнить изменения характера человека через изменения творческого метода Боровиковского.

Видимо, игра «найди десять отличий» предполагает лишь один тур — можно сравнить четыре варианта портрета персидского принца Муртазы Кули-хана (1750–1800). В борьбе за трон со своим старшим братом он потерпел поражение, был лишен им владений, бежал в Россию и в конце 1795 года прибыл в Петербург, где Екатерина II приняла его под свое покровительство. В июле 1796-го он отправился на родину, но вскоре был вынужден снова возвратиться в Россию, поселился в Астрахани, где и скончался. За время, проведенное Муртазой Кули-ханом при дворе Екатерины, Боровиковский успел написать четыре портрета перса (по одному в Третьяковской галерее и Тверской областной картинной галерее, два в Русском музее).

Одним из программных парадных портретов В.Л. Боровиковского можно назвать портрет князя А.Б. Куракина (1801–1802, ГТГ). Друг императора Павла I и канцлер изображен по всем канонам парадного портрета — в рост на фоне колонны, за которой открывается вид на Михайловский замок, резиденцию Павла I. Князь Куракин одет в камзол с множеством орденов, полученных им за время правления Павла I, с которым тот был дружен с детства. Как знак этой дружбы и верности государю на столе стоит мраморный бюст императора. Мастерство живописца выражается и в том многообразии деталей, которыми столь насыщен портрет: точно передается фактура каждого предмета, будь то драгоценные камни на ордене или вышивка на ткани.

В.Л. Боровиковский писал много портретов монарших особ. Помимо уже упоминавшихся портретов великих княжон и Павла, он написал несколько портретов Екатерины II, однако он, в отличие от своих старших современников Рокотова и Левицкого, показал Екатерину не величественной императрицей, а в образе дворянки на прогулке по своему парку (Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке, 1794, ГТГ). Единственной отсылкой на статус модели можно назвать Чесменскую колонну, которая напоминает о победах русского флота в 1770-х годах. Чаще всего это изображение Екатерины сравнивают с литературным образом —

В.Л. Боровиковский
Портрет М.И. Лопухиной. 1797. Холст, масло. ГТГ

императрицей, которая помиловала Петрушу Гринева по просьбе Маши Мироновой в пушкинской «Капитанской дочке».

Похожую композицию художник использует и для портрета Д.А. Державиной (1813, ГТГ). К 1813 году подобная иконография несколько устарела, но Боровиковский специально использует именно такую постановку фигуры, подчеркивая свою устремленность в XVIII век, выразителем которого была Екатерина II. С мужем изображенной, поэтом Г.Р. Державиным, художник был дружен почти всю жизнь в Петербурге, потому и в этом крупноразмерном портрете камерность и дружеское отношение к персонажу становятся важной характеристикой модели: Дарья Алексеевна вышла на прогулку и указывает на свое имение Званка. Однако чувствуется значительное несоответствие между двумя схожими портретами (Екатерины II и Д.А. Державиной). Масштаб портрета последней больше бы подходил изображению императрицы (284×204,3), тогда как портрет Екатерины гораздо меньше (94,5×66). И если императрица только хочет казаться на портрете помещицей, прогуливающейся по своим владениям, то Дарья Алексеевна Державина и является ею. Таким образом, ее портрет претендует на статус парадного своими размерами, а портрет Екатерины становится в какой-то мере костюмированным.

Отдельным блоком и в творчестве Боровиковского, и, естественно, на выставке на Крымском Валу представлены религиозные полотна мастера. Однако переходом от светских портретов к религиозным композициям были портреты иерархов церкви (например, митрополита Санкт-Петербургского и Новгородского Михаила Десницкого или Антония, католикоса Грузии — оба ГТГ). В обоих случаях сан изображенного подчеркивается и облачением, и молитвенным жестом (приложенной к груди рукой Десницкого и благословляющим жестом Антония).

Несмотря на то что художник происходил из семьи иконописца, он мало знал и почти не видел тех древнерусских икон, которые нам привычны сегодня. Еще с XVII века иконописание постепенно отходило от канонов древности и сближалось с западноевропейской религиозной живописью. К концу XVIII века придворное иконописание почти утратило связь с предыдущей традицией, а старые иконы, находившиеся в храмах, были, как правило, скрыты потемневшим лаком или просто переписаны заново. Поэтому и религиозные полотна В.Л. Боровиковского больше напоминают работы французских и итальянских художников XVII–XVIII веков. Сентиментальность и нежное умиление, столь частое для светских портретов художника, остается характерной чертой и его икон. На выставке представлены два иконостаса.

Сам мастер ценил свои религиозные композиции гораздо выше светских, но и современники, и упрямые потомки отдают предпочтение все-таки портретам, потому что именно в них наиболее полно была выражена придворная атмосфера конца XVIII — начала XIX века. Галерея типажей, характеров и судеб точно и внимательно воссоздается на портретах В.Л. Боровиковского. Однако ничего примечательного и принципиально нового его религиозная живопись не внесла, наоборот, она была вторичной по отношению к европейским мастерам. Конечно, и

В.Л. Боровиковский
Портрет сестер княжон Анны Гавриловны и Варвары Гавриловны Гагариных. 1802. Холст, масло. ГТГ

византийская икона XII века, и европеизированная икона XVIII столетия с точки зрения церковной имеют одинаковую духовную силу, но по художественному качеству вторая проигрывает первой.

В конце жизни художник создал ряд аллегорических мистических работ. Вероятно, отход от традиционной религиозной живописи вызван у Боровиковского сближением с религиозно-мистическим кружком Е. Татариновой. В начале 1820-х годов он создает две почти идентичные композиции: «Исцеление И.А. Гулимовой» (ГРМ) и «Явление Христа Е.Ф. Татариновой» (ГТГ). Второй раз на выставке вспоминаешь об игре «найди десять отличий», потому что обе композиции практически одинаковы — Христос, держащий крест, благословляет коленопреклоненную женщину. Незначительные различия есть только на заднем плане — на одной работе три ангела окружают Спасителя, на другой — два. Столь близкие друг другу композиционные решения дают основания полагать, что эти две работы — варианты-повторения. Более того, в каталоге Третьяковской галереи 1998 года авторы аннотаций соотносят эскиз из ГТГ именно с экземпляром из ГРМ, видя на обоих изображениях портреты Е.Ф. Татариновой. Однако надпись слева на картуше на работе из ГРМ дала возможность переатрибуции картины и соотнесения ее с чудом, произошедшим с И.А. Гулимовой. В апреле 1821 года священник Нижегородского Благовещенского собора доносил начальству о чудесном исцелении его прихожанки Ирины Андреевны Гулимовой (1786–?), сестры титулярного советника, которая в течение четырех лет до того была «лишена зрения, слуха, языка и движения». По словам Гулимовой, накануне ей было видение: она увидела в некоем «великолепном храме» Христа в золотых одеждах, окруженного парящими ангелами и держащего «спасительный крест». Христос благословил ее, сказав: «Страдания твои кончились, и ты в день Воскресения Моего будешь здрава». (Именно этот текст и написан на картуше на картине из ГРМ.) На следующий день, в воскресенье, именно так и произошло — Гулимова неожиданно выздоровела «без всякой постепенности». 16 апреля по этому делу было произведено следствие «как с духовной стороны, так и с гражданской, при полицмейстере и двух частных, и все то найдено справедливым». Обстоятельный рапорт об этом был тут же отправлен в столицы. (С. Нилус. *Святыня под спудом. Тайны православного монашеского духа.* Изд. Свято-Троицкой Сергиевой лавры. 1991. С. 212–214).

Подобную композицию Боровиковский использует и для еще одной таинственной и мистической работы — Христос благословляет коленопреклоненного мужчину («Сон Боровиковского»). Несколько сусальный и нарочито благостный Христос благословляет коленопреклоненного мужчину в черном. По легенде, самому художнику во сне явился Христос (явное влияние мистики кружка Татариновой). Именно этот эпизод он и изобразил в картине.

Впрочем, уже в раннем периоде творчества художника появлялись аллегорические мотивы. Однако они были в большей степени светскими или даже языческими, как в композиции «Аллегория зимы» в виде старика, греющего руки у огня (ГТГ). Традиция сравнивать времена года с периодами жизни человека берет начало еще в античности. Боровиковский отдает дань классицизму, который во многом питается античными сюжетами и символической системой. Но, несмотря на классический сюжет, решение композиции говорит скорее о сентиментализме с его вниманием к человеческим чувствам и переживаниям.

Первая за много лет монографическая выставка В.Л. Боровиковского показывает почти все аспекты творчества мастера (за исключением миниатюр, в которых художник использует методы крупноформатных портретов и рисунков) на протяжении всей его жизни, поэтому можно проследить эволюцию и творческого метода, и стиля — переход от сентиментализма 1790-х годов и романтизма 1810-х к мистицизму 1820-х.

ГЕНИЙ МЕСТА

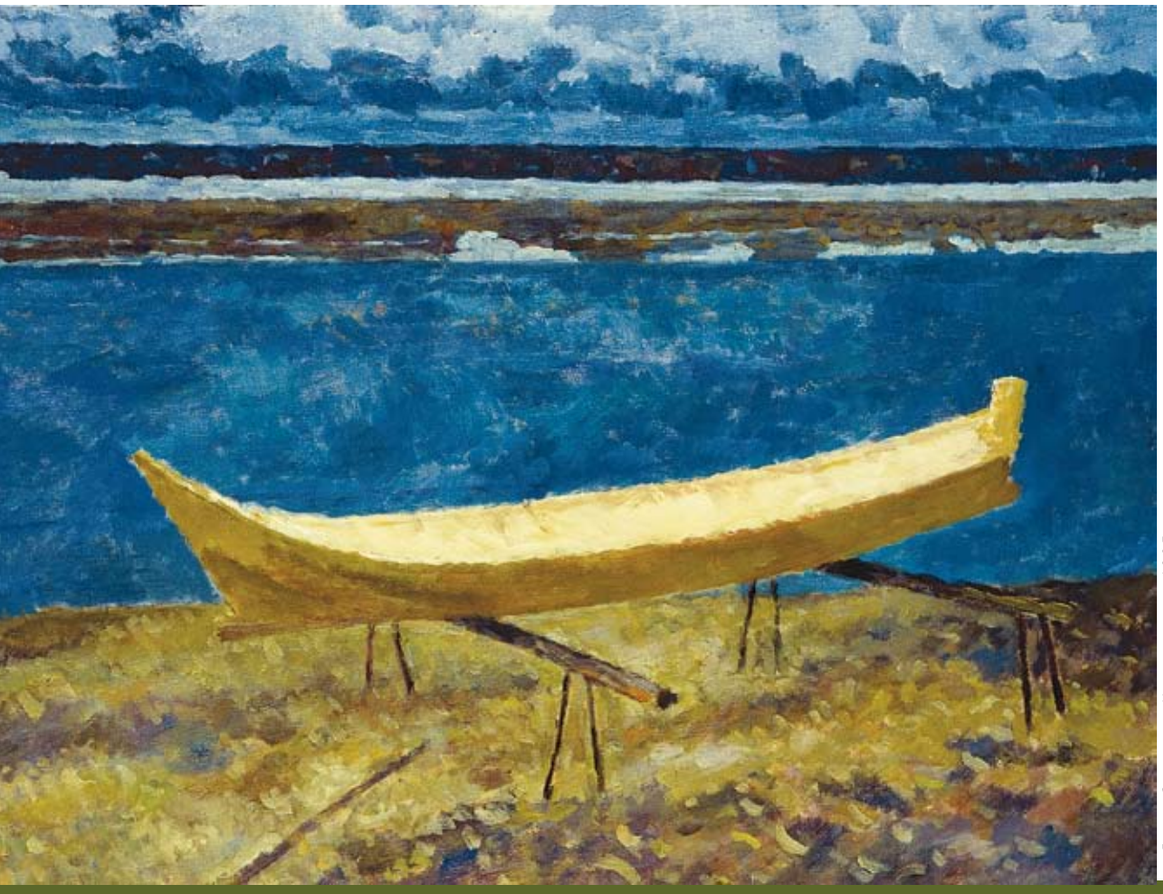
Марина Савенкова

В конце 2008 года в Саратовском художественном музее им. А.Н. Радищева состоялось открытие персональной выставки знаменитого саратовского живописца Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина «Гений места. К.С. Петров-Водкин». В экспозиции были представлены не только замечательные работы художника из фондов Радищевского музея и из запасников художественно-мемориального музея К. С. Петрова-Водкина (Хвалынск), но и известнейшие произведения автора из коллекций Государственного Русского музея и Государственной Третьяковской галереи. Таким образом, настоящая выставка стала для саратовцев уникальной возможностью одновременно увидеть полотна К.С. Петрова-Водкина из московского, петербургского и саратовского музеев. Особенностью экспозиции было и то, что представлялись самые известные, знаковые для различных периодов творчества художника работы, среди которых: «Портрет жены художника» (1913, ГТГ), «За самоваром» (1926, ГТГ), «Портрет М.Ф. Петровой-Водкиной» (1907, ГРМ), «Кафе» (1907, ГРМ), «Смерть комиссара» (1928, ГРМ), «Автопортрет» (1929, ГРМ), «Селедка» (1918, ГРМ), «Фантазия» (1925, ГРМ), «Портрет дочери художника» (1935, ГРМ). К сожалению, на выставке отсутствовали работы раннего периода творчества Петрова-Водкина, показывающие путь его становления как профессионального художника, перед зрителями предстал уже зрелый мастер со сложившимся мировоззрением. Встречал посетителей пейзаж родного города К. Петрова-Водкина — Хвалынска, чудесные и просторные ландшафты которого и подарили ему совершенно особое восприятие окружающего мира. Именно в Хвалынске происходит первое знакомство Петрова-Водкина с живописным творчеством, и именно здесь художник встречает архитектора Мельцера, который, увидев талантливые детские работы, приглашает Петрова-Водкина поехать в Петербург совершенствовать свои умения. В 1895 году юный Кузьма Петров-Водкин успешно сдает экзамены в Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица, а двумя годами позже переходит в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. По окончании учебы он много путешествует, знакомится с различными художественными школами, пишет знаменитые картины — «Купание красного коня», «Девушки на Волге», «Утро. Купальщицы», «1919 год в Петрограде (Петроградская мадонна)» и другие, участвует во многих выставках не только в Петербурге и Москве, но и в Европе и даже США, принимает участие в научно-исследовательских экспедициях в Средней Азии. Из-за болезни в начале 1930-х годов Петров-Водкин вынужден ограничить занятия живописью, но он начинает заниматься литературной деятельностью — пишет ряд автобиографических книг, очерки «Хлыновск. Моя повесть», «Пространство Эвклида», «Самаркандия». Все это время художник создает картины в разных жанрах. Это портреты и с чертами типизации, и сугубо индивидуализированные, экспериментальные натюрморты и лирические хвалынские пейзажи. На выставке в залах Радищевского музея можно было увидеть работы всех указанных жанров, благодаря чему складывалось верное понимание замыслов самого художника, ощущение именно его личного стиля живописи. Картины Петрова-Водкина особенно узнаваемы из-за сложного способа организации пространства — так называемой сферической перспективы. Как объяснял сам художник, однажды в детстве он упал с холма, и Земля будто бы перевернулась, из-за чего он сумел увидеть весь мир с совершенно новой точки зрения.

В экспозиции наряду с живописными работами К.С. Петрова-Водкина демонстрировались его графические произведения. Несколько научно-популярных фильмов рассказывали об особенностях его живописной манеры; были представлены популярные книги о художнике, презентация одной из которых состоялась во время открытия выставки. Это книга жены художника М.Ф. Петровой-Водкиной «Мой великий русский муж...», изданная в 2008 году к 130-летию со дня рождения К.С. Петрова-Водкина.

В фойе музея экспонировались и графические работы саратовского художника Алексея Трубецкова — фантазии на тему знаменитого «Красного коня». Праздничную и в то же время лиричную атмосферу в залах музея создавал струнный квартет Театра оперы и балета им. Н.Г. Чернышевского, исполнявший произведения Н. Мясковского, С. Рахманинова, Д. Шостаковича, С. Прокофьева. Обращаясь с приветственным словом к гостям, генеральный директор музея Тамара Викторовна Гродскова отметила, что юбилейная выставка К.С. Петрова-Водкина — это только одно событие из целого ряда мероприятий, посвященных подготовке к 125-летию Радищевского музея. Заведующий отделом русского искусства музея рассказал об особом видении мира Петрова-Водкина, вместившем в себя множество живописных традиций. Заведующий художественно-мемориальным музеем К.С. Петрова-Водкина (Хвалынск) Валентина Ивановна Бородина представила свою трактовку сферической перспективы в творчестве художника. К юбилею Петрова-Водкина Радищевский музей подготовил ряд мероприятий: воскресный лекторий на темы «Петров-Водкин, новатор или архаист», «Образ матери в творчестве Петрова-Водкина», «Петров-Водкин: поиски личного монументального стиля» (лекторий провел заведующий отделом русского искусства, заслуженный работник культуры РФ Е.И. Водонос). Специальная акция «Народный вернисаж. Посвящение К.С. Петрову-Водкину» предполагала, что своими впечатлениями о выставке в форме графических и живописных работ, а также эссе, рассказов, сказок и стихотворений поделятся посетители музея. Зрительские работы будут экспонироваться в Радищевском музее, а также размещены на музейном сайте *www.radmuseumart.ru*.

В словаре В. Даля слово «художник» трактуется как «человек, посвятивший себя художеству, изящному искусству». Во время выставки в залах Радищевского музея каждому зрителю предоставлялась возможность соотнести себя со знаменитым земляком Кузьмой Сергеевичем Петровым-Водкиным.



Ефрем Зверьков. Новая лодка. 1995

При поддержке
Правительства Москвы
Комитета Государственной Думы РФ
по культуре
Совета Федерации
Федерального собрания РФ
Федерального Агентства
«Россотрудничество»

Министерство культуры РФ

Международный Фонд «Word for Culture and Peace»

Комиссия Российской Федерации по делам ЮНЕСКО

организатор

ЦВЗ «МАНЕЖ»
18-22 ИЮНЯ 2009г.

III МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВ

«ТРАДИЦИИ и СОВРЕМЕННОСТЬ»

*«Искусство может
пережить времена упадка,
но оно вечно,
как и сама жизнь.»*

Федор Шаляпин

+7 (495) 225-44-91
+7 (495) 740-40-71

www.artvera.ru

ТРИЕННАЛЕ «СТЕКЛО-2008»

Людмила Казакова

Триеннале художественного стекла-2008 во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства — событие, которого с нетерпением ждали не только сами участники и специалисты, но и зрители, в памяти которых остались три предыдущие выставки. Четвертая продолжила проект, начавшийся в 1995 году и ставший одним из самых заметных в выставочной деятельности музея. Участие в этот раз более 80 авторов свидетельствует о большой заинтересованности в ее устроении, подкрепленной вниманием публики.

Выставка любого масштаба — это определенное испытание на признание успеха авторов, тем более когда речь идет о триеннале, предполагающей открытие новых имен, смотр новых идей, общих тенденций в движении искусства. Именно с таких позиций хотелось видеть экспозицию художественного стекла, авторских произведений за последние три года. Хотя по принятой традиции была представлена и ретроспективная часть — работы 1970–1980-х годов из фондов музея, периода расцвета отечественного стеклоделия, когда определились основные черты самобытности российского стекла с его яркой образно-эмоциональной выразительностью. Именно в этот период наше стекло вошло в контекст международного развития и «общения», стало известно благодаря выставкам и симпозиумам в разных странах. Именно в эти годы сложилось поколение художников, составившее славу и гордость российской школы стекла.

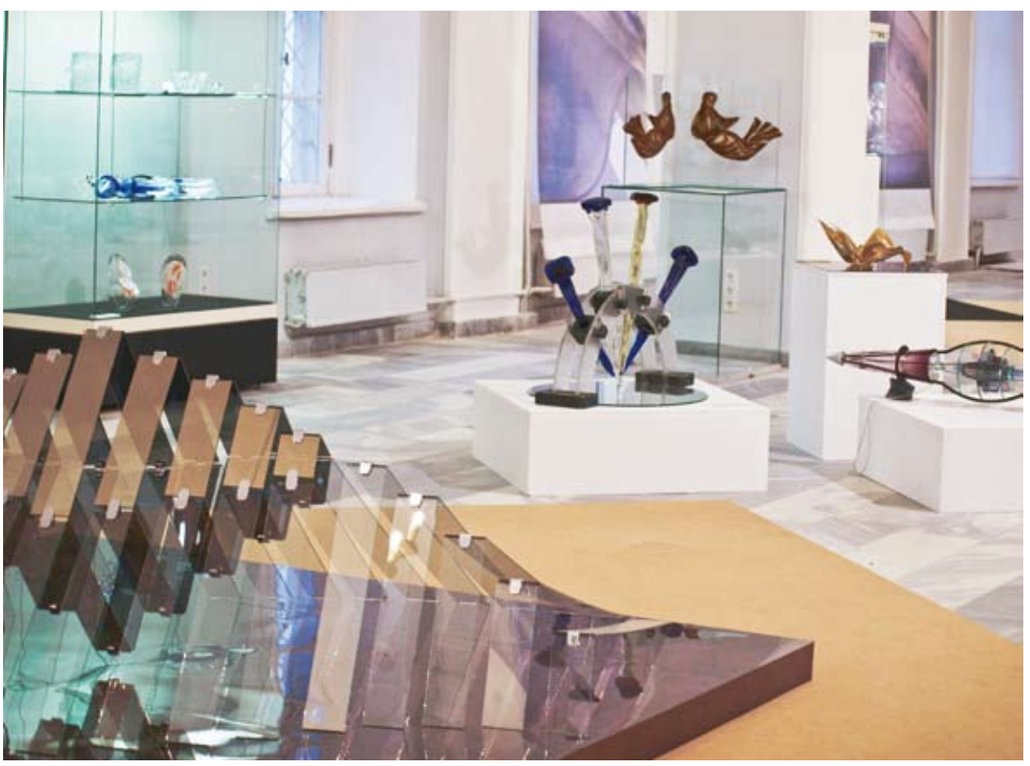
При всем признании заслуг и достижений прошлых лет хотелось бы остановить внимание на произведениях 2005–2008 годов, составивших основной раздел выставки. К чести экспозиционеров, подача работ в их взаимодействии со светом и пространством выглядела эффектно. Стекло и хрусталь предстали во всем великолепии чистоты и прозрачности, цветовых рефлексов, на которые способен только этот материал. Все пространство «белого» зала оказалось во власти его эмоциональной силы. Один из разделов был приурочен к прошедшему юбилею Российской академии художеств и представлял произведения, отмеченные ее наградами.

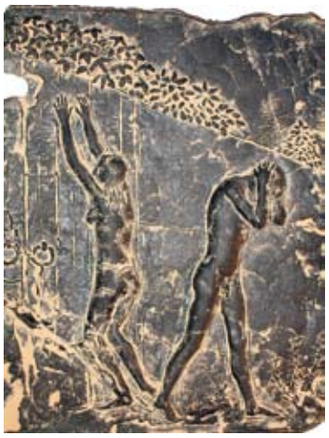
Главное, что отличало всю экспозицию — высокий накал эксперимента, стремление к индивидуальному самовыражению, сопряженное с поисками и находками своих, личных технических приемов. При этом в найденное ранее и признаваемое нами как устоявшийся почерк художника привносилось что-то новое, порой неожиданное, в разной мере удачное, завершенное или пока еще эскизное. Такие наблюдения в равной степени можно отнести к работам как признанных мэтров, так и к молодых авторов, недавних выпускников Строгановского университета и Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. Штиглица. В триеннале приняли участие также художники из Латвии, Белоруссии, Австрии.

Е. Есикова, К. Литвин

Птицы. 2006. Ваза. Цветное стекло, гутная техника, склейка

Выставка подтвердила общую тенденцию развития художественного стекла, вышедшего на рубежи большого искусства, искусства арт-объекта. Остались в прошлом дискуссии об «опасности» станковизации декоративного искусства, о «красоте и пользе», утилитарности и декоративности. Происходит формирование качественно иной системы художественных представлений, когда в общий «эстетический фонд человечества входит какое-то существенное дополнение, нечто принципиально новое, дающее цепную реакцию по всем параллелям и меридианам





А. Криволапов
Из триптиха «Жизнь». 2007.
Хрусталь, моллирование

А. Фокин
Большое дерево. 2008.
Оптическое стекло, гравировка

М. Лисицина
Фата-моргана. 2002.
Оптическое стекло, шлифовка

искусств»[1]. В нашем сознании укоренилась мысль о практической бесполезности, самоценности стекольного объекта, полезности чистой красоты. Стекло XXI века характеризуется открытостью к новым идеям и веяниям, новым взглядам на материал как на свободный медиум. Перейдя границы ремесла в рамках предметного творчества, художники вернулись к нему (ремеслу) на новом уровне овладения приемами при создании пластических объектов, скульптуры, конструктивных геометрических композиций. Рост пластической культуры выражения образа, оригинальность и фантазийность замыслов, многомерность поисков пространства зафиксированы в разных пластических и конструктивных метаморфозах стекла. Выход на улавливающие и отражающие дух времени философские темы и сюжеты, а также технические новации отличают искусство стекла первого десятилетия текущего столетия. Заметим, что художник, ранее работавший рука об руку с мастером-исполнителем, теперь сам реализует свои проекты в условиях мастерской.

Все сказанное характеризует те работы, которые наиболее явственно отражают признаки времени. Их авторы ориентируются на зрителя, готового отказаться от чисто потребительского взгляда на изделие из стекла и взглянуть на авторское творение с позиций другой системы ценностей и понятий. Источник интереса для такого зрителя заключается в том, насколько умно, талантливо, технически оригинально раскрывалась творческая индивидуальность автора при создании образа. Вспоминаются слова В.Э. Мейерхольда, обращенные к театру, но вполне приложимые к рассматриваемому нами искусству: «Мастерство — это когда «что» и «как» приходят одновременно».

В работах наших ведущих мастеров это счастливое соединение происходит одновременно с узнаваемостью авторского почерка, а в ряде случаев, можно сказать, стиля художника. Много лет ведут свою сольную партию в искусстве стекла Ф. Ибрагимов, А. и Г. Ивановы, В. Касаткин, О. Козлова, А. Курилов, М. Лисицина, О. Победова, Л. Савельева, Т. Сажин и Л. Фомина (САФО), Б. Федоров, В. Шевченко. Ярко заявило о себе следующее поколение — Н. Воликова, Т. Новикова, Е. Есикова, К. Литвин, Е. Дубская, И. Томский, В. Маковецкий и Е. Лаврищева, Е. Иванова, И. Иванова, Ю. Мерзликина, А. Фокин, А. Ширинская, А. Феряев, А. Бутина, Е. Ярошенко, А. Криволапов, М. Огнева и другие.

При почти полном отходе от вещного предметного начала стекольная пластика, объекты формируются образно-ассоциативными средствами. У Сажина и Фоминой в живописно-пластических рельефах вырисовывается амфора, в композиции Федорова «Хлеб» — «пышный» каравай, в «Поздней осени» Иванова — опавшие листья в пестром разноцветье осенних красок, у Шевченко очевиден посыл к работам К. Малевича, в конструктивных построениях О. Победовой — к русскому авангарду 1920-х годов, у Ибрагимова в композиции «Всюду жизнь» — к метафорической форме яйца, и так далее. Сохраняют актуальность и природные изобразительные мотивы: «Стрекозы» Есиковой и Литвина, «Кактус» М. Гибите, «Росток» И. Суворовой, но и в работе с формами флоры и фауны художники используют оригинальные пластические характеристики и приемы художественной выразительности при создании образа — в одном случае более натуральные, в другом — аллегорические.

На новом этапе основной вектор эксперимента художников — пространство — весь спектр его возможных состояний. Космос и невесомость, реальность и иллюзорность, устойчивость и вибрация. Не случайно авторы прибегают к зеркальному стеклу, оптическим эффектам, глубинному свету, пробивающему толщу стекла. Космос с его тайнами мироздания, бесконечностью и неизвестностью находит отражение в работах Бутиной «Протуберанцы», Н. Кофен «Неизвестная планета», объекте «НЛО» Т. Царевой, игровой композиции О. Мохначевой «Млечный путь», соединившей бытовые формы ведра и лейки с символикой выливающихся на них молочных струй. Безбрежное ощущение пространства и погруженного в него человека передано Савельевой в пластическом блоке «Адам и Ева в кущах».

В жанре чистой пластики и скульптуры наблюдается стремление к большей абстракции. В ряде случаев сам смысл художественного существования в пространстве становится темой, материальная ощутимость объекта понимается как факт его убедительного присут-

[1] А. Каменский. *Огонь, а не пепел* //ДИ. 1984. № 1. С. 30.

ствия в среде. Здесь вступают в силу масса, цвет, свет в их гармонии или противостоянии. В таком контексте воспринимаются работы Ярошенко «Разлом», Феряева «В обойме», Г. Ивановой «Пружина», Дубской «Инь и ян».

Следует отметить развитие и живописной линии, имеющей давние традиции в русском стеклоделии. Более свободное отношение, большая «кистевая» раскованность на поверхности объема, цветовая насыщенность заметны в работе Л. Матосян «Парочка», тонкая, деликатная роспись в блюде Н. Хахалиной «Венеция» передает атмосферу влажного дыхания каналов.

Б. Федоров
Аккорд. 1987. Цветное стекло, пескоструйная обработка

В. Шевченко
Черный куб. 2007. Цветное стекло, шлифовка, склейка

Т. Сажин, Л. Фомина
Амфора. 2008. Стекло оптическое, моллирование, золочение

Особого внимания заслуживают произведения с гравировкой – самой классической и трудоемкой техникой обработки хрусталя и стекла. Отрадно отметить, что этот становящийся все более избирательным во всем мире жанр в нашем стеклоделии переживает возрождение и расцвет. Хочется припомнить состоявшуюся несколько лет назад выставку гравированного стекла в музее керамики «Усадьба Кусково». На триеннале уникальные авторские работы представили признанные мастера А. Фокин («Большое дерево»), И. Дикий («Коррида II»), В. Маковецкий и Е. Лаврищева («Сцилла и Харибда»), И. Иванова («Сова»), Е. Иванова («Игра»). Они продемонстрировали всю палитру технических возможностей гравировки – от ювелирной проработки деталей до скульптурной выразительности «мазков» резца, уходящих в плоть материала, эмоционально воссоздающих образ силы.

Современное прочтение традиционных приемов снова возвращает нас к проблеме традиции и современности. Проблема не устаревает, можно лишь поменять местами понятия «современность» и «традиция», чтобы подчеркнуть ее актуальность. Она остается неизбежной в сфере искусств, сопряженных самым непосредственным образом с ремеслом. Более того, она выходит на передний план в определении амплуа художника, авторского стиля, ибо зачастую именно техническая придумка дает толчок к рождению темы, решению образа. Приятно сознавать, что пока не прерываются традиции гутного стеклоделия, несмотря на то что все меньше остается возможностей для реализации проектов в связи с сокращением технической заводской базы. Назовем пластические объекты О. Манукяна, композицию Л. Серовой «Медовый Спас».

Творческий порыв к авторскому открытию особенно остро чувствуется в работах молодых художников. Их раскованность, изобретательность, игровое сознание приводят к свежим сюжетам или новым трактовкам известных, необычному смешению материалов. Можно заметить не всегда качественное исполнение задуманного, сделанность объекта. Главное в их работах – ощущение движения мысли, чувство пульса времени. Такими видятся работы Э. Беловой («Рыбушки»), А. Ермаковой («Голуби»), Е. Кукушкиной («Возникновение»), А. Поляниной («Старый рояль»), Е. Семеновой («Рыбы») и другие.

Жанр триеннале имеет хронологическую заданность показа работ, созданных за последние три года. Но при этом хотелось бы видеть больше «премьерных» произведений, созданных и предназначенных специально для такого престижного показа, а он должен быть таковым и отличаться от множества выставок, проходящих в течение этих трех лет. И для музеев это всегда самый удобный случай, чтобы пополнить свои коллекции современного стекла, далеко не столь многочисленные, как хотелось бы.

Приятным и существенным дополнением к показу стекла на выставке стала документальная часть, отразившая историю отечественного стеклоделия почти за полвека представленными фотографиями, книгами, афишами прошедших выставок (автор-составитель и исполнитель Ф. Ибрагимов). Интересны были плакаты на заданную тему современных стекольных выставок, созданные студентами «Строгановки» специально для показа в общей экспозиции.

В заключение скажем, что выставка «Стекло-2008», состоявшаяся после долгого перерыва, показала, что жив интерес к ее устроению и необходимости существования как со стороны художников, так и со стороны зрителей, что неистощим творческий потенциал творцов уникальных произведений, что смотр такого рода со всей очевидностью выявляет все самое интересное, талантливое, определяет лидеров, открывает новые имена.

МИР ФАВОРСКИХ

Мария Чегодаева

Художник-керамист Мария Владимировна Фаворская-Шаховская, чья персональная выставка прошла в редакции журнала «Наше наследие» — талантливый, самобытный мастер со своим лицом, своим пластическим и образным видением, давно стяжавший известность и признание. Ее работы украшают коллекции многих музеев; диапазон ее созданий очень широк: от крошечных сосудов до таких редких для керамики монументальных вещей, как панно-рельеф «Эволюция растений» в Палеонтологическом музее в Москве. Писать о творчестве Фаворской-Шаховской можно и должно как о самостоятельном ярком явлении в русском искусстве второй половины XX века.

Но есть у Марии Владимировны такое качество, такие значительность и неповторимость, каких нет ни у кого и которые отводят ей совершенно особое уникальное место и в нашем искусстве, и в нашей духовной жизни. Она — Маша Фаворская. Не просто дочь Владимира Андреевича Фаворского, одного из крупнейших русских художников прошлого века, учителя нескольких поколений мастеров книги, деревянной и линогравюры, монументальной и станковой живописи. В ней, его дочери, как и в самом Владимире Андреевиче сохранялось, сохраняется и живет то главное, дорогое, что несла на протяжении столетий русская культура, воплощаются лучшие черты национального лица России, лучшие качества русского искусства.

Миру Фаворских — Владимиру Андреевичу, Марии Владимировне-старшей, его верному другу и помощнице, их детям — сыновьям Никите и Ивану, дочери Марии – всему их дому была присуща какая-то удивительная «верность». Все у них и в них было таким, каким только и может, и должно быть. Глубокая,

М. Фаворская
Море. 1978. Ваза
Фаянс, кобальт

Рита Юркова. 1985.
Скульптура. Глина, роспись

Двое с крылышками. 2003
Вазочка. Фаянс, роспись

светлая, какая-то на редкость добрая и терпимая вера в Бога. Преданность искусству как главному делу жизни вне всякой корысти, заботы о славе, о преуспеянии — мудрое спокойствие в дни гонений и непризнания; искренняя благодарность, когда запоздалое признание приходило...

Душевная щедрость, способность отдавать, ничего не требуя взамен. Как само собой разумеющийся долг восприняла семья Фаворских уход Никиты и Вани на фронт в дни Отечественной войны. Я помню вечер в Самарканде, в хурджии Регистана, где в дни эвакуации жили Фаворские — последний вечер перед уходом Вани на войну, когда Владимир Андреевич и Мария Владимировна рисовали своего мальчика, и Владимир Андреевич вспоминал свое военное прошлое, одобрял, что Ваня идет в артиллерию — сам он в дни Первой мировой войны был поручиком артиллерии, получил Георгиевский крест за Брусиловский прорыв. Оба – и Никита, и Ваня — не вернулись. Их гибель, горе матери, не пережившей их потерю, — как горькое воплощение извечной русской судьбы. И жизнь — продолжившаяся в Маше и ее детях, сыне Иване, отличном мастере современного церковного искусства.

Творчество Маши — такое же продолжение и воплощение мира Фаворских, как она сама, прежде всего это ощущение значительности и ценности творческого труда. Владимир Андреевич с величайшей тщательностью со всем присущим ему мастерством нарезал каждую гравюру, будь то фронтиспис к «Гамлету» или крохотные травинки — заставки к «Женьшеню» Пришвина; обложка к «Сонетам» Шекспира или обложка к журналу «Коневодство», вплоть до крохотного кружочка — наклейки на катушку ниток. Так же относится к своим работам Маша — для нее нет ничего малого, второстепенного. В каждой тарелочке, каждом кувшинчике, сияющих пронзительной кобальтовой синевой, какой сияли изделия народной русской керамики; в шутливой вазочке-коробочке с сорокой и собакой, расположившимися по бортику и соперничающими за обладание косточкой, лежащей на дне коробочки; как в истинно античной серии «Хочу в Грецию» — коричневых кувшинах, амфорах с белым на них рисунком заключено нечто очень значительное, что лучше всего определить как радость от творчества, великая благодарность судьбе и Богу за счастливую возможность созидать вещь своими руками. Ощущать податливость и пластичность глины, придавать ей форму, одухотворять эту форму, как одухотворил величайший художник Бог вылепленного из глины Адама; подчинять себе фаянс, фарфор и самой подчиняться их строгим требованиям, понимать и уважать эти чудесные материалы. И проводить их сквозь обжиг, огонь — грозную созидательную силу. «Крестить» огнем...

В творчестве Маши процесс создания вещи, ее материалы оживают, обретают индивидуальность, предстают как бы «союзниками» художника. Так на протяжении всей жизни Владимира Андреевича его «союзником»-материалом была доска, живая плоть дерева, которую он взрезал своим штихелем.

Уникальна в творчестве Фаворской-Шаховской ее способность сочетать в керамике, казалось бы, несовместимые формы разных видов искусства: плоскую поверхность керамической доски или тарелки с почти живописным изображением, с одухотворенным обликом «Ангела-хранителя», с тонким лирическим пейзажем «Плещеева озера», вплоть до буквального, очень похожего портрета художниц Нины Жилинской и Лавинии Бажбеук-Меликян. Строгие формы сосудов сочетаются в творчестве Маши со скульптурой, прихотливым рельефом.

Мне посчастливилось в детстве, в эвакуации, в Самарканде близко соприкоснуться с домом Фаворских, дружить с Машей... Стоят в глазах Владимир Андреевич, большой, сильный, с могучими плечами мастерового и музыкальными пальцами искуснейшего мастера, с окладистой бородой «оптинского старца», и Мария Владимировна — жена, мать, женственная, хрупкая и бесконечно сильная духом. И сейчас, спустя шестьдесят шесть лет, на вернисаже выставки Маши — Марии Владимировны-младшей в «Нашем наследии», совершенно не изменившейся на протяжении достаточно долгой жизни — только головка стала белой, — буквально светящейся женственностью, чистотой, мне виделся рядом с ней Владимир Андреевич — воплощение спокойной силы и мудрости, того лучшего, что связывается с представлением о России. Это не моя фантазия, это действительно было ощущением всех, кто присутствовал на вернисаже, видел Машу, почувствовал в ней ее великого отца, радующегося за нее. Да и все они были там — прекрасный художник Никита Фаворский, так ярко начавший и погибший в московском ополчении, не реализовав всего того, на что был способен. Студент первого курса художественно-промышленного института Ваня Фаворский, погибший под Кенигсбергом в последние дни войны... Маша училась в том же институте, стала мастером прикладного искусства и за себя, и за него... Великое счастье для все нас, для России, что не оборвалась эта нить, что мы можем приобщиться к миру Фаворских, приобщать к нему своих детей, сознавать, что ничто не проходит...

МОСКВА *Январь, февраль*

Виктория Хан-Магомедова

Иконопись эпохи Романовых

Государственная Третьяковская галерея

Странно складывалась судьба поздних икон: в музеях ими пренебрегали, специалисты не проявляли интереса. Результат налицо: в музеях таких икон мало. «Спасателями» оказались коллекционеры. Виктор Бондаренко, коллекционер, предприниматель, за 10 лет собрал 280 икон и представил на выставке часть своей коллекции: около 100 поздних русских икон. Кажется, что в них нарушаются все каноны, нормы и правила, появляются невиданные, невероятные иконографические типы. Эти иконы заказывали частные лица, на них есть клейма мастерских, подписи мастеров, вошедших в историю: Гурий Никитин, Иосиф Чириков, Кирилл Уланов. Очень странные эти иконы, порой претенциозные, перегруженные, лишенные простоты, глубины древнерусских икон. Либо в них хорошо прослеживается ориентация на европейских мастеров, либо они воспринимаются как наивные картинки. В отдельном зале демонстрировалась самая притягательная часть выставки: икона с Богородичной тематикой, с очень любопытными иконографическими типами: Богоматерь Животворящий источник (XVII);

Богоматерь всех скорбящих радостей (XVII); Богоматерь Семистрельная (1873). Самый необычный иконографический тип Богоматери – Троеручница. В VIII веке в Византии распространилась иконоборческая ересь. У выступавшего в защиту иконописания Иоанна Дамаскина по несправедливому обвинению по приказу халифа, который был обманут, отсекли кисть правой руки. Дамаскин выпросил у халифа отрубленную кисть, приложил к суставу, и рука исцелилась после молитвы с обращением к Богоматери. В память о свершившемся чуде он сделал из серебра руку и приложил к иконе, отчего она получила название Троеручница. Самая совершенная икона – Грузинская Богоматерь (1690) Кирилла Уланова. Отличительная особенность поздних икон – разнообразие направлений: миниатюрные палехские иконы, созданные под влиянием европейской гравюры или написанные весьма свободно – «Явление Богоматери русским воинам».

«Сравнился с золотом чугун»

Государственный исторический музей

Какие только чугунные медали не выпускали в мире: посвященные военной истории, связанные с событиями культурной, политической жизни, портреты монарших особ. История знаменательных событий разных стран предстает на 224 чугунных медалях, медальонах, геммах, табакерках, барельефах из собрания С.С. Назина. Причем можно получить представление о технике, художественных достоинствах изделий из чугуна не только знаменитых российских заводов (Каслинский, Кусинский...), но и частных литейных мастерских Австрии, Германии, Голландии. В 1820–1830-х годах в знаменитой мастерской Лооса сделали серию медалей, посвященных Русско-турецкой войне. Среди них – один из самых оригинальных чугунных медальонов (диаметр 180 мм) со вставленными в пластину семью чугунными литыми медалями. А одна из первых российских медалей с изображением Екатерины II была отлита в 1787 году на Александровском оловянном заводе. Любопытно рассматривать профили царственных особ: Александра I, королевы Виктории, Павла I, короля Пруссии Фридриха II, выдающихся людей разных эпох. На медали в память 300-летия реформации изображен Мартин Лютер. Заставляют о многом задуматься чеканные, суровые профили военачальников. Больше всего на выставке изделий чугунно-литейного и железобетонного Каслинского завода, основанного в 1747 году, очень высокого уровня, так как мастера использовали чугун высокого качества и применяли много новшеств (четыре настенные тарелки по медалям графа Ф.П. Толстого на тему войны 1812–1814 годов). Выставка убедительно показывает, что вовсе не случайно чугун, а не бронзу использовали для моделей. Его особенности и черный цвет покрытия подходят для художественных миниатюр. Чугунные портреты очень выразительны. Самые невероятные медали есть на выставке: в память учреждения Академии художеств, в память освобождения от крепостной зависимости, в память 50-летия ВЧК-КГБ с профилем Дзержинского. Одна из самых оригинальных работ – чугунная копия медной монеты 5 копеек 1872 года. Никакого экономического значения монета не имела, лишь демонстрировала умение мастера успешно работать с таким материалом. Выставка позволяет проследить и стили медальеров, скульпторов В.П. Игнатьева, С.П. Манаенкова, А.В. Чиркина...

Сергей Арсеньевич Виноградов. 1869–1938

Галерея «Даев, 33»

Природа щедро одарила Виноградова, и творческая судьба его складывалась успешно: с равной легкостью он создавал пейзажи, жанровые композиции и активно выставлялся на престижных выставках (Товарищество передвижников, «Мир искусства», «Союз русских художников»). Он был избран академиком, много занимался педагогической деятельностью. В поздний период жизни в Латвии все складывалось также удачно: выставки, заказы, ученики. В рамках цикла «Неизвестное об известном» представлено 35 работ из частных собраний, в которых прослеживаются интересы, увлечения, своеобразие художника. Выставка камерная, в основном это небольшие вещи – этюды, наброски, эскизы, позволяющие заглянуть в его творческую лабораторию. В наполненных солнцем этюдах ощущается любовь Виноградова к живописанию природы в солнечные дни. Он умел тонко передавать эффекты закатного освещения. Прелестен маленький импрессионистический этюд «В усадебном парке» (1900), «Портрет художника В. Переплетчикова» (1890-е, карандаш, акварель, белила), написанные с романтической взволнованностью. Модель предстает на фоне бурного моря и тревожных облаков. Работы на выставке напоминают о важных событиях в жизни художника, разных периодах жизни – «Таинственный этюд», «Усадьба ночью». Рождающий ощущение звенящей свежести и благоухания пейзаж «Яблони в цвету» написан в Латвии. Новые грани таланта мастера открывают эскизы, набро-

ски к картинам (перовой рисунок к картине «Рассказ раненого», 1915). Виноградов умел писать и экспрессивные портреты лошадей. Конь — главный герой картины «Мальчик на лошади» (1928), в которой так чутко, мастерски, с неподражаемой грацией переданы характер, тип лошади. Творчество Виноградова хорошо представлено в разных музеях. Но небольшие лирические работы из недоступных частных собраний позволяют взглянуть на его искусство под иным углом.

Михаил Шварцман. Графика

Выставочный зал в Толмачах

«Работы свои называю иературы. Дело мое — иератизм. Я — иерат, чрез кого идет вселенский знакопоток». «В иературе архитектонично спрессован мистический опыт человека», — писал Шварцман. Путь к «иературам» у художника был долгим и трудным: через глубокое изучение египетских рельефов, византийских и древнерусских икон, барочной архитектуры, русского авангарда, философское переосмысление акта живописания и разработку нового языка. Около 70 графических листов из собрания вдовы художника, ГТГ, частных коллекций позволяют проследить зарождение художественно-философской системы мастера. В творчестве Шварцмана доминирует живопись. Однако графические работы играют не только второстепенную роль, они имеют важное значение для разработки его системы и, может быть, именно в них его выдающийся дар проявился с наибольшей силой. Циклы разных лет («Лики», «Метаморфозы», «Иературы истины», «Прозрения»...) демонстрируют, как художник шел к систематизации своей идеи: классические лики, структуры в ранних листах (в которых прослеживается «кухня» художника). В «Иературах» возникают сложные переплетения, сочетания, наложения разных архитектурных прообразов—фронтоны, геометрические орнаменты, хорошо структурированные. Лишь на первый взгляд иературы кажутся похожими, это большое заблуждение. С произведениями Шварцмана нелегко вступить в диалог, слишком высокий тон задает художник, словно предлагая зрителю приобщиться к новой сакральности. С его подачи «иература» — первопринцип, по которому строится многоуровневая иерархия космогонических сил и начал. В визуальном проявлении иература предстает как система знаково-архитектонических кодов, определяющих взаимодействие пространства-формы-света-поверхности и т.п. Циклы обнаруживают последовательную разработку художником модуля, связанного с обобщением соотношения опыта человека в жизни и смерти. Он создавал свои иературы в состоянии высокой духовной концентрации. Это знаки, наполненные высоким теологическим содержанием. И оформление подходящее: строгое архитектоническое построение, симметрия, фронтальность. Очень любопытны листы с органичными текстовыми вставками, знаковыми для концепции мастера: «графический пример подсознательной имагинации, чувственно-атавистической...» «Иератизм — пророчество красоты спасающей, — предрекал Шварцман. — Он воскресит чудеса мастерства, веру в призвание, полноту выражения». Как хочется в это верить!

«Правдив сей календарь...»

Государственный исторический музей

Лишь при Петре I начался систематический всплеск печатных календарей. Я.В. Брюс, выдающийся ученый, математик и астроном, выпустил первый светский печатный календарь, необычайно популярный, много раз переиздававшийся. В его календарях были астрономические сведения о движении планет, солнечных и лунных затмениях, даже астрологические прогнозы. На посвященной 300-летию первого русского печатного, «Брюсова календаря» выставке можно проследить, как расширялась специализация календарей, самых разных по содержанию, форме, материалам (круглые, на фарфоре, коже, жести). Есть даже чашка с календарем на 1812 год. Из старинных календарей можно почерпнуть много полезных сведений. Название «май», например, происходит от имени греческой богини Майи, дочери Атласа и любимицы Зевса, богини плодородия. В XIX веке календарь был для россиян своеобразной энциклопедией. Из него можно было получить информацию о церковных праздниках, исторических датах, заходах и восходах солнца. Вот «Всеобщий календарь» 1889 года со сведениями на все случаи жизни. Хороши и изящные записные книжки с календарями (бронза, золочение, перламутр). На выставке точно обозначены акценты. Наряду с календарями показаны астрономические часы с лунным календарем, гравюры с фейерверками, иконы Шестоднев. Самый необычный — календарь на 3500 лет: 1800–5300. В XIX веке большое распространение получили карманные календари, со вкусом оформленные, с необходимой информацией. Представлены на выставке и просветительские, для народа, яркие и дешевые календари. А самый любопытный — крестьянский календарь начала XIX века в виде 12-гранного бруска, с надрезами-месяцами, с зарубками-днями. А на Русском Севере сотворили из бивня мамонта календарь в форме цилиндра. Выставка напоминает, как много разных видов календарей издавалось в России. И они пользовались большим спросом. Особенно когда их стал издавать И.Д. Сытин в конце XIX – начале XX века. В 1910 году в России появилось 674 вида календарей на 21 языке. Сытин не жалел денег на производство календарей и приглашал знаменитых художников. Издавались календари с лубочными картинками в стиле модерн. Самые роскошные — календари крупных фирм, компаний с портретами красавиц. А рядом — скромный, но очень информативный студенческий календарь.

К.Н. Истомин. 1886–1942

Галерея «Ковчег»

Возвращение забытых художников галереей «Ковчег» продолжается. На сей раз это Истомин, по-прежнему непризнанный, малоизвестный широкой публике. Он относится к числу творцов, которых нелегко понять: «художник для художников». Один из основателей ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, теоретик и преподаватель, мастер «синтетического реализма», с акцентом на чисто живописный подход, член общества «Маковец», «Четыре искусства». В 1930–1933 годах он подвергался критике как формалист. По мнению Истомина, картина — высший этап изучения природы художником. Прорываясь к природе, он находил новые приемы, колористические созвучия для более сильного и свежего ее изображения, с подчеркиванием некоторой аскетичности, простоты средств. Идеалы он искал в высоком искусстве, умел поэтизировать повседневность, создавая тонкую, красивую, бережную живопись. Убедиться в этом можно на выставке, где представлены разные циклы — пластический рассказ о его жизни и деятельности с четким выявлением всех фаз. Есть даже работы раннего армянского периода с изображением гор, двориков. Кого-то может удивить некоторая монотонность, читающаяся в его циклах, но все искупает тонкая и гибкая манера письма («Рыбачьи лодки в море», 1936). Закономерно, что именно галерея «Ковчег» владеет наследием Истомина, произведения которого сохранил его ученик Леонид Казенин. Многие вещи на выставке, особенно картины, имеют музейное значение. Впервые творчество Истомина представлено так полно, включая иллюстрации к книге «Чапаев» Фурманова, эскизы театральных костюмов, этюды. Как картины, так и первоклассные графические работы открывают зрителю замечательного художника, творчество которого требует тщательного изучения.

Два века русской графики

Галеев-галерея

Маленький экскурс в историю позволяет совершить эта представительная выставка, в которой участвуют около 100 художников. Редкие вещи, известные имена: Репин, Серов, Борисов-Мусатов, Шишкин, Кустодиев, Лабас... Но много и незнакомых мастеров, доминируют петербургско-ленинградские художники — специфика галереи. Каждый лист — всплеск вдохновения, характерный штрих из жизни художника или острое напоминание об эпохе. Можно проследить смену стилей и просто испытать эстетическое наслаждение от рассматривания каждого листа. Р.Г. Судковский прожил всего 35 лет, пейзажист, получил звание академика, писал морские виды Очакова и Одессы, хорошо передавал разные состояния стихий, как в акварели «Симеиз» (1880). Н.Н. Хохряков, ученик Шишкина, который высоко его ценил, представлен набросочным натурным рисунком «Ветка яблони» (1889). Рядом «Натурщик» (1910) блистательного мастера сангины А.Е. Яковлева. Менее известный поляк С.В. Ноаковский делал зарисовки своих невероятных очень эффектных архитектурных фантазий-замков. Его рисунок «Мотив польской архитектуры» (1912) изящный и захватывающий. А Мария и Ксения Эндер исследовали форму цвета и его взаимодействие со звуком, пространством, органично, по-своему возвращая человека природе. Большая акварель «Мужчина со стрекозой» (начало 1930-х) главы ленинградского объединения «Круг» В.В. Пакулина создана в период, когда автор начал новые поиски, стремясь приблизиться к природе. Тонко прослеживается на выставке и тема «учитель–ученик»: Шишкин–Хохряков, Фешин–Чеботарев, школа Филонова... В отдельной витрине представлены работы художников школы Филонова, судьба большинства из них сложилась трагически. По-разному проявилась их зависимость от метода учителя. Неизвестно, кто она, загадочная «Мисс» (Ремизова Анна Владимировна?), автор акварели «Вечер» (1910). Художник по тканям, график П.И. Важнова с 1927 по 1941 год посещала мастерскую Филонова. В 1940-е годы она создала посвященную людям деревни серию работ, в которых ощущается влияние народного искусства. Гибель большинства произведений 1920—1930-х годов, арест, изъятие мастерской заставили ленинградца А.С. Шендерова погрузиться в себя, исследовать жизнь насекомых. Великолепны его рисунки тушью «Пчелы», «Муравьи» (1953). В абстрактной геометризованной пастели из серии «Катастрофы» (1968), П.М. Кондратьева прослеживается игра многомерными пространствами. Природа всегда была побудительным импульсом для его творчества, что ощущается и в этой работе. Выделяются на выставке два необычных больших этюда Ю. Васнецова к картине «Дама с мышкой» (1932), впервые явленные после длительной реставрации. Можно проследить найденный автором очень оригинальный способ «одевания» модели в этих экспрессивных этюдах и наслаждаться виртуозной работой углем.

Искусство Ярославской и Костромской земель XVIII–XX веков

Государственная Третьяковская галерея

Порой удивительным образом складывается судьба провинциальных крепостных художников. Они упорно работают над совершенствованием профессиональных навыков, получают вольную, даже становятся академиками, приобретают известность, но по прошествии времени о них забывают. А их произведения либо оказываются утраченными навсегда, либо пропадают без внимания и заботы в запасниках музеев, либо вовсе заброшенные, в катастрофическом состоянии пылятся на чердаках или в подвалах у случайных владельцев. Тем более знаменательна выставка — результат поисков, находок, открытий исследователей, реставраторов, музейных сотрудников — 160 произведений крепостных мастеров, художников — выходцев из третьего сословия (из шести российских музеев). Шестнадцать портретов Григория Островского (1756–1814) — редкий пример того, как крепостной художник, получивший выучку в иконописной мастерской, свободно овладел приемами и техникой европейской живописи. Уровень его мастерства намного выше, чем у других участников выставки. Как умел он подчеркнуть положение в обществе своих моделей, выявить черты их характера! Как искусно написаны детали костюмов, украшений! Больше всего на выставке портретов Островского представителей разных поколений дворянской семьи Черевиных, крепостным которых он, вероятно, являлся. Очень хороши изысканные портреты Е.Д. Каменкова (1760–1818), крепостного художника, получившего вольную, ставшего академиком в 1794 году («Портрет В.И. Лихачева» 1791). А М.Д. Мыльников (1797–1842) — самый «реалистичный» художник на выставке, автор многозначительных портретов купцов и их жен (семейные портреты Соболевых). Павел Календас — самый загадочный художник из представленных на выставке: неизвестны ни дата его рождения, ни дата смерти, сохранились лишь сведения, что он работал в первой половине XIX века. По сравнению с Островским или Мыльниковым его полотна кажутся более архаичными, выдержанными в традициях парсуны. И все же, несмотря на некоторую неумелость исполнения, они по-своему выразительны. Не менее любопытны работы неизвестных провинциальных художников, чьи имена еще предстоит открыть. В портретах на выставке сделан акцент на культе семейных ценностей. Они напоминают, как складывался тип провинциального русского портрета, исчезнувшего в 1850 –1860-е годы, когда его начинает вытеснять фотография. Органично дополняют выставку картины Ефима Честнякова (1874–1961), провидца, мечтателя, уникального творца с драматической судьбой. Почти всю жизнь он провел в костромской деревне Шаблово, недолго учился у Репина, высоко оценившего его талант. В своих картинах Честняков рассказывает о счастливой жизни «единой крестьянской семьи» («Щедрое яблоко»). Вот его холст «Наш фестиваль» с персонажами, словно озаренными каким-то внутренним светом, поющими вселенскую песнь. Самый фантастический холст художника «Город всеобщего благоденствия»: более 100 персонажей, словно устремленных в никуда. И архитектура какая-то невероятная, и изобилие странное, и белые, не поддающиеся идентифицированию птицы повсюду, и мальчики с флейтами являются какими-то символическими персонажами. Эту мечту о счастливом городе Честняков реализовал в дневниках, письмах, романе, рассказах, глиняных скульптурах. Но в родной деревне его искусство не поняли, более 20 лет он не занимался живописью. После смерти художника его картины оказались в крестьянских домах, свернутые в рулоны. Состояние их было плачевным. Лишь в 1970-е годы их спасли реставраторы в результате длительной, кропотливой, очень трудоемкой работы. Произведения Честнякова на выставке доказывает, что он действительно смотрел вперед и умел визуально демонстрировать «свои грезы», в чем убеждают его картины.

В.А. Ватагин. Скульптура. Живопись. графика. К 125-летию со дня рождения

Государственная Третьяковская галерея

«Как художник я преклоняюсь перед животным миром — мощным проявлением красоты. Как биолог я признаю в животном собрата человека и преклоняюсь перед стихией животного. Как человек я не могу забыть огромной жертвенной роли животного в построении человеческой цивилизации», — писал В.А. Ватагин. Эти «три кита», своеобразное творческое кредо художника, ясно обнаруживаются на выставке из собраний ГТГ и Дарвиновского музея, где впервые наряду со скульптурой демонстрируются его картины и графика. Зоолог, страстный путешественник, объездивший полмира, проработавший 50 лет в Дарвиновском музее, автор научных публикаций, иллюстраций для разных изданий, Ватагин, как никакой другой художник или скуль-

птор, любил, понимал животный мир и умел с поразительной наблюдательностью, руководствуясь нравственно-этическими понятиями, раскрывать в своих персонажах самое сокровенное. Надменные птицы-носороги, спесивый верблюд, угрожающе восседающий мандрил – никто не мог сравниться с выдающимся анималистом в передаче характера животных, птиц и нахождении высокой степени обобщенности в их изображениях. Как мастерски обрабатывал он дерево, добиваясь лаконизма форм и экспрессии («Идущий слон», 1911; «Медведь, балансирующий на шаре», 1955; «Орел», 1913)! Хорошо показано, как свободно Ватагин владел разными материалами: майолика, мрамор, фаянс, резная кость, терракота, хотя дерево явно доминирует. Антилопы гну, моржи, медведи, попугаи, обезьяны предстают на выставке в двойном варианте: на картинах и в скульптурах, что дает более полное, яркое представление об этих персонажах, их красоте, грации или ловкости. Мастер психологических портретов животных Ватагин представлен на выставке и в ином качестве: необычными работами 1920-х годов: «Портрет В. Поленова» (Тарусская картинная галерея) и «Портрет матери» из собрания семьи художника.

Четыре Александра

Высоко-Петровский монастырь

Три участника выставки – Александр Чашкин, Александр Кошкин, Александр Шеко, – посвященной памяти художника Александра Харитонова (1932–1993), так или иначе испытали влияние искусства и личности мэтра. И на выставке это хорошо прослеживается. «Память о древнерусском искусстве», «Много ангелов»... Небольшие, поэтичные, в утонченной, жемчужно-серой гамме светоносные работы Харитонова в разных залах, в разных контекстах, сохраняя свою глубину, проникновенность, открывают новые неожиданные грани, наполняя душу радостью и благодатью: мерцающая поверхность, переливчатость фактуры его картин («Розовая дорога к белым небесам») с их тишиной и сосредоточенностью и эфемерные карандашные рисунки. «Сошествие во ад», «Богоматерь с младенцем»... В своих иконах Чашкин (с середины 1980-х годов расписывает храмы в Москве, Ясной Поляне, Самаре, на Украине, в США) вдохновляется и возрождает традиции византийской иконописи. «Именно Харитонов привел меня к иконе», – говорит Чашкин. То есть речь идет и о художественном, и о духовном наставничестве Харитонова. А в работах Шеко прослеживаются традиции русского символизма, попытка по-новому их осмыслить. И конечно, символистская линия Харитонова в его работах угадывается. Шеко интересует тема космизма. Он стремится с помощью пластической метафоры, символики цветовых и световых контрастов вызвать у зрителей свежие пространственные ощущения. Влияние Харитонова в ином ключе, а также в философско-этическом смысле испытал и скульптор Кошкин – проект памятника Филарету Московскому и мраморный рельеф, фрагмент иконы Владимирской Богоматери. Очень уместна на выставке записка Харитонова Татьяне Соколовой «Но сокровенный сердцу человек...» (Глава 3. От Петра) с почти бесплотным наброском деревьев и ограды. Это шестнадцатая выставка, организованная вдовой Харитонова Соколовой после смерти художника, которая всегда открывается 5 февраля.

Монументалисты Москвы. XXI век

Московский дом художника

По-прежнему художники-монументалисты секции МОСХа создают мозаики, росписи, витражи, украшают станции метро, восстанавливают церкви и расписывают новые храмы. Но работать им становится все трудней. Пожалуй, именно художники-монументалисты особенно ощущают последствия глобального финансового кризиса: заказов все меньше. Неудивительно, что им все чаще приходится заниматься станковым искусством. И на выставке, посвященной 55-летию секции, доминируют станковые работы. В некоторых картинах, графических листах художники воплощают то, что им не удалось осуществить в монументальных произведениях. Одним нравятся тонкие лирические пейзажи, в работах других звучат философские ноты, третьи увлечены беспредметными композициями, и даже влияние европейской школы прослеживается в колорите некоторых участников (А.И. Царев, М.А. Попонова, Л.В. Тюленев, В.С. Шапошникова, И.А. Покладова...). Иногда в работах подчеркивается приверженность авторов к реалистическим позициям или стремление к своеобразному декоративному обобщению. А знаменитая «шестидесятница» Н.А. Егоршина, живописец геометрической абстракции, отлично реализовала себя и в монументальных работах. Некоторые участники представлены как монументальными, так и станковыми работами – мозаики и картины «Стена», «Под небом голубым» О.И. Осина и Л.С. Воловой на тему вечных ценностей Земли обетованной. Есть и новые холсты А. Васнецова: почти монохромные, лаконичные, в то же время наполненные внутренним драматизмом. А крупные цветные фотографии напоминают о монументальных работах участников: весьма любопытно необычное оформление станции метро «Сретенский бульвар», с эффектной ручной работы решеткой И. Лубенникова. Самый оригинальный проект на выставке – церковное оформление В.Г. Ливанова, В. Меличука для храма Серафима Саровского на Чукотке. Художники создали очень яркие образы, по мнению некоторых, весьма спорные: на красных фонах, в традициях крестьянского народного искусства, домонгольской иконописи, русского авангарда начала XX века, с очень неканоническими образами святых, Богоматери и Иисуса. Слишком смелое решение, слишком современное не приняли церковные власти, и работы, выполненные акриловыми красками на дереве, демонтировали. «Главное – показать на выставке разнообразие жанров и внутренних движений, – говорит В.А. Кулаков, председатель секции монументалистов. – Художники должны высоко держать планку, чтобы противостоять сомнительному вкусу заказчиков». И им это удается.

Театр в творчестве художников 1920–1930-х годов

Государственная Третьяковская галерея

Ф. Федоровский, эскизы декораций к «Кармен» (1930); братья Стенберги, эскиз грима к «Желтой кофте» (1928); Н. Гончарова, эскиз грима (1919); Эль Лисицкий, эскиз костюма к «Победе над Солнцем»... Компактная выставка графики из фондов галереи напоминает в разных формах, что успешным спектакль будет лишь на основе синтеза всех его компонентов, где важнейшую роль играют сценография, эскизы к декорациям и костюмам. Кажется вполне закономерным, что большинство участников выставки ярко проявили себя в живописи и других видах творческой деятельности, что, безусловно, обогатило и их поиски в сфере сценографии. Много прекрасных мастеров работали на театральной сцене. Выставка знакомит лишь с некоторыми. Поражает, как смело использовались в сценографии самые передовые достижения в живописи. Причем авторы не забывали ни о сценическом действии, ни о задачах театрального художника, стремясь живописными средствами выразить происходящее в спектакле. Выставка дает возможность проследить, как в течение 10 лет менялись пути сценографии. Георгий Якулов в своих декорациях умел демонстрировать перед зрителями сдвиги, кубы, конусы. И здесь в эскизах («Танцующий Жирофля», 1920-е) любивший подчеркивать на театральной сцене стихию игры Якулов эффектно использовал системы кубизма и кубофутуризма. Александра Экстер воплотила на сцене концепцию объемных плоскостных декораций. В спектакле «Ромео и Джульетта» (1921) она создала сложные многоскладочные костюмы с языками и спиралями. Ее роскошные декорации представляли собой «кубистичнейший кубизм в барочнейшем барокко». Она стремилась к синтезу линии, формы и цвета. А эскизы к «Победе над Солнцем» (1920) Эль Лисицкого напоминают о новаторских методах сценического представления с использованием марионеток. Супрематические эскизы – у И. Кудряшова, конструктивистские – у Любови Поповой.

ACADEMIA

ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Учредитель

Государственное учреждение
«Российская академия художеств»

Идея проекта

Зураб Константинович Церетели президент РАХ

Научный консультант

Дмитрий Олегович Швидковский вице-президент РАХ

Издатель
Фонд поддержки современного искусства «Артпроект»

Дмитрий Иосифович Гражевич директор фонда
Нина Юрьевна Березницкая pr-директор

Редакция

Ада Дмитриевна Сафарова главный редактор
Светлана Владимировна Гусарова заместитель главного редактора
Ирина Петровна Сосновская исполнительный редактор
Константин Леонидович Чубанов дизайн, верстка
Алла Сергеевна Нуждина ответственный секретарь
Александр Георгиевич Григорьев редактор, представитель в Санкт-Петербурге
Виктория Джановна Хан-Магомедова редактор отдела хроники
Лия Евгеньевна Адашевская редактор-искусствовед
Александр Александрович Волков корреспондент
Андрей Житнян перевод на английский язык
Лариса Васильевна Доценко корректор-редактор
Владимир Борисович Куприянов фотохудожник
Татьяна Гуликовна Пилия подготовка текстов

Благодарим за содействие

Татьяну Александровну Кочемасову помощника президента РАХ
Ирину Владимировну Тураеву пресс-секретаря президента РАХ
Александру Николаевну Лужину начальника правового управления РАХ
Любовь Валерьевну Евдокимову зам. президента РАХ по выставочной деятельности
Веронику Трояновну Богдан заместителя директора по науке НИМ РАХ
Серги Нугзариевича Шагулашвили заведующего отделом кинопрограмм ММСИ
Владимира Александровича Григорьева фотографа РАХ в СПб
Наталью Викторовну Литвину руководителя выставочной работой АРАН
Наталью Павловну Копаневу заведующую отделом СПФ АРАН

Использованы разработки макета альманаха ACADEMIA 1999 года
Валерия Яковлевича Черниевского

На обложке: *Феодосий Щедрин.*
Князь Изяслав Мстиславович и воины. 1772. Рельеф. Гипс. НИМ РАХ

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

Подписано в печать 17.03.2009
Отпечатано в ООО «Принт Дизайн ТМ»