ACADEMIA

III•2010

...противузаконным заимствованием (plagiat) из чужого произведения считается по живописи выбор из произведения без согласия художника или того, кому передал он право художественной собственности — групп, фигур, голов, а также околичностей перспективы, пейзажа или морского вида и проч. — и помещение их другим художником в своем произведении, с соблюдением того же рисунка и освещения, какое имеют они в оригинальном художника-автора произведении, а также срисование подобным образом и издание оных вместе с другими предметами, входящими в состав образцовых рисунков, издаваемых художником не автором. По ваянию — таковой же выбор групп, фигур, голов и орнаментов и помещение оных в произведении другим художником-скульптором, не автором прежних, исполняемом. Примечание: заимствование из художественных произведений фигур и орнаментов на модели для мануфактурных и ремесленных изделий контрафакциею не почитается. Равным образом не почитается контрафакциею и то, когда, например, какое-либо произведение живописи с ея отраслями изображается посредством скульптуры, и наоборот.

Заключение Совета Императорской Академии художеств
27 октября 1845 года

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

ACADEMIA

История — **History**

Е. Кириченко. Реформатор из дома Романовых **3** Reformer from the House of Romanovs. *E. Kirichenko*

Академическая наука — **Academic Studies**

В. Ванслов. «Русские сезоны» в Париже **14** "Russian Seasons" in Paris. *V. Vanslov*

А. Толстой. XIX–XX века: к истории творческих контактов **17** XIX–XX. Remarks on History of Creative Contacts. *A. Tolstoy*

М. Бусев. Музеи новейшего искусства **27** Museums of the Most Modern Art. *M. Busev*

Международные связи — **International Relations**

И. Бусева-Давыдова. «Святая Русь» в Лувре **34** "Holy Russia" in the Louvre. *I. Buseva-Davydova*

Россия в Париже **39** Russia in Paris

Д. Швидковский **42** *D. Shvidkovsky*

М. Курилко-Рюмин **44** *M. Kurilko-Ryumin*

В. Ванслов **45** *V. Vanslov*

Е. Максимов **48** *E. Maksimov*

М. Бусев **58** *M. Busev*

Академическое образование — **Academic Education**

С. Грачева. Выставка педагогов «Репинки» **66** Exhibition of Pedagogues in "Repinka". *S. Gracheva*

А. Дмитренко. Пространство трагедии **71** The Space of a Tragedy. *A. Dmitrenko*

Выставочный комплекс — **Exhibition Halls**

А. Бурганов. Улыбка слепых **76** Smile of Blinded. *A. Burganov*

М. Терехович. Единство многообразия **81** The Unity of a Diversity. *M. Terekhovich*

В. Перфильев. Поиск формы **85** The Search for a Form. *V. Perfiliev*

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

А. Боровский. Коллекция: личный аспект **90** Collection: the Personal Aspect. *A. Borovsky*

Д. Фомин. Livre d'artiste: первая серия **96** Livre d'artiste: First Series *D. Fomin*

И. Сосновская. Обязательная программа **98** Compulsory Program. *I. Sosnovskaya*

В. Хан-Магомедова. Хроника **100** Chronicle *V. Khan-Magomedova*

Обзоры — **Reviews**

А. Безгубова (Шкляева). Дягилев. Начало **104** Diaghilev. Beginning. *A. Bezgubova (Shklyaeva)*

В. Ванслов. Театральный шедевр Салахова **108** Theatrical Masterpiece of Salakhov. *V. Vanslov*

А. Григорьев. Постигая «новояз» **112** Comprehending "Newspeak". *A. Grigoriev*

А. Успенский. Собрание Леонида Закса **116** Collection of Leonid Sachs. *A. Uspensky*

Московская и региональная хроника **119** Moscow and Regional Chronicle

И.Т. Кабанов

Портрет президента Академии художеств, герцога М. Лейхтенбергского.

1866. Копия с оригинала Ф. Крюгера. Холст, масло. НИМ РАХ

РЕФОРМАТОР ИЗ ДОМА РОМАНОВЫХ
REFORMER FROM THE HOUSE OF ROMANOVS

Евгения Кириченко

Yevgenia Kirichenko

При президенте Оленине вышел указ Николая I, в котором руководство академией передавалось членам царской семьи, первым президентом Академии художеств принадлежавшим к императорской фамилии, стал герцог Максимилиан Лейхтенбергский — муж любимой дочери Николая I великой княгини Марии Николаевны. Именным указом император в 1843 году назначил «любезного зятя Нашего Его Императорское Высочество герцога Максимилиана Лейхтенбергского» преемником ушедшего из жизни А.Н. Оленина[1]. 24 мая состоялось его знакомство с Академией художеств. Герцог, прибыв туда «в 12 часов дня был встречен всеми членами Совета и чиновниками Академии: потом осматривал все художественные отделения и классы (в том числе ректора Демута-Малиновского и «профессоров К.П. Брюллова, барона П.К. Клодта, Зауервейда, Ладурнера и за тем Скульптурный класс, где производится памятник Державину»[2].

Деятельность герцога Лейхтенбергского на этом посту, как и у всех его предшественников: Шувалова, Бецкого, Строганова, Оленина, не исчерпывалась обязанностями президента, а охватывала большое культурное пространство. Все, без исключения, президенты академии 1830–1910-х годов проводили политику терпимости и поддержки новых тенденций, направленных на преодоление классицистических канонов и абсолютизации античноренессансной традиции, начатую в эпоху Оленина, но, как и он, одновременно признавали правомерность ее существования, тем более что академизм не оставался неизменным, а, как все искусство, непрерывно эволюционировал под воздействием новых веяний.

Так же очевидно в политике президента Максимилиана Лейхтенбергского выражено и характерное для руководителей Академии художеств признание первостепенного значения национальной идеи, ее поддержка. К особенностям президентства герцога несомненно принадлежит уникальность его вклада в русское искусство и творчество мастеров руководимой им академии. Подобно Оленину герцог был крупным исследователем, но в отличие от своего предшественника он занимался новой, зарождавшейся в годы его президентства областью технического знания — электротехникой. Изобре-

Т.А. Неффф
Портрет великой княгини Марии Николаевны. Холст, масло. 1850-е. НИМ РАХ

During the presidency of Alexei Olenin, Emperor Nicholas I issued degree, transferring the headship of the Academy to the members of the royal family. The first President of the Academy from the imperial family was Maximilian de Beauharnais, 3rd Duke of Leuchtenberg — the husband of emperor's beloved daughter Grand Duchess Maria Nikolaevna. In 1843, by the personal decree, Emperor appointed "Our amiable son-in-law, His Imperial Highness, Duke Maximilian Leuchtenberg" successor of A. Olenin, who died shortly before. On May 24th, 1843 Duke made his acquaintance with the Imperial Academy of Arts. Duke arrived "at 12 o'clock, and was greeted by all Council members and

[1] РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (5/937). 1843. Д. 12. Л. 1–12.

[2] *Материалы по истории Императорской Академии художеств за первые сто лет ее существования*/под ред. П.Н. Петрова. 1763–1863. СПб., 1865. Ч. III. С. 1.

тенный им метод гальванопластики впервые был широко применен в скульптурном убранстве фасадов и интерьеров Исаакиевского собора. На средства Максимилиана Лейхтенбергского была основана гальванопластическая фабрика в Москве.

Герцог Максимилиан-Евгений-Иосиф-Август-Наполеон, родившийся 2 октября 1817 года в Мюнхене и скончавшийся в ночь на 20 октября 1852 года в Петербурге, был сыном Евгения Богарне, пасынка Наполеона Бонапарта, и дочери баварского короля Максимилиана Иосифа Амалии-Августы. Рано лишившийся отца, он получил прекрасное образование под руководством матери, одной из просвещеннейших принцесс Европы. Судьба Максимилиана определилась в 1837 году, когда по поручению своего дяди, короля Баварии Людвига, он приехал в Россию, в Вознесенск, на большие кавалерийские маневры. Туда наряду с представителями русской знати съехались высочайшие особы и принцы европейских домов. Ласково принятый императорской фамилией Максимилиан сопутствовал императору в поездке в Одессу, оттуда отправился в Константинополь, Смирну и Афины. В октябре 1838 года он стал женихом великой княжны Марии Николаевны, а 2 июля 1839 года состоялось их венчание в церкви Зимнего дворца.

В 1846 году, три года спустя после назначения герцога на пост президента академии, Николай I утвердил его председателем Археологическо-нумизматического общества. Этот выбор был не случаен. Обладатель одной из лучших в Европе художественных коллекций, знаток истории искусств и современного художественного творчества, герцог сам хорошо рисовал и писал красками. От отца к нему перешла также известнейшая в художественном мире Европы картинная галерея в Мюнхене, славившаяся полотнами итальянцев Джованни Беллини, Бронзино, Рафаэля, Луини, Лотто, голландцев Я. Стена, Метсю, учителя Петра I мариниста Бакгаузена, фламандцев Мемлинга и Ван Дейка, испанцев Веласкеса и Мурильо. Коллекцию родителей, основная часть которой перекочевала в Мариинский дворец, герцог пополнил произведениями древности, великих мастеров Возрождения и Нового времени, современников, прославивших Академию художеств, в том числе К.П. Брюллова и Т.А. Неффа[3].

Поступавшими в его распоряжение древностями он щедро одаривал музеи, руководствуясь правилами поведения просвещенного европейского аристократа и этикой своих предшественников — президентов Императорской Академии художеств. Обнаруженные во время его пребывания в 1851 году в Помпеях и подаренные ему «Королем обеих Сицилий» (Сицилии и Неаполитанского королевства) предметы древности герцог передал Эрмитажу. Так же поступил он и во второй раз, получив из Италии ящик с 20 предметами из Помпеев. В 1852 году от Максимилиана дважды в дар Эрмитажу поступила коллекция египетских древностей (около 30 предметов), приобретенных им во время путешествий[4]. О щедрости герцога свидетельствовали и переданные им Эрмитажу коллекции монет[5].

В 1846 году среди просвещенной дворянской элиты возникла мысль о создании Археологическо-нумизматического общества, его учредители С. Уваров, А. Строганов, Ф. Гагарин, С. Долгоруков обратились к герцогу с предложением занять пост председателя. Увлекавшийся нумизматикой, он согласился и начал свою деятельность с хлопот об официальном утверждении общества[6].

[3] Горбатенко С.Б. *Петергофская дорога:* историко-литературный путеводитель. СПб., 2002. С. 278–282, 436–437.

[4] РГИА. Ф. 472. Оп. 18 (105/942). 1852. Д. 64. *О древних египетских и олимпийских вещах, принесенных в дар Императорскому Эрмитажу Его Императорским Высочеством герцогом Лейхтенбергским.* Л. 1–5.

[5] Петрова Т.А. *Дворец великой княгини Марии Николаевны.* СПб., 1997. С. 149–150.

[6] Основываясь на этом, препровождаю при сем Вашему Высокопревосходительству просьбу членов — учредителей Археологическо-нумизматического общества и проект статутов, прося вас исходатайствовать у Государя Императора Высочайшего утверждения статутов их, по утверждении коих я бы с особенным удовольствием принял председательство сего вновь учреждаемого общества. Веселовский Н.И. *История Императорского русского Археологического общества за первое пятидесятилетие его существования. 1846–1896.* СПб., 1900. С. 44–45.

[7] Там же. С. 64–65.

[8] *Материалы по истории Императорской Академии художеств...* Ч. III. СПб., 1865. С. 1.

[9] Там же. С. 148.

[10] Там же. С. 111–112.

[11] РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (8/940). 1850 г. Д. 135. Л. 1–149.

Разработанная с участием и под руководством герцога программа определила направление деятельности Археологического общества и после его кончины, при его преемниках – великом князе Константине Николаевиче и вице-председателе графе Д.Н. Блудове. Последний, характеризуя деятельность общества, писал епископу Камчатскому Иннокентию: «Цель общества – умножение и распространение сведений о старине, и в особенности о родной русской старине»[7]. Пафос изучения национальной старины распространился в середине XIX века на все области духовной, культурной, художественной жизни. Максимилиан Лейхтенбергский проводил эту политику на посту председателя Археологического общества (слово «нумизматическое» вскоре выпало из его наименования) и в качестве президента Академии художеств.

Время президентства герцога было отмечено ростом частных инициатив в русском обществе. Создание художественных школ на местах превратило Академию художеств в куратора этих учебных заведений. Они работали в постоянном сотрудничестве. Первым на рассмотрение и заключение Совета академии поступил в 1843 году присланный московским военным генерал-губернатором проект Устава Московского художественного общества, «в коем излагается об учреждении в Москве школы художеств»[8], получившей позднее название Московского училища живописи и ваяния.

В 1849 году «с дозволения Совета академии и местного начальства» художник Наполеон Буяльский открыл в Киеве «художественную живописную школу», а в 1850-м был разработан механизм сотрудничества этой киевской школы с Академией художеств. Ей разрешалось «представлять ежегодно на благоусмотрение Совета академии полные отчеты о числе учеников, их занятиях и преподавании, а равно лучшие их рисовальные работы, и по одному или несколько экземпляров отпечатанных произведений по литографии или гравировке»[9].

Одновременно с Буяльским в 1849 году предложение создать художественную школу в Тифлисе представил наместник Кавказа князь М.С. Воронцов. Совет Академии художеств одобрил инициативу, заметив, что «мысль об учреждении в Тифлисе художественной школы может быть полезна, как полезно вообще было бы учреждение таковых школ и кроме Тифлиса в других городах России. Чем более будет в России таких приготовительных школ, тем вернее может быть появление людей с дарованиями... Более успевшие в этом училище могли бы довершить свое художественное образование в академии; так, как это учреждено в Московском училище живописи и ваяния»[10].

В ведении Максимилиана Лейхтенбергского находилась фактически вся культурная и художественная жизнь России, развитию которой он всеми силами способствовал. В 1850 году герцог ходатайствовал «о дозволении художнику Тимму издавать Русский художественный листок»[11]. В том же году он испрашивал разрешения «на помещение в залах Императорской Академии художеств предполагае-

Н.С. Пименов
Парень, играющий в бабки. 1836 Мрамор. © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010. Фотограф Марк Васильевич Скоморох

◁ В.И. Демут-Малиновский
Русский Сцевола. 1813. Бронза © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010. Фотограф Марк Васильевич Скоморох

▷ стр 6–7
Г.К. Михайлов
Вторая галерея в Академии художеств. 1836. Холст, масло. © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010. Фотограф Марк Васильевич Скоморох

officials of the Academy, later he examined all art departments and classes (including classes of rector Vasily Demut-Malinovsky and professors Karl Briullov, Baron Peter Clodt von Jurgensburg, Alexander Zauerveid, Ladurner and later Sculpture studio, where the monument of minister, poet and statesman Derzhavin was under creation).

The growth of private initiatives was a distinctive feature for the presidency of Duke Leuchtenberg. Creation of new art schools in different towns of Russia turned the Academy into supervising and curatorial institution. The first case was put under scrutiny of the Academy Council in 1843. Moscow military governor-general sent a draft Charter of the Moscow Art Society, seeking "to establish a School of Fine Arts in Moscow". Later this institution received the name Moscow School of Painting and Sculpture. In 1849, "with the permission of the Academy Council and the local authorities", the artist Napoleon Buyalsky opened art school of painting

мой к устройству художественной выставки редких вещей, принадлежащих частным лицам»[12]. В качестве председателя Археологического общества Максимилиан представлял «их величествам» изданное обществом «сочинение коллежского асессора Кене “исследование об истории и древностях Херсонеса Таврического”»[13]. Академия, руководившая изучением древностей и занимавшаяся реставрацией древних памятников, неизменно информировала императора о такого рода событиях. Выслушав сообщение почетного вольного общника Фоссати из Константинополя о производимой им по поручению турецкого султана реставрации церкви Софии, превращенной в мечеть, Совет Академии художеств по рекомендации президента сообщил об открытых им «картинах и мозаиках» Николаю I[14]. Изучение отечественных древностей в продолжение заложенной при Оленине традиции почиталось делом государственной важности, каждое открытие в этой области тщательно фиксировалось академией[15].

Не порывавший связей с представителями художественной элиты немецких государств и прекрасно осведомленный о положении дел в современном искусстве президент предложил Совету академии избрать почетными вольными общниками наряду с известными мюнхенскими художниками (скульптором Швандталером и мастером батальной живописи Петром Гейем, дармштадтским гравером Фельсингом) едва ли не всех заметных европейских мастеров[16].

Активность, стремление усилить благотворное влияние академии на развитие художественного процесса в России сподвигли герцога обратиться 1846 году к императору с предложением выработать новый устав. Герцог тщательно изучил все изданные к тому времени касающиеся академии узаконения: Устав и привилегии 1764 года, дополнительные статьи к Уставу 1802 года, Прибавление к Установлениям академии 1830 года и изменение ее Устава в 1840-м после ликвидации Воспитательного училища. На основании этих документов Максимилиан предлагал «сделать свод узаконений еще действующих и присовокупить к ним проект закона общего, который мог бы служить долго — на это необходимо обратить внимание правительства»[17].

Касаясь первоначально выдвинутых соображений, президент доносил министру императорского двора о не-

[12] РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (8/940). 1850 г. Д. 110. Л. 1–17.

[13] Там же. Оп. 17 (6/938). 1848 г. Д. 443. Л. 1–8.

[14] *Материалы по истории Императорской Академии художеств...* Ч. III. С. 95; РГИА Ф. 472. Оп. 17. (7/939). 1849 г. Д. 33. Л. 1–33. По отношению Его Высочества об открытых архитектором Фоссати в Константинополе картинах и мозаиках.

[15] РГИА. Ф. 472. Оп. 18. (105/942). 1852 г. Д. 20. Л. 1–12. О древних вещах и монетах, найденных в 1851 г. в Суздале и его окрестностях, и производстве там археологических изысканий камер-юнкером графом Уваровым.

[16] *Материалы по истории Императорской Академии художеств...* Ч. III. С. 39–40.

[17] РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (101/938). 1846–1847 гг. Д. 49. Л. 1–2 об.

обходимости первостепенных, с его точки зрения, дополнений. Суть их сводилась к необходимости приблизить устав академии к уставам университета, Академии наук и Медико-хирургической академии. Герцог предлагал не ограничивать число почетных членов и почетных любителей, упразднить звание почетных вольных общников. Упраздненное Воспитательное отделение он рекомендовал не восстанавливать, но считал, что средства для даровитых учеников бедного состояния «сохранить необходимо, чтобы, как и в университет, в академию вступали люди, более приготовленные к учению в ней, полагаются классы рисовальные только с натуры и с антиков и требуются познания в искусствах. Пусть будет меньше, но лучше».

Предложенные герцогом изменения были включены в устав[18]. Ликвидация Воспитательного училища открыла доступ в Академию художеств самым широким слоям населения, кардинально изменила состав учеников и сам дух этого учреждения. В ставшей открытым учебным заведением академии казеннокоштных учеников сменили вольноприходящие. Отмена преподавания общеобразовательных предметов, связанная с упразднением Воспитательного училища, сделала ненужными вступительные экзамены по ним.

Вместе с тем во время президентства герцога Лейхтенбергского классическая система художественного образования, которая при Оленине исподволь подтачивалась, вновь превратилась в господствующее направление образовательной и художественной политики. Причем в период президентства герцога Академии художеств удавалось следовать принципам, установленным в начальный период ее существования. Оставалось в силе и возникшее при Оленине расслоение на академизм и антиакадемизм. Взгляды президента, как правило, оказывались более широкими, позиции — более терпимыми по сравнению со взглядами членов и профессоров академии. Это расслоение выявляло и неодинаковое отношение представителей разных искусств к новшествам, которые легче и естественнее приживались в архитектуре и исторических исследованиях. Яростными защитниками академизма и классической системы образования, как правило, выступали представители изобразительного искусства, особенно скульпторы и исторические живописцы.

Во время президентства герцога в академии впервые разгорелась полемика относительно роли классического образования и системы ценностей, ориентированной на классическое наследие и наследие русского Средневековья.

С того времени когда Оленин объявил о существовании множества национальных архитектур, в академии на многие десятилетия утвердилось противостояние сторонников и противников неклассического наследия. Новые веяния входили в ее жизнь медленно и трудно. Сохраняя верность традиционной иерархии, Оленин в 1832 году вынужден был заявить, что «вообще архитектурные чертежи для получения академических званий должны быть делаемы в классическом стиле»[19]. Однако это правило постоянно нарушалось. Уже в 1833 году ученикам архитектурного отделения была задана академическая программа выполнить проект «огромной церкви греческого вероисповедания в византийском вкусе». В том же году К.А. Тон представил на звание профессора 2-й степени одобренный единогласно «подробный проект монастыря греческого исповедания на 100 человек штатных монахов» в русском стиле[20], а заданная архитектору Леману программа «Постоянные построения для увеселения русского народа» предлагала делать «отдельные постройки в разных вкусах архитектуры». В 1834 году после обсуждения вопроса о стиле архитектурных проектов

[18] РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (101/938). 1846–1847 гг. Д. 49. Л. 5–7. об., 11.

[19] *Материалы по истории Императорской Академии художеств...* Ч. II. С. 277.

[20] Там же.

[21] Там же. С. 316.

[22] Автор статьи «Успехи архитектуры за последнее трехлетие», помещенной в журнале «Библиотека для чтения», с одобрением писал об этом проекте: «Видно, что художник изучил архитектуру не только греческую, римскую и новую итальянскую, но также индийскую, мексиканскую, египетскую, арабскую, готическую — это очень полезно для молодого архитектора» (цит. по: Гримм Г.Г. Архитектурный класс Академии художеств в первой половине XIX в. // Вопросы художественного образования. Вып. VII. Материалы по истории русской и советской художественной школы. Первая половина XIX в. Л., 1973. С. 79).

[23] *Материалы по истории Императорской Академии художеств...* Ч. III. С. 52.

Совет академии постановил: «...для званий академических и третных экзаменов для премий в другом вкусе программ не задавать, как только в греческом и римском вкусе... что же касается до других родов архитектуры, как, например, египетской, индийской, маврской, готической, византийской, то в сих родах программы задавать ученикам ее на месячных экзаменах и ищущим звания художников в таком лишь случае, когда они имеют достаточное понятие об изящных пропорциях греческой архитектуры»[21]. Но уже в 1836 году воспитанник академии архитектор П. Норев получил звание классного художника за проект «всеобщего музеума наук и искусств». В соответствии со спецификой музея архитектор ставил целью передать в его облике все многообразие мировой культуры и включил в композицию здания формы известных ему европейских и неевропейских стилей[22].

Вместе с тем создание проектов в греческом и римском вкусе не означало консервации принципов классицизма в архитектуре. Хотя в 1830–1840 годах большинство проектов в соответствии с мнением о первостепенной важности классического наследия создавалось в стилях неогрек, неоренессанс, неоримском, помпеянском, они проектировались на основе законов, действующих для эклектики в целом, включая классические и неклассические стили.

Даже в скульптуре, самом консервативном из искусств, наиболее тесно связанном с классической традицией, происходили изменения, обусловленные несвойственной классицизму новой интерпретацией этой традиции. Оставаясь в рамках античных тем, скульпторы отдавали предпочтение лирико-бытовым сюжетам, одновременно скульпторами создавалиь работы, выполненные под влиянием всеобщего распространения идей народности и национальности. Так, Антон Иванов продолжил воплощение народной темы в скульптуре, начатое выпускниками Академии художеств Пименовым и Логановским, которые в соответствии с заданными им академическими программами выполнили увековеченные стихами А.С. Пушкина композиции: первый — «Юноша, играющий в бабки», второй — «Юноша, играющий в свайки». Антон Иванов, обратившись к народной теме, создал мраморную статую молодого Ломоносова в виде рыбака и одновременно, следуя классической традиции, — статую Париса.

Национальная и классическая темы сплошь и рядом сосуществуют в работах одних и тех же художников. Аналогичная практика представлена и решениями Совета Академии художеств. Он не только удовлетворил просьбу группы пенсионеров-архитекторов субсидировать их поездку во Францию, Германию и Англию «для обозрения известных там зданий», но и выступил со встречным предложением сделать впредь подобный маршрут обязательным[23]. Академия неизменно поощряла изучение пенсионерами неклассического восточного и средневекового искусства.

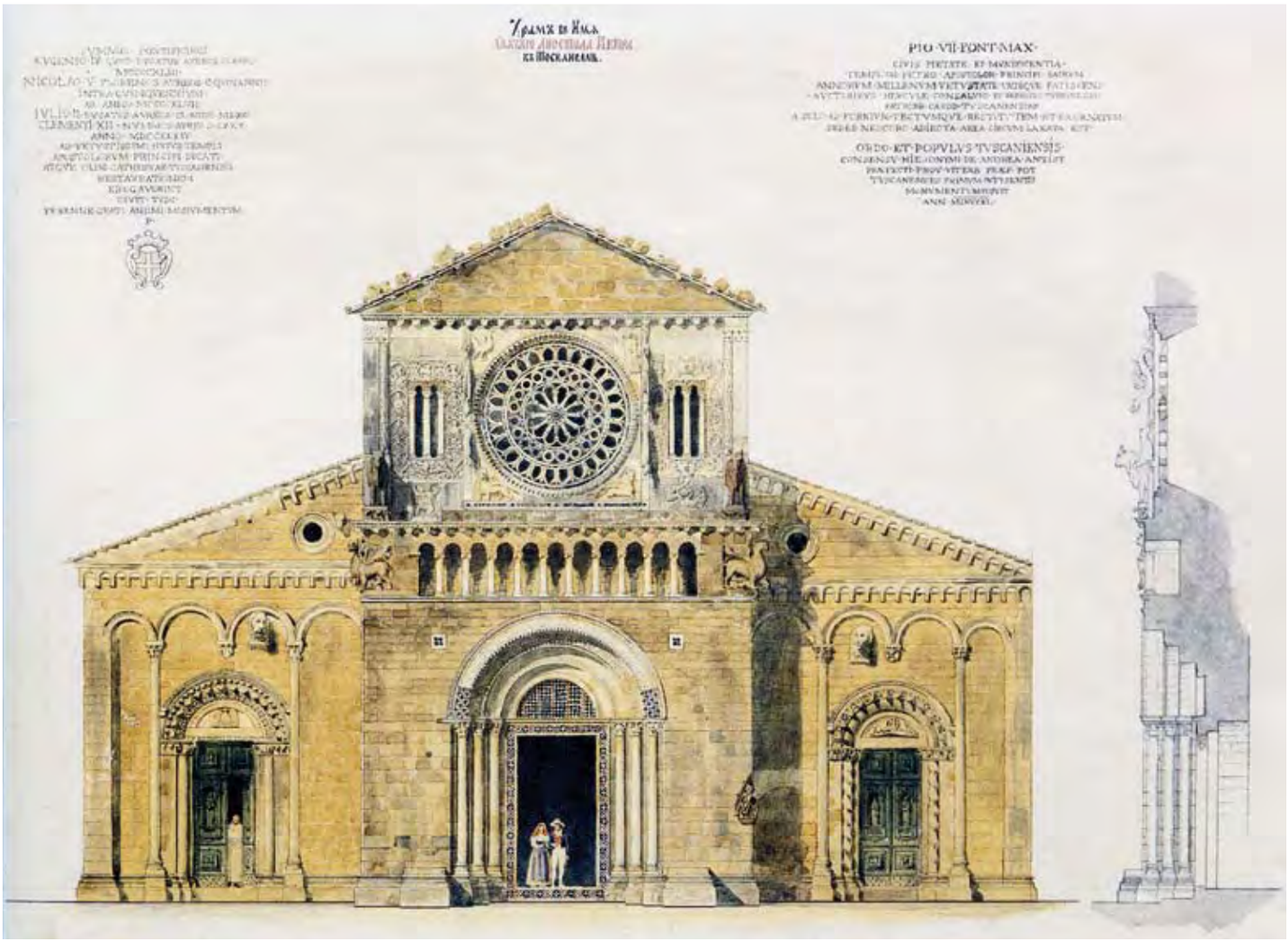
Архитекторы А. Кракау, Н. Бенуа и А. Резанов, будучи в Испании, восхищенные красотой мавританского искусства отмечали: «...раз увидевши, нельзя не возвратиться

О. Монферран
Вид на разборку старого Исаакиевского собора. НИМ РАХ

◁ Н.Б. Бенуа
Внутренний вид церкви Санта-Мария делла Кверча в Витербо. 1843. Бумага, тушь, отмывка НИМ РАХ

in Kiev, and in the same year, a proposal to create an art school in Tiflis (Tbilisi) was submitted by the field-marshal, Prince and Viceroy Mikhail Vorontsov.

During the presidency of the Duke Leuchtenberg, a controversy regarding the role of classical education broke out for the first time. The system based on values of the classical heritage and the heritage of the Russian Middle Ages started to be questioned. New developments were accepted only slowly and difficultly in the Academy. Defender of a traditional hierarchy, Olenin was forced to declare in 1832: "...for academic title, all architectural drawings have to be executed in the classical style." However, this rule was constantly violated. Already in 1833, at the Department of Architecture students were given academic program, where the main task was to elaborate a project of a "huge church of Greek religion in the Byzantine style".



туда еще несколько раз, чтобы налюбоваться этим чудом и всегда выйти оттуда, не насладившись»[24]. Из Испании пенсионеры возвратились в Италию и там занялись изучением не античных древностей, а шедевра итальянской готики — собора в Орвьетро[25]. Как и в эпоху классицизма, обучение архитектуре в 1830–1850-е годы не мыслилось без обращения к лучшим образцам искусства прошлого. Однако теперь, даже несмотря на восхищение античной древностью, предпочтение отдается изучению памятников раннехристианского, византийского, средневекового, восточного искусства.

В соответствии с антиакадемической политикой академии находилась и тематика награждаемых ею работ. По ходатайству президента Максимилиана Лейхтенбергского в 1847 году наград, к примеру, были удостоены братья Чернецовы за «работы во время путешествия по Востоку» и барон Карвинский «за пользу, принесенную от ученого путешествия в Мексику»[26].

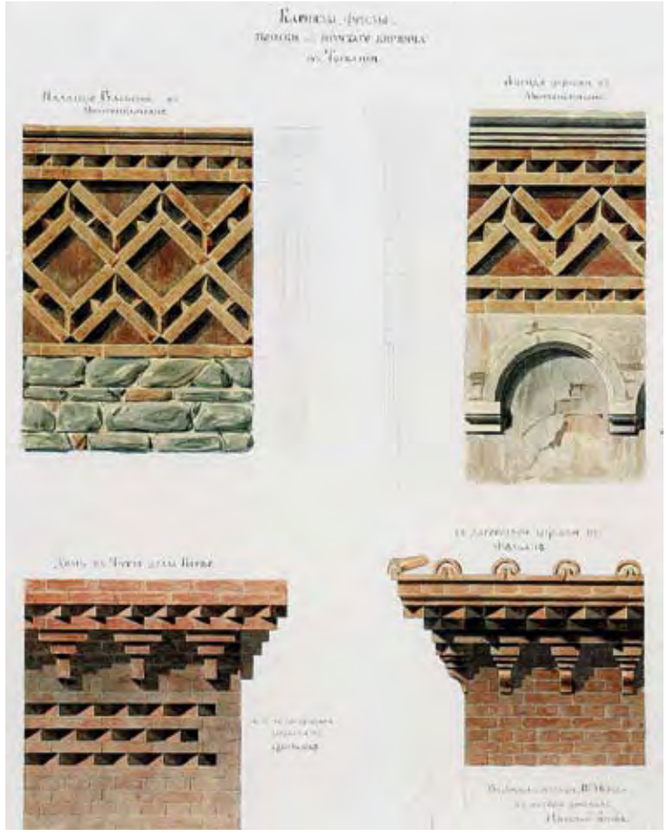
О расхождении педагогической практики с теоретическими установками свидетельствовала полемика, развернувшаяся между Советом Академии художеств и М.С. Воронцовым, обратившимся с просьбой помочь в создании в Тифлисе художественной школы. Фактически полемика свелась к оценке роли классического наследия в художественном образовании. Совет отстаивал безусловность принятой в Академии художеств и курируемых ею художественных школах системы академического образования. По мнению Воронцова, первостепенное значение для формирования русской национальной художественной школы и русского национального искусства должно иметь изучение христианских и мусульманских памятников Кавказа, быта, нравов и обычаев кавказских народов, красота кавказской природы. Несогласие Воронцова с позицией академии на уровне общих идей оказалось неощутимым при реализации их на практике. Воплощение в жизнь конкретных художественных задач превращало непримиримых антагонистов теоретических споров в союзников. Обе стороны подтвердили полезность изучения искусства народов Кавказа для определенных видов и жанров в художественном творчестве. В основе этой солидарности лежало общее представление о существовании прямой зависимости между стилем и жанром, а значит, о необходимости придерживаться в определенных видах и жанрах исскусства соответствующего стиля. Частично реализации предложений Воронцова способствовали международные события. Из-за вспыхнувших в 1848 году в Европе революций постановлением Совета академии от 13 мая 1849 году решено было послать пенсионеров «на восток и в другие страны,

покойные в политическом отношении»[27]. По распоряжению императора президенту вменялось в обязанность «четырех художников академии, получивших первые золотые медали, отправить для усовершенствования в архитектуре и живописи на казенный счет за границу в Голландию, Англию и Испанию, но не в Италию, на четыре года»: Гримма, Нотбека, Григоровича и Сорокина[28]. Д.И. Гримм из отведенных ему четырех лет заграничной пенсионерской поездки два провел на Кавказе, обмерил многие выдающиеся храмы Грузии и Армении. А после окончания пенсионерского срока издал обмеры отдельной книгой[29], ставшей событием в русской художественной жизни.

Во время президентства герцога Лейхтенбергского возникло задуманное при его предшественнике Оленине мозаичное отделение. Его создание было вызвано трудностями, возникшими в процессе первоначально принятого решения писать иконы для иконостаса Исаакиевского собора на медных досках. Главный архитектор собора Монферран решил отказаться от использования этой техники и писать образа на холстах, постепенно заменяя мозаичными. Для выполнения мозаичных икон и создавалось мозаичное отделение.

Обучить русских художников технике мозаичных работ и таким образом восстановить искусство, «водворенное в России еще Петром I», взялись итальянские мастера. Герцог, исполнявший должность председателя Комиссии по строительству Исаакиевского собора, от ее имени обратился с этим предложением к императору. В ответ Николай I распорядился создать в Риме образцовую мастерскую, где должны были обучаться русские художники, с тем чтобы позднее организовать на ее основе мозаичную фабрику в России, назначив директором профессора Бруни. Комитету предоставлялось право выбрать художников, которые прошли бы обучение в Риме и ознакомились там с деятельностью ватиканских и частных мозаичных заведений[30]. В качестве наставника русских мастеров академия остановила свой выбор на Винченцо Рафаэлли, единственном из итальянских мозаичистов, кто умел не только изготавливать стеклянную массу (смальту), но и создавать мозаичные композиции (он выполнил мозаичную копию «Тайной вечери» Леонардо да Винчи).

Находившиеся в это время в Риме на собственном содержании художники И.С. Шаповалов, В.Е. Раев и С.Ф. Федоров приняли предложение академии и согласились посвятить себя исключительно мозаичному делу. По возвращении в Россию они обязались служить на мозаичной фабрике в Петербурге по крайней мере 10 лет, выполняя работы из изготовленных Рафаэлли материалов. В 1847 году мозаичное заведение было причислено к Академии художеств и создан особый комитет по его устройству. В состав мозаичного заведения вошло два отделе-



Н.Б. Бенуа
Обмеры архитектурных деталей из кирпича в Тоскании. 1846. Акварель. НИМ РАХ

◁ *Обмер церкви Св. Петра в Тосканелле. Главный фасад и разрез части стены. 1843. Акварель. НИМ РАХ*

With the gradual departure from the Classicism, growing importance was given to the author's approach in all its manifestations: the originality and uniqueness of the theme, the actors, building composition. Indirect evidence, that the Academy recognized the real changes, including the change in the role of individual arts within a new art style, was the abolition of the post of "Rector of the Sculpture" in 1851. Compared to the 18th – first half of 19th century, the role of sculpture markedly decreased in the art of the second half of the 19th century. The interiors of churches have not been decorated with sculptures anymore, as traditional Russian style, which had been spread in church architecture, excluded sculptural decorations. Sculptures were limited not only in the composition of church facades, but also in public architecture. Common in architecture of Classicism, decorative narrative sculpture and sculptural compositions disappeared completely. Academy of Arts reflected these changes with abolition of independent branch of sculpture.

[24] РНБ ОР. Собр. П.Л. Вакселя. №3600. Цит. по: Гримм Г.Г. Архимтектурный класс Академии художеств в первой половине XIX в. // Вопросы художественного образования. Вып. VII. Материалы по истории русской и советской художественной школы. Первая половина XIX в. Л., 1973. С. 50–51.

[25] Там же.

[26] РГИА., Ф. 472. Оп. 17 (5/937). 1844. Д. 25. Л. 1–75; Там же. Оп. 17 (6/938). 1847 г. Д. 317. Л. 1–23.

ния — художественное и техническое. В первом состояли художники-мозаичисты и мастера по созданию мозаичных композиций. Техническое отделение, находившееся на Императорском стеклянном заводе, состояло из химиков и мастеров-сплавщиков. Художественным отделением руководил вице-президент Академии художеств, техническое подчинялось управлению Императорского завода[31].

Постепенный отход от норм классицизма отразился на статусе изобразительных искусств. В живописи и скульптуре, так же как и в архитектуре, усиливались позиции низших жанров, в частности бытовой живописи. В 1840-е — начале 1850-х годов впервые золотые медали, хотя и не очень часто, начали присуждать жанристам[32]. Знаменательно, что даже такие непримиримые противники академии, как И.Н. Крамской и В.В. Стасов, противопоставляли Академию художеств 1840–1850-х годов и второй половины XIX века, называя эти десятилетия временем «весеннего цветения» национального русского искусства в ее стенах[33].

Возрастала и роль авторского начала во всех его проявлениях: оригинальности и неповторимости темы, типажа, построения композиции. Неизвестная прежде проблема авторства, создание определенных художественных приемов приобрела такую остроту, что «Государственный совет признал нужным настоящий предмет предоставить ближайшему соображению Его Императорского Высочества и затем, по получении заключения Его Высочества, приступить к окончательному рассмотрению проекта положения о художественной собственности». В ответ на распоряжение Государственного совета Совет Академии художеств вынес следующее заключение: «...противузаконным заимствованием (plagiat) из чужого произведения считается по живописи выбор из произведения без согласия художника или того, кому передал он право художественной собственности — групп, фигур, голов, а также околичностей перспективы, пейзажа или морского вида и проч. — и помещение их другим художником в своем произведении, с соблюдением того же рисунка и освещения, какое имеют они в оригинальном художника-автора произведении, а также срисование подобным образом и издание оных вместе с другими предметами, входящими в состав образцовых рисунков, издаваемых художником не автором. По ваянию — таковой же выбор групп, фигур, голов и орнаментов и помещение оных в произведении другим художником-скульптором, не автором прежних, исполняемом. Примечание: заимствование из художественных произведений фигур и орнаментов на модели для мануфактурных и ремесленных изделий контрафакциею не почитается. Равным образом не почитается контрафакциею и то, когда, например, какое-либо произведение живописи с ея отраслями изображается посредством скульптуры, и наоборот»[34].

Еще одним косвенным свидетельством признания академией реальных перемен и изменение роли отдельных видов искусств в системе изменившегося стиля стало упразднение в 1851 году должности ректора по скульптуре[35]. Роль скульптуры в системе искусств второй половины XIX века по сравнению с XVIII — первой половиной XIX столетия заметно снизилась. В интерьерах храмов уже не появлялся скульптурный декор, поскольку русский стиль, распространившийся в церковной архитектуре, исключал его применение. Снизилось значение скульптуры в композиции фасадов не только храмов, но и гражданских сооружений. С фасадов зданий исчезла широко распространенная в архитектуре классицизма сюжетная скульптура. На эти перемены Академия художеств отозвалась ликвидацией самостоятельного отделения скульптуры.

Говоря о президентстве герцога Лихтенбергского, нельзя не упомянуть о Федоре Петровиче Толстом, более трех десятилетий исполнявшем должность вице-президента. Не будучи самостоятельной фигурой, определявшей художественную политику Академии художеств при трех президентах (Оленине, герцоге Лихтенбергском и великой княгине Марии Николаевне), под началом которых ему довелось служить, Толстой с предельной отчетливостью представляет в своем творчестве приоритеты Академии художеств последнего этапа классицизма и романтизма. С герцогом Лейхтенбергским Толстой был связан не только как вице-президент, но и как художник. Все наружные врата храма Христа Спасителя в Москве были изготовлены по созданным им проектам с помощью разработанного герцогом Лейхтенбергским метода гальванопластики.

В 1848 году «Совет академии, имея в виду... что вице-президент академии граф Ф.П. Толстой как художник известен своими творениями в отечестве и в чужих краях, — единогласно полагал возвести Его Сиятельство в звание профессора скульптуры».

В 1854 году в ознаменование 50-летия его творческой деятельности состоялось общее собрание членов Академии художеств, на котором присутствовали не только художники, но и поэты А.Н. Майков и Я. П. Полонский. Выступавшие отмечали, что пятидесятилетняя деятельность Толстого «на служебном и художественном поприще» является редким феноменом в отечественной культуре. В честь юбиляра была выбита золотая медаль с изображением на одной стороне портрета художника, а на другой — сияющей звезды и надписи, окруженной лавровым венком: «В память пятидесятилетнего служения царю, отечеству и искусствам»[36].

[27] *Материалы по истории Императорской Академии художеств...* Ч. III. С. 104.

[28] Там же. С. 140.

[29] Гримм Г.Г. Указ. соч. С. 82.

[30] РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (97/934). 1845 г. Д. 25. Л. 1–5, 16 об.

[31] Там же. Л. 17–18 об., 24,25, 72, 72 об., 113,120,126–147,156,184, 305, 305 об.

[32] Верещагина А.Г. *Снова о «бунте четырнадцати» // Советское искусствознание.* 1980. № 1. С. 30.

[33] Там же. С. 4.

[34] *Материалы по истории Императорской Академии художеств...* Ч.III. С. 39.

[35] Кондаков С.Н. *Юбилейный справочник Императорской Академии художеств.* Ч. I. С. 43.

[36] Чекунова А.Е., Горохова Е.Г. От составителей //Записки графа Федора Петровича Толстого. М., 2001. С. 19–20; Новицкий А. Федор Петрович Толстой // Русский биографический словарь .Т. 20. С. 117.

АКАДЕМИЧЕСКАЯ НАУКА

ACADEMIC STUDIES

Международный круглый стол «Россия и Франция: три века научных и культурных связей» с участием Российской академии наук, Российской академии художеств, Национального центра научных исследований (Франция), Института Франции – Академии наук Франции и Академии изящных искусств Франции, университета Сорбонна и других научных организаций прошел в дни работы национальной выставки России в Гран-Пале в Париже и стал одним из значимых событий программы Года России во Франции.

Доклады выступающих были посвящены истории международных отношений Франции и России в области науки и культуры, а также актуальным перспективам сотрудничества. От Российской академии художеств выступили вице-президент Российской академии художеств Д.О. Швидковский, директор Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств В.В. Ванслов, заместитель директора этого института М.А. Бусев, директор Научной библиотеки Российской академии художеств Л.С. Полякова, от Московского музея современного искусства – доктор искусствоведения А.В. Толстой.

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» В ПАРИЖЕ

"RUSSIAN SEASONS" IN PARIS

Виктор Ванслов

Viktor Vanslov

Культурные связи Франции и России существовали на протяжении всей истории соприкосновения и взаимоотношения наших стран. Но в одни периоды они ослабевали, в другие, наоборот, расцветали пышным цветом. Подлинный всплеск их произошел в начале XX века в связи с деятельностью С.П. Дягилева.

Участники объединения «Мир искусства», одним из основателей которого был Дягилев, большое значение придавали аристократическому искусству XVIII века, которое их предшественниками недооценивалось. Дягилев, объездив всю Россию, собрал коллекцию выдающих-

Δ *Гран-Пале. Париж*

Л.С. Бакст

Обложка программы Сезона 1912 года с эскизом костюма Фавна (для В. Нежинского) к балету «Послеполуденный отдых фавна». Бумага, графитный карандаш, гуашь. ГТГ

Одалиска. Эскиз костюма к балету Н.А. Римского-Корсакова «Шехерезада». 1910. Бумага, акварель, белила. ММСИ

▷ *Саломея. Эскиз костюма к пьесе О. Уайльда «Саломея». 1908. Бумага, графитный карандаш, гуашь. ГТГ*

The cultural relations between France and Russia have existed throughout the whole long history of contacts between our countries. Although in some periods they were weakened, in others times they flourished gloriously. In the early twentieth century, one of the most original sparkles in our relations occurred due to activity of one extraordinary person – Sergei Diaghilev (1872–1929).

Having travelled widely through Russia, Diaghilev acquired a collection of outstanding 18th ct. portraits, discovering many previously unknown masterpieces of Russian portrait art. In 1906 in Paris, in Petit Palais, the exhibition "Two Centuries of Russian Art" became a greatest cultural event of that year. Old Russian icons together with paintings of group "World of Art" were first time discovered by the French public. But the real triumph had been "Russian Seasons" held annually since 1909, presented by his itinerant ballet company "Ballets Russes". French public admired the artistic heights and originality of Russian ballet, sparkling dance of Nizynski and Karsavina, the fantastic beauty of sceneries created by Benois, Bakst, Roerich, and other Russian artists, as well as an amazing synthesis of music, dance and fine art in the stage action.

Diaghilev's itinerant ballet company "Ballets Russes" lasted until his death in 1929. In the company, there were Russian and French artists working together, staging works by both Russian (Stravinsky, Prokofiev) and French composers (Debussy, Ravel); and scenery designers were also both Russian (Goncharova, Larionov) and French artists (Picasso, Derain, Utrillo, Braque). It was the Russian-French community and it marked a milestone in world culture.

БАКСТ

ся портретов XVIII века. Выставка «Два века русского искусства», показанная в Париже в 1906 году, и в том числе иконы, произведения «мирискусников», стала для французской публики подлинным открытием.

В 1907 году Дягилев организовал в Париже «Исторические русские концерты», познакомив французскую публику с творчеством Римского-Корсакова, Рахманинова и Глазунова. Успех их музыки был таков, что в 1908 году Дягилев расширил эту деятельность, показав в Париже ряд русских опер целиком или отдельные акты из них. Главные партии исполнял Шаляпин, что положило начало его мировой известности. Его слава в России в то время гремела, но международное признание началось именно с выступления в Париже в спектаклях дягилевской антрепризы.

Но подлинным триумфом стали проводившиеся ежегодно с 1909 года «Русские сезоны», где доминировал балет. Эти спектакли вызвали небывалый фурор. О них писали и говорили, на них ломилась публика, они находились в центре эстетических дискуссий и художественной моды. Публика и художественная общественность были ошеломлены балетами нового для них хореографа М.М. Фокина на музыку открытого Дягилевым молодого гения И.Ф. Стравинского («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»). Французы восхищались художественной высотой и оригинальностью русского балета, сверкающим танцем Нижинского и Карсавиной, фантастической красотой декораций Бенуа, Бакста, Рериха и других русских художников, а также удивительным синтезом музыки, хореографии и изобразительного искусства в сценическом действии.

Считается, что Дягилев открыл для французской публики русское искусство. Нельзя сказать, что оно до того было совсем неизвестно. Например, Дебюсси в молодости побывал в России, преподавал игру на рояле дочери известной меценатки фон Мекк, финансировавшей деятельность Чайковского, был знаком с творчеством Чайковского, но особенно ценил музыку Мусоргского, следы влияния которого можно заметить в творчестве Дебюсси, а позднее, кстати, и у Равеля. Можно было бы привести и другие факты.

Но в таком масштабе, как это произошло в «Русских сезонах», русское искусство — и музыка, и хореография, и живопись — действительно впервые открылись Франции. Перед зрителями предстала целая художественная вселенная, полная глубоких, свежих, новаторских идей, небывалой красоты и оригинальности, чуждая рутине и штампам, академической сухости и салонной моды.

Балет «Жизель» Адана, поставленный в 1843 году французскими хореографами Перро и Коралли, был забыт на своей родине. А в России, усовершенствованный Петипа, он продолжал жить. И когда Дягилев показал его в Париже, французы ахнули: это же наше национальное наследие, но нами оно позорно забыто, а русскими сохранено и показано в таком художественном великолепии! С тех пор балет «Жизель» идет во всех балетных театрах мира.

Русское искусство восторженно воспринималось передовой художественной общественностью Франции. Но были и консерваторы, не понявшие его новаторства. Волну возмущения на первом представлении вызвала у них радикально новаторская музыка Стравинского в «Весне священной». А обыватели и ханжи негодовали по поводу необычного эротического финала «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси в постановке и исполнении Нижинского. Ныне такое непонимание кажется смешным. «Весна священная» широко вошла в мировой балетный репертуар, а «Послеполуденный отдых фавна» в постановке Нижинского всегда исполняется с найденным им финалом.

Но случаи непонимания и неприятия были исключением. В целом же «Русские сезоны» оказали большое влияние на французское искусство. Франция помнит до сих пор, а площадь перед зданием оперы названа именем Дягилева.

В 1911 году Дягилев создал постоянную труппу «Русский балет Дягилева». Она просуществовала до его кончины в 1929 году. В труппе были русские и французские артисты, ставились произведения русских (Стравинского, Прокофьева) и французских (Дебюсси, Равеля) композиторов, а оформляли спектакли тоже русские (Гончарова, Ларионов) и французские (Пикассо, Дерен, Утрилло, Брак) художники. Это было русско-французское содружество, ознаменовавшее целый этап в мировой художественной культуре.

Птенцы гнезда Дягилева после его кончины разъехались по всему миру. Некоторые из них основали собственные художественные школы, благодаря чему принципы русского балета прочно внедрились в мировую хореографию. Большую роль во Франции сыграл вышедший из дягилевской труппы Лифарь. Но и независимо от этого весь XX век в хореографическом искусстве и в сценографии прошел под влиянием «Русских сезонов» Дягилева. И ныне взаимодействие наших культур стало еще более прочным.

Юрий Григорович поставил в Парижской национальной опере балеты «Ромео и Джульетта» и «Иван Грозный» С. Прокофьева, а Ролан Пети — в Большом театре балеты «Собор Парижской богоматери», «Пиковая дама» и «Девушка и смерть».

Зураб Церетели, Посол доброй воли ЮНЕСКО, ставит во Франции памятники и устраивает выставки, а Пьер Карден сотрудничает с выдающимися артистами и театралами России. Это только немногие примеры, а их тысячи.

В истории заложен прочный фундамент русско-французских культурных связей. Нашими усилиями и деятельностью последующих поколений эти связи будут развиваться и укрепляться. Наша нынешняя конференция — свидетельство и залог того.

К ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКИХ КОНТАКТОВ

REMARKS ON HISTORY OF CREATIVE CONTACTS

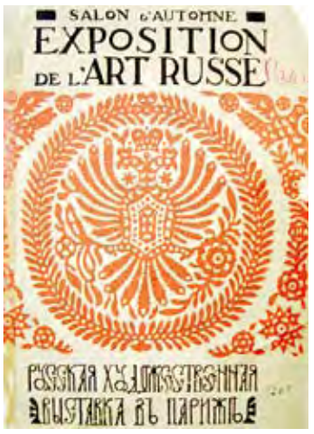
Андрей Толстой

Andrey Tolstoy

На протяжении XVIII столетия русские художники не раз ездили в Италию, Францию, Голландию, Германию, Англию совершенствоваться в профессиональном мастерстве. В это же время в страны Западной Европы выезжают эмиссары императорского двора – приобретать произведения искусства для Эрмитажа. Предметы европейского искусства вывозили к себе в далекую Россию и первые частные путешественники. Творения же русских художников воспринимались в Европе зачастую как экзотические, нередко варварские, что, впрочем, не исключало определенного интереса к ним. Например, живший некоторое время в Париже русский скульптор Федот Шубин получал немало заказов на портреты, в том числе от английских путешественников, приезжавших во французскую столицу.

Первая треть XIX века прошла для многих русских художников под знаком доминирования Италии – именно туда по традиции еще второй половины XVIII столетия направлялись большинство медалистов Императорской Академии художеств, изучавших наследие античности, Византии и Ренессанса. Значительная русская художественная колония в Риме включала немалое число «звезд» первой величины (Александр Иванов, Орест Кипренский, Сильвестр Щедрин, Карл Брюллов, Михаил Лебедев). В последней трети XIX века излюбленными местами паломничества русских художников в Европу становятся города Германии и Париж.

В Германии художников притягивали разные художественные центры – Берлин, Дрезден, Дюссельдорф, где проводились крупные международные выставки (а в Берлине – это были еще и престижные экспозиции «Сецессиона»); Дармштадт, в котором была основана одна из самых известных «колоний» художников, привлекавшая приверженцев создания утопически идеальной творческой среды; Мюнхен – здесь было возможно совершенствовать профессиональное мастерство как в официальной Академии художеств, так и в частных школах Шимона Холлоши и Антона Ашбе (в этих студиях



Обложка каталога Русской художественной выставки при Осеннем салоне 1906 года в Париже

Вид Руского павильона на Всемирной выставке в Париже 1900 года

Even before the reform of the Russian Imperial Academy of Arts, the students were more and more often sent for a study trips to France instead of Italy. In 1860s–1870s, receiving scholarships (pensions) from the Academy, so called "pensioners" continued their education not in majestic Rome, full of pathos, frozen in its hoary history, but in the living and outright city of Paris, where respect for the old artistic traditions was combined with the spirit of the inescapable creative innovation.

In the 1890s, due to the rapid emergence of Russian-French political alliance, many efforts supporting official and semi-official ties between the two countries started, and the field of fine arts was no exception. The beginning of a new period of intensive contacts between Russia and France in fine arts was the World Exhibition in Paris in year 1900, where Russian pavilion presented old as well as contemporary Russian artists. In 1900s–1910s arrived a cohort of radical young and ambitious Russian artists, who sought to transform the traditional art systems. They came to Paris not only from Moscow and St. Petersburg, but also from the Russian provinces and national regions. Among those who arrived in France before First World War and spent there several years or even remained to live there forever were Marc Chagall, David Shterenberg, Alexander Archipenko, Sergei Sharshunov, Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine, Nathan Altman, Ivan Puni, Vladimir Baranov- Rossine, Yuri Annenkov, Maria Vorobyov-Stebelski (better known as Marievna, by her fabulous nickname invented by Maxim Gorky) and others. In addition, Lyubov Popova, Alexandra Ekster and Nadezhda Udaltsova came to continue their professional education in the French capital. Vladimir Tatlin

Л. Бакст
Оформление вводного зала Русской художественной выставки при Осеннем салоне 1906 года в Париже. Фотография

Обложка каталога Осеннего Салона 1906 года

в свое время учились ставшие впоследствии известными мастерами русские художники — от Игоря Грабаря до Василия Кандинского, некоторые оставили об этом подробные воспоминания).

Однако аура «столицы искусств», по крайней мере в глазах русских, окутывала все же не немецкие художественные центры, а прежде всего Париж.

Франция, и в особенности Париж, всегда привлекали русских (недаром же еще Ярослав Мудрый отправил туда свою дочь в качестве невесты французского короля). Особенно важным для России Париж стал в Новое время, и не только в политическом, но и в культурно-художественном смысле. Петр I приглашал французских архитекторов (Ф. Леблон) и портретистов (Л. Каравак), его дочь Елизавета, прославившаяся своей франкофилией, приглашала французов преподавать в открытой при ней Академии художеств. Екатерина Великая, дружившая с Дидро и Вольтером, увековечила образ Петра благодаря таланту Фальконе. Французы Валлен-Деламот и Тома де Томон преобразили облик Северной Пальмиры — Петербурга. Несмотря на нашествие Наполеона в начале XIX века, расположение к Франции, культ ее языка и моды царил не только в дворянском, но и в других просвещенных сословиях русского общества на протяжении всего позапрошлого столетия, достигнув апогея к рубежу XIX и XX столетий.

Еще до реформы Императорской Академии художеств ее пансионеры уже в 1860–1870-х отправлялись продолжать обучение не в величественный, но казавшийся застывшим в своей седой истории Рим, а в живой и не столь пафосный Париж, где уважение к старым художественным традициям сочеталось с неизбывным духом творческого новаторства. Здесь были Делакруа и Энгр, но вскоре появились импрессионисты, «набиды», символисты «Розы и креста», затем Гоген, Ван Гог и Сезанн, открывшие новые пути живописи и в целом искусства, предвосхитив открытия XX столетия, а чуть позже — Матисс и фовисты, Пикассо и Брак, кубисты и орфисты, заложившие основы европейского художественного авангарда. Поэтому пребывание в Париже, посещение его ателье, называвшихся «академиями», работа на пленэре в живописных уголках города и ближайших парижских пригородов стали почти обязательными эпизодами творческих биографий очень многих русских художников второй половины XIX — начала XX века.

Во Франции составить наиболее полное представление о русском искусстве в это время поначалу можно было лишь по нашим художественным отделам всемирных выставок. В Париже они проходили в 1867, 1878, 1889 годах. Картину дополняли редкие персональные экспозиции — скажем, популярного ориенталиста и баталиста Василия Верещагина, которого французские критики окрестили «Орасом Верне русской живописи», или скульптора Марка Антокольского. Некоторые художники из России, постоянно жившие в Париже (Н.П. Дмитриев-Оренбургский, И.П. Похитонов, М.К. Башкирцева, Ю.Я. Леман, А.А. Харламов и др.), принимали участие в выставках парижских салонов. Большинство состояли в основанном еще в 1877 году при участии И.С. Тургенева и А.П. Боголюбова Обществе взаимного вспоможения и благотворительности русских художников в Париже, которое также время от времени устраивало свои экспозиции и благотворительные вечера. Впрочем, их участников французы считали «своими», так как эти художники утратили русскую «самобытность», которая, по мнению парижских крити-

ков, заключалась прежде всего в достоверном изображении экзотического для западного зрителя облика бородатых мужиков, купцов и бояр. Иными словами, в русском искусстве привлекали как характерность отдельных национальных типов, так и правдиво переданные приметы русского быта с выраженными этнографическими признаками. Даже интерес к пейзажным полотнам русских художников носил своеобразный научно-познавательный оттенок: французские критики видели в них один из источников для изучения далекой загадочной страны с ее, по их словам, «унылой», «однообразной» и «жестокой» природой. Стало быть, специально художественного интереса к русскому искусству французские критики практически не проявляли: они рассматривали его лишь как своего рода наглядное пособие по изучению «загадочной русской души» и других «русских тайн».

И все же именно в 1870–1880-е годы в суждениях о русском искусстве появляется термин «русская школа», которому придавали как специально-художественный, так и более широкий общекультурный смысл.

В 1890-е годы в связи с возникновением русско-французского политического союза усилились официальные и полуофициальные связи двух стран, и в частности в сфере изобразительного искусства. Во Франции велик был интерес к русской императорской фамилии: ее представители не раз изображались французскими художниками и во время визита царствующих особ в Париж, и во время коронации российского императора в Москве (1896). В свою очередь Императорское Общество поощрения художеств (ОПХ), которое организовало в конце XIX – начале XX века несколько сборных французских выставок в России. Позже в обществе приняли решение организовывать осенние выставки произведений русских художников в Париже, который в то время стал важнейшим художественным рынком европейского масштаба. Глава Общества взаимного вспоможения русских художников в Париже А.П. Боголюбов еще в 1892 году задумал и начал готовить выставку современного русского искусства из частных российских собраний. И хотя планы ОПХ и намерения Боголюбова не осуществились, эти два обстоятельства говорят о том, что потребность в более близком знакомстве с русским искусством во Франции конца XIX столе-

Л. Сюрваж
Композиция из цикла «Окрашенные ритмы». 1913. Холст, масло

С. Делоне
Панно во Дворце воздуха на Всемирной выставке в Париже 1937 года

visited Paris couple of times, while Mikhail Larionov and Natalia Goncharova settled in Paris in 1915. This is only short list, to mention everyone would require far greater space.

During these "transitional years" before arrival of avant-gardes, the artists associated with the Art Nouveau and Symbolism gradually concentrated their creative interests in the scenography, illustration, book and magazine design. Namely these masters of Russian Modernism at first played a leading role in the decoration of "Russian Seasons", which caused so much delight and appraise by the audience, that they deserved further demonstrations at special exhibitions. In the summer of 1910, publisher and editor of the St. Petersburg journal "Appolon" Sergey Makovsky arranged an exhibition with the simple title "Russian artists" in Gallery "Bernheim-Jeune" in Paris. Here he introduced at first the theatrical sketches of Benois, Bakst, Roerich, Golovin, Kustodiev, Bilibin, Yuon, as well as decorative paintings by Gaush, Lukomski, Stelletski, Bogaevsky, Tarkhov and Čiurlionis.

тия объективно существовала. Две художественные культуры искали пути сближения.

Судить об отношении в Париже к русскому искусству можно по публикациям. Впрочем, они были редки и весьма субъективны. Примером такого рода могли бы служить сочинения критика-дилетанта барона де Бая, написавшего две брошюры о художниках «русского стиля». Самобытность русского изобразительного искусства автор видел в следовании византийским образцам религиозной живописи, поэтому очень высоко оценивал росписи В.М. Васнецова во Владимирском соборе в Киеве — за их «простоту», «искренность», «поэтическую идеализацию», а также за то, что они лучше всего выражали такие важные черты русского характера, как «впечатлительность» и «совершенно восточный взгляд на природу — влюбленность в ее поэзию».

Началом нового этапа знакомства французов с русским искусством стала Всемирная выставка 1900 года в Париже. В ней участвовали мастера нового творческого поколения. Русское изобразительное искусство предстало перед французскими зрителями богаче и глубже, чем просто иллюстрация национального быта и нравов. И хотя архитектурное решение главного национального павильона и Кустарного отдела привычно походило то ли на сказочно-театральный «пряничный домик», то ли на макет Кремля на берегу Сены, русское искусство наконец показало себя как вполне европейская по профессиональному уровню и тематике школа. Это было довольно существенно для постепенного изменения отношения французских художественных кругов к тому, что делали их русские коллеги. Официальные награды Всемирной выставки русским участникам подтвердили это.

В 1900 году интерес к русскому искусству во Франции находил свое выражение и во внимании к нему прессы. В журнале «La Revue encyclopedique» появилась статья Александра Бенуа о русской живописи с несколькими репродукциями, в том числе и тех произведений, которые вошли в экспозицию русского отдела Всемирной выставки. Французские музеи начали интересоваться возможностью приобретения произведений русских художников. Активные усилия в этом направлении предпринимал хранитель

Люксембургского музея Леонс Бенедит: видимо, при его участии в музей были приобретены статуэтка П.П. Трубецкого «Лев Толстой на лошади», картины Л.О. Пастернака «Перед экзаменами» и К.А. Коровина «Ранним утром» (теперь они хранятся в Музее Орсе). Бенедит намеревался создать в своем музее отдел русского искусства, однако это начинание не получило продолжения. После своего парижского триумфа нашумевшая картина Ф.А. Малявина «Смех» пополнила собрание венецианского Музея современного искусства (1901). Эти обстоятельства говорят о начале признания русского искусства, и не только во Франции. Однако нарастание внимания к России и русской культуре шло медленно и с большим трудом. Положительную роль в этом процессе сыграло новое поколение «русских парижан».

В первой половине 1900-х годов русские художники все чаще приезжают в Париж, более активно выставляются в парижских салонах. Правда, эти «точечные» появления, как и в прошлом десятилетии, не приносили особого успеха нашим соотечественникам. Редкие исключения подтверждали правило. Поэтому важным представлялось объединение «русских парижан» в новое сообщество, которое и было создано в 1903 году под именем Русского артистического кружка – Монпарнас (Union des Artistes Russes – Montparnasse). Кружок (а позже союз) брал на себя заботы по поиску жилья и мастерских, содействовал поступлению приезжих соотечественников в художественные школы и помогал «пристраивать» их работы в салоны независимых, Марсова поля, Елисейских Полей и Осенний. Просторное помещение кружка предназначалось не только для выставок в пользу его казны, но и для концертов, поэтических вечеров и разного рода собраний и публичных лекций; днем оно использовалось как студия, где все желающие могли рисовать и писать с живой модели.

Одной из первых выставочных инициатив союза стала открывшаяся в мае 1904 года в собственном помещении выставка русских вышивок из коллекции недавно скончавшейся Марии Якунчиковой, в том числе выполненных профессиональными художницами. Размещенная в ателье союза на бульваре Монпарнас выставка имела заметный резонанс и коммерческий успех. Впрочем, задуманное регулярное проведение таких экспозиций в будущем в стенах союза продолжения не получило.

Общение участников союза между собой и с французскими коллегами происходило не только в основном ателье. Роль своего рода профессиональных клубов при союзе играли встречи в большой мастерской Елизаветы Кругликовой (на улице Буассонад, 17) и знаменитые «четверги» в ателье Макса Волошина (на бульваре Эдгара Кине). Там бывал весь «русский Париж», в том числе Н.В. Досекин, А.А. Киселев, А.Г. Якимченко, А.К. Шервашидзе, М.В. Сабашникова-Волошина, Н.А. Тархов, С.П. Дягилев, А.Н. Бенуа, Д.И. Митрохин, С.П. Яремич, В.Э. Борисов-Мусатов, а также писатели, ученые и общественные деятели, например, К.Д. Бальмонт, В.Я. Брюсов, В.И. Иванов,

◁ Маревна (Мария Воробьева-Стебельская).
Солдат и женщина в противогазах. 1914. Доска, масло

О. Цадкин
Женщина с веером. 1923. Камень

Б. Григорьев
Улочка в Кемпере. 1924
Холст, масло

А.Н. Толстой, Н.М. Минский, Н.С. Гумилев, В.В. Гофман, Г.И. Чулков, П.Д. Боборыкин, Г.В. Плеханов, П.А. Кропоткин и другие. Выступления многих из них на собраниях союза сделали последний не только очагом русской культуры во французской столице, но и своего рода «гуманитарным университетом». Не удивительно, что многие впервые прибывшие в Париж русские начинали знакомство с культурной жизнью города именно с этих собраний и встреч, чему есть немало свидетельств современников. Именно в эти ателье и на эти собрания — обычно при деятельном участии Макса Волошина — часто заглядывали многие французские критики, писатели, коллекционеры, интересовавшиеся Россией и ее культурой (например, критик Александр Мерсеро, поэт Рене Гиль, романист Ромен Роллан). Именно здесь в течение нескольких лет было чуть ли не средоточие русско-французских не столько светских, сколько творческих культурных контактов. По мере роста авторитета нового сообщества «парижских русских» оно стало приглашать выставлять свои работы в помещениях союза таких видных мастеров, как Ф.А. Малявин, Н.К. Рерих, П.П. Трубецкой и другие. Кружок имел даже специальный московский филиал. Как свидетельствуют публикации тех лет, в третий год своего существования «Союз русских художников — Монпарнас» вступил «при весьма благоприятных видах на будущее»: возросло число членов, успешно функционировали справочное бюро и библиотека. Все более частыми стали интересные встречи и вечера, в которых принимали участие русские и французские «культурные герои», например Анатоль Франс и Федор Шаляпин.

Впрочем, вскоре между членами организации начались серьезные разногласия по политическим мотивам, что, в свою очередь, снизило престиж союза и его привлекательность. Общество, просуществовавшее до 1908 года, постепенно оттеснялось на периферию русско-французских творческих связей. В том же 1908 году репутацию одного из главных творческих центров «русского Парижа» приняла на себя мастерская Марии Васильевой (на авеню дю Мэн, 21), затем ее подхватили и другие мастерские.

Ф. Пикабиа, Серж Шаршун и другие
Какодилатный глаз. 1921.
Холст, масло, коллаж

Ж. Липшиц
Моряк с гитарой. 1917–1918.
Камень

▷ Ю. Анненков
Французский пейзаж. 1920-е.
Холст, масло

С начала 1900-х годов связи русской и французской художественных культур развивались по нескольким направлениям. В этот период внимание к русскому искусству, в том числе к отдаленным периодам его истории, в Париже постепенно возрастало. Так, известный французский историк искусства и критик Дени Рош опубликовал на страницах «Gazette des Beax-Arts» статью о творчестве И.Е. Репина (1902), очерки о Д.Г. Левицком (1903, в двух частях) и В.Л. Боровиковском (1906). Определенной славой в Париже по-прежнему пользовались художники, ставшие для французов «своими», например оригинальный импрессионист Н.А. Тархов.

В 1906 году при Осеннем салоне в Гран-Пале впервые в Европе прошла большая ретроспективная выставка «Два века русской живописи и скульптуры» (она оказалась шире по составу и включала также древнерусское искус-

ство XV–XVII веков и живопись начала 1900-х годов). Инициатором и главным организатором выставки был Сергей Дягилев, опиравшийся на помощь своих друзей по «Миру искусства» — Александра Бенуа и Льва Бакста, а также многих русских меценатов и коллекционеров во главе с императором Николаем II. Эта экспозиция реализовала одну из главных программных задач мирискусников на рубеже столетий — приобщить русское искусство к общеевропейским художественным процессам. Одновременно она решала другую, не менее принципиальную задачу — «прославить русское искусство на Западе». После 1906 года именно эта сфера деятельности стала основной и для самого Сергея Дягилева, и для его коллег.

Устройство представительной выставки русского искусства за границей, а тем более в Париже, требовало тщательной подготовки, как творческой, так и практической. Теоретическим обоснованием парижской выставки стала историко-художественная концепция «мирискусников», в первую очередь книги и статьи Александра Бенуа. Именно они в итоге и определили акценты парижской экспозиции: искусство XVIII — первой половины XIX века и новейшие постпередвижнические направления рубежа XIX–XX столетий, прежде всего русские варианты символизма и стиля модерн. Что касается подготовки практической, то она была начата предыдущими выставочными проектами Дягилева в Петербурге: «Историко-художественной выставкой русских портретов» в Таврическом дворце (1905) и экспозицией под маркой уже не существовавшего общества «Мир искусства» весной 1906 года, где были объединены все актуальные по тем временам художественные тенденции, вплоть до неоимпрессионизма и символизма будущей «Голубой розы».

Судя по описаниям современников, парижская выставка, оформлением которой руководил Лев Бакст, получилась весьма нарядной и элегантной. Упоминали о «скромной роскоши» первых трех комнат, обитых «местами мерцающей парчой», об «изящном зеленом боскете с великолепным бюстом Павла посредине, с зеленью и цветами на вышках и кое-где внизу», о том, что другие залы были «обиты набойками, с легким фризом из тонких дощечек, подкрашенных в тоне».

Во вступлении к каталогу русской выставки С.П. Дягилев, бросая своего рода вызов французской критике, писал: «Эти 12 залов составляют ансамбль, изменяющий обычное представление о “русской сущности” в искусстве». Действительно, впервые увидев в 1906 году русское искусство как цельную художественную школу европейского уровня, французские зрители были в растерянности. Историк искусства Луи Рео писал об этом так: «Публика, наивно ожидавшая увидеть произведения византийского или азиатского вкуса, была разочарована этим “европеизированным” искусством, которое она упрекала в отсутствии экзотизма, couleur locale, а значит — оригинальности». Не признавая национального своеобразия тех картин рус-

А. Ремизов

Абстрактный коллаж. 1940-е. Цветная бумага, фольга, тушь, перо

▷ М. Ларионов

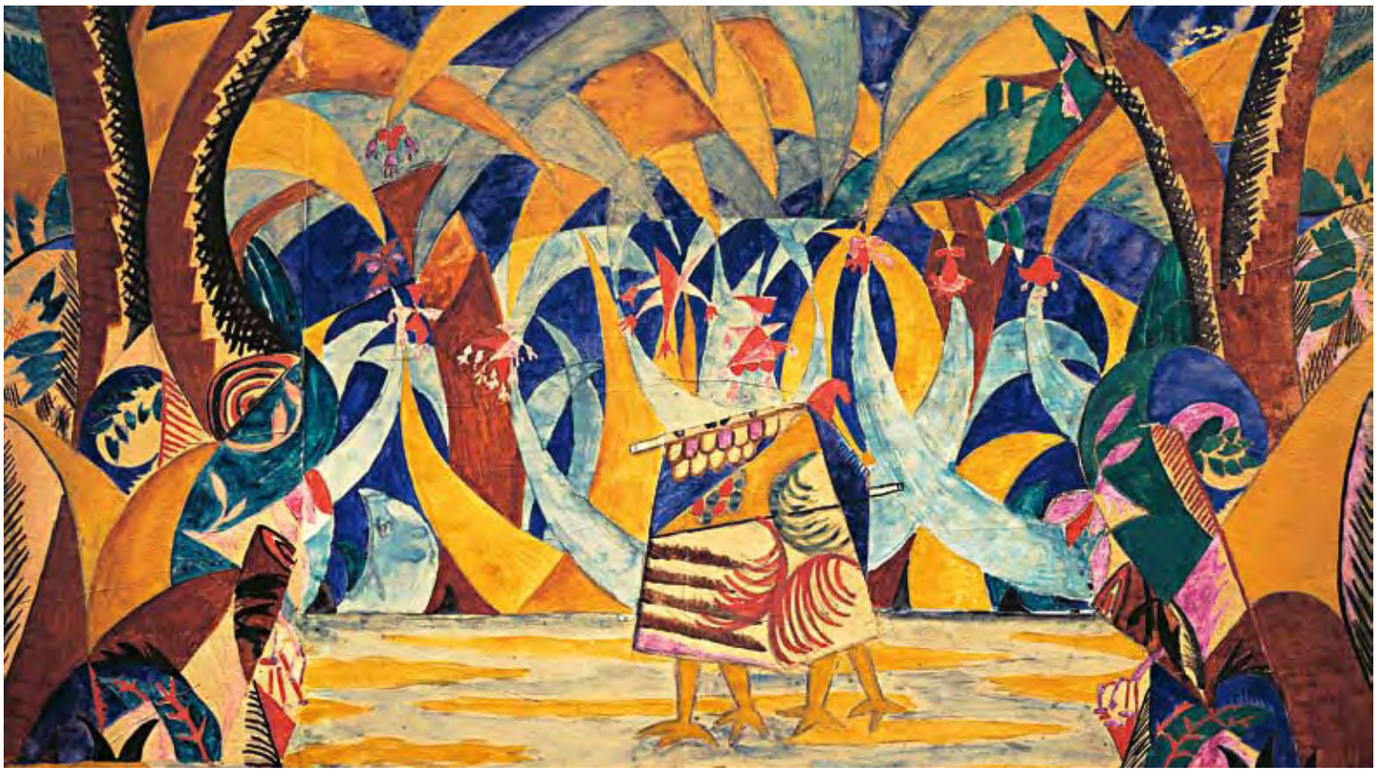
Эскиз декорации к хореографическим миниатюрам «Русские сказки. Баба Яга» для «Русских балетов» С. Дягилева. 1917. Бумага, гуашь

ских художников, где не было «знаковых» собольих воротников и кокошников, французские рецензенты в своих откликах на русскую выставку приводили длинные списки имен европейских, в основном, разумеется, французских, мастеров, которые в разное время «повлияли» на русских художников. Так, из-за слишком узкого понимания критерия самобытности в применении к русскому искусству, которому изначально отводилась периферийная, эпигонская роль, суждения о нем маститых французских критиков оказались довольно поверхностными. Но это обстоятельство естественно вытекало как из их слабой осведомленности в истории и культуре России, так и из «панфранцузской» концепции истории искусства, доминировавшей в тогдашнем европейском, а тем более во французском искусствознании. Эта концепция способствовала признанию в Париже исторических стилизаций А.Н. Бенуа, поэтических фантазий В.Э. Борисова-Мусатова, «сказок» и «сновидений» некоторых будущих «голуборозовцев» (П.В. Кузнецова, С.Ю. Судейкина), импрессионистических опытов И.Э. Грабаря, а также протоэкспрессионистских поисков М.Ф. Ларионова, Н.Д. Милиоти и А.Г. Явленского (все они были избраны действительными членами Общества Осеннего салона). Однако «панфранцузская» концепция мешала увидеть и всерьез оценить дух своеобразного, никому не подражающего современного мифотворчества и оригинальность формальных решений в живописи и графике М.А. Врубеля, а также остроту индивидуальных характеристик в виртуозных портретах В.А. Серова. Вместе с тем, французские критики довольно точно определили, что «галантные жанры» К.А. Сомова по стилистике, а более всего – по общему бережному отношению к реалиям ушедшей эпохи («скурильностям») гораздо ближе к немецкому, нежели к французскому художественному мировосприятию.

С другой стороны, именно после выставки 1906 года наметился перелом в отношении французских художественных кругов к русскому искусству. Об этом свидетельствовали, в частности, обилие и обстоятельность аналитических рецензий на русскую экспозицию. Их насчитывалось более двух десятков, причем не только в парижской, но и в провинциальной французской прессе, а также в периодике Бельгии, Англии, Германии (выставка отправилась из Парижа в Берлин, а затем в Венецию). Организаторы экспозиции были представлены к ордену Почетного легиона, но Дягилев от этой чести официально отказался. Сразу после выставки несколько французских коллекционеров проявили интерес к произведениям русских современных художников. Неутомимый хранитель Люксембургского музея Л. Бенедит снова поднял вопрос о приобретении нескольких работ. Однако, как и раньше, эти усилия успехом не увенчались.

Выставка в Гран-Пале имела и более дальние и значительные последствия. Именно с нее началось новое отношение парижского общества к русскому искусству в широком смысле слова – не только к живописи, графике и скульптуре, но и, например, к музыке. Очевидно, что без выставки 1906 года не было бы столь оглушительного успеха новаторских музыки и сценографии дягилевских «Русских сезонов» и такого единодушного признания приоритета русского авангарда 1910 и 1920 годов. Именно эти проявления творческого гения и артистической энергии русских запечатлели эскизы костюмов и декораций Л.С. Бакста, А.Я. Головина, А.Н. Бенуа, Н.К. Рериха, К.А. Коровина, М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой. Выявившие огромную витальную энергию и красочное «варварство» русской кисти, они стали предметом подражания, моды, определили на годы целое стилистическое направление, которое так и называлось — «Style des Ballets Russes». После триумфов дягилевских сезонов впервые в истории собирательства театральные эскизы стали объектом страстного коллекционирования — как музейного, так и частного, сначала во Франции, а со временем во всей Европе, а значит, и основой высокой репутации русского художественного гения в XX веке на Западе. Успехи балетов «Русских сезонов» привели в тому, что некоторые художники, их оформлявшие, оказались постоянными парижскими жителями: Лев Бакст, Михаил Ларионов, Наталья Гончарова и другие.

Творческие контакты 1890-х – 1900-х годов ознаменовали интенсивный обмен между культурами России и Франции и «навели» своеобразные «мосты» в будущее для русского изобразительного искусства, стремившегося к новым выразительным средствам и новому содержанию. Но и инер-



ция традиции была велика. Большой успех выпал в 1907 году, например, на долю довольно заурядного, но весьма эффектно работавшего живописца Александра Борисова, который в 1907 году показал в Париже около 200 (!) ярких и экзотичных, но суховато написанных пейзажей Заполярья и Арктики. Ведь во Франции сложилась привычка рассматривать произведения русских художников как «наглядное пособие» по изучению загадочной жизни и экзотичной, первозданно-дикой природы окраин огромной России. Так же по традиции привлекало внимание парижан и русское кустарное искусство в «народном стиле». В первой половине 1907 года сначала в салоне Марсова поля, а позже в Музее декоративных искусств состоялись выставки художественных эмалей из коллекции известной меценатки княгини Марии Тенишевой. Экспозиции имели большой успех у публики, и поэтому в декабре того же года Тенишева устроила в Париже еще одну выставку — «Современное русское искусство», представляющую сугубо «национальные образцы». Здесь были показаны эмали работы самой Тенишевой, а также вышивки, изделия из дерева и керамики кустарей мастерских тенишевского имения Талашкино. Кроме того, в выставке участвовали Николай Рерих (около 100 работ), Иван Билибин (иллюстрации к народным сказкам и сказкам А.С. Пушкина), скульптор барон Константин Рауш фон Траубенберг (фантастическо-сказочные персонажи) и архитектор Алексей Щусев (декоративные проекты в неорусском стиле). И снова был немалый успех, а Люксембургский музей приобрел с выставки по одной работе Рериха и Билибина. В 1908 году в Париже вышло красочное альбомное издание с описанием и воспроизведением образцов русского шитья из талашкинских мастерских.

На выставках салонов, особенно Осеннего и независимых, более склонных к показу новаторских поисков, все большее место стали занимать произведения русских художников. Так, на Осеннем салоне 1908 года наряду с уже хорошо известными Л.С. Бакстом, Е.С. Кругликовой, А.А. Киселевым, неизменным Н.А. Тарховым, а также еще одним societaire салона — Грабарем участниками стали Петр Кончаловский и Кузьма Петров-Водкин. Индивидуальные манеры Бакста и Грабаря встречали у парижской публики почти единодушное одобрение, а работы более молодых русских художников по первому впечатлению оценивались скорее как эпигонские. Петрова-Водкина, к примеру, обвиняли в подражании то Пюви де Шаванну, то Гогену. Разумеется, отчасти эти оценки были справедливы: во второй половине 1900-х годов Петров-Водкин, начинающий художник, естественно, опирался на признанные авторитеты. Аналогичны были и суждения о раннем Кончаловском, фиксирующие начало творческого становления живописца и его опору на авторитеты — Сезанна, Гогена, фовистов. Впервые демонстрировала свои примитивистские работы Мария Васильева, будущая основательница «академии» на Монпарнасе и заметная фигура художественной богемы 1910–1920 годов. На выставках Осеннего салона (1904–1910) и Салона независимых (1907– 1912) показывал свои графические и живописные работы Василий Кандинский, постоянно живший в Германии. Как и его друг и единомышленник Явленский, который также экспонировал свои произведения на Осеннем салоне с 1905 года (а в 1906 стал его действительным членом), Кандинский представлял на этих выставках вещи, сочетавшие тенденции немецкого югендстиля и красочную избыточность экспрессионистского толка.

На рубеже 1900-х – 1910-х годов из России прибыла когорта радикально настроенных молодых и амбициозных художников, стремившихся к преобразованию традиционных художественных систем. Одни приезжали в Париж из Москвы и Петербурга, другие — из российской провинции и национальных окраин. Среди тех, кто прибыл во Францию до Первой мировой войны и провел там несколько лет, а то и остался навсегда, Марк Шагал, Давид Штеренберг, Александр Архипенко, Сергей Шаршун, Яков Липшиц, Осип Цадкин, Натан Альтман, Иван Пуни, Владимир Барановр-Россине, Юрий Анненков, Мария Воробьева-Стебельская (более известная под придуманным ей Максимом Горьким сказочным прозвищем Маревна), Леопольд Сюрваж, Сергей Шаршун и другие. Кроме того, продолжать свое профессиональное образование во французскую столицу приезжали Любовь Попова, Александра Экстер, Надежда Удальцова. Побывал в Париже Владимир Татлин, а Михаил Ларионов и Наталия Гончарова поселились там в 1915 году. Этот перечень далеко не исчерпывающий.

Обосновавшись в знаменитом «Улье» (La Ruche) на Монпарнасе, многие из названных художников участвовали в создании Литературно-художественного общества, основанного в 1909 году на улице Буассонад, 13. Одним из направлений деятельности общества стала организация выставок. Хотя первая экспозиция вышла довольно сумбурной, вторая, в конце 1910 года, впервые собрала в одном выставочном пространстве работы русских и французов. Об этом опыте общества весьма одобрительно отозвался Яков Тугендхольд, ведущий критик и обозреватель «Аполлона», в газете «Парижский листок». На третьей экспозиции Литературно-художественного общества показывалась более традиционная графика — на ней можно было увидеть графику «мирискуснического» круга.

В эти переходные годы художники, связанные с модерном и символизмом, постепенно сосредоточивали свои творческие интересы на сценографии и книжно-журнальном оформлении. Именно эти мастера русского модерна на первых порах играли ведущую роль в художественном оформлении «Русских сезонов», которое вызвало восторг публики и вполне заслужило самостоятельной демонстрации на специальных выставках. Летом 1910 года в галерее Bernheim-Jeune издатель и редактор петербургского «Аполлона» Сергей Маковский устроил выставку с простым названием «Русские художники». На ней он представил, во-первых, театральные эскизы А.Н. Бенуа, Л.С. Бакста, Н.К. Рериха, А.Я. Головина, Б.М. Кустодиева, И.Я. Билибина, К.Ф. Юона, а также декоративные живописные полотна А.Ф. Гауша, Г.К. Лукомского, Д.С. Стеллецкого, К.Ф. Богаевского, Н.А. Тархова и М. Чюрлениса.

Однако именно с этого момента слава и авторитет большинства из них, достигнув своего пика, стали клониться к закату. Судьбы представителей этого творческого поколения сложились по-разному. Одни в скором времени, после революционных потрясений в России, вернулись во Францию и остались там до конца жизни, пополнив ряды эмигрантов. Других ждала довольно успешная карьера на родине, при пролетарском режиме. Во всяком случае с космополитической арт-сцены парижской школы они постепенно, но безвозвратно ушли.

В то же время удельный вес и авторитет более динамичных сторонников авангардных исканий неуклонно рос — и в России, и в Париже. Этому способствовала общность их интересов с интересами европейских, в частности французских, коллег-сверстников. Обширный русский раздел Осеннего салона 1913 года и Салона Независимых 1914 года, большая персональная экспозиция М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой в галерее Paul Guillaume весной 1914 года, имевшие заметный резонанс не только в профессиональных кругах, но и в парижской печати, открывали новые интереснейшие перспективы творческих обменов и контактов.

Однако случившиеся вскоре потрясения — Первая мировая война, две революции и гражданская междуусобица в России внесли радикальные коррективы: многие русские художники разных творческих устремлений стали искать приюта и убежища во Франции и, конечно, в почти родном Париже. Вклад выходцев из России в формирование интернациональной парижской школы трудно переоценить. К уже упомянутым парижским резидентам постепенно один за другим присоединились и «мирискусники» во главе с Александром Бенуа, и некоторые бывшие «голуборозовцы» (Сергей Судейкин, Николай Милиоти и др.), и виртуозы графической и живописной экспрессии, соединявшие традиционализм с новаторством (Александр Яковлев, Василий Шухаев, Борис Григорьев, Юрий Анненков, Сергей Чехонин), а вслед за ними – представители разных направлений авангарда (Павел Мансуров, Александра Экстер, Антон Певзнер, Наум Габо). Некоторые будущие парижские знаменитости попали сюда в юном возрасте и впервые вышли на художественную сцену в 1930-е – 1940-е годы, уже будучи эмигрантами, при этом постепенно эволюционируя от экспрессивной фигуративности к чистой абстракции (Андрей Ланской, Петр Гримм, Сергей Поляков, Николя де Сталь).

Словом, художники из России всегда составляли значительную и очень креативную часть артистической среды Парижа. Это справедливо и в отношении последних десятилетий XIX века, и в отношении начала и первой половины XX столетия. То же можно сказать и о сегодняшнем Париже, где есть несколько серьезных частных коллекций, галерей и музеев, представляющих не только с историю, но и с сегодняшний день «русского парижского искусства». Всего несколько имен из этой блестящей когорты — Эрик Булатов, Оскар Рабин, Валентина Кропивницкая, Владимир Янкилевский, Олег Целков, Эдуард Штейнберг — показывают, что высочайший уровень отечественного художественного представительства в Париже — тоже одна из очевидных традиций нашей художественной культуры, в течение XX века не раз щедро делившейся с французами своими значительнейшими талантами.

МУЗЕИ НОВЕЙШЕГО ИСКУССТВА

MUSEUMS OF THE MOST MODERN ART

Михаил Бусев

Mikhail Busev

Moscow collectors of modern Western art and their role in Russian-French cultural relations of the early twentieth century.

...Новизна в искусстве сначала непременно несколько шокирует. Так было и с картинами новой школы, картинами самого Матисса, а также и работающими в одинаковом с ним направлении Пикассо и Марке. Лишь истинные, на взгляд Матисса, ценители могли сразу заинтересоваться непривычными картинами. Такие ценители оказались не у него на родине, а в Москве.

Эти слова Анри Матисса, произнесенные во время его поездки в Москву и Петербург в 1911 году и записанные корреспондентом газеты «Русские ведомости»[1], с полным правом можно отнести не только к творчеству главы фовистов, но и к произведениям ряда парижских мастеров, в том числе основоположника кубизма Пабло Пикассо. В то время когда во Франции картины подлинных лидеров искусства конца XIX – начала XX века не получали широкого признания и приобретались лишь друзьями и редкими любителями (самая значительная в Париже коллекция полотен Пикассо была собрана американской писательницей Гертрудой Стайн и ее братом Лео Стайном), в Москве уже существовали две коллекции, фактически два частных музея, великолепно представляющие французскую живопись от импрессионистов до фовистов и кубистов.

Главная заслуга в коллекционировании работ Пикассо принадлежала С.И. Щукину (1854–1936)[2]. В истории российского собирательства семья московских предпринимателей Щукиных оставила глубокий след: коллекционерами были четверо из шести братьев Щукиных. Старший брат Сергея Ивановича Петр Иванович Щукин (1853–1912) прославился тем, что собрал богатейшую коллекцию русской старины, выстроил для нее специальное музейное помещение на Малой Грузинской улице и в

Здание Президиума РАХ, Пречистенка, 21, бывший особняк И.А. Морозова и Государственный музей нового западного искусства

Зал Пикассо в особняке С.И. Щукина на Знаменке. 1913

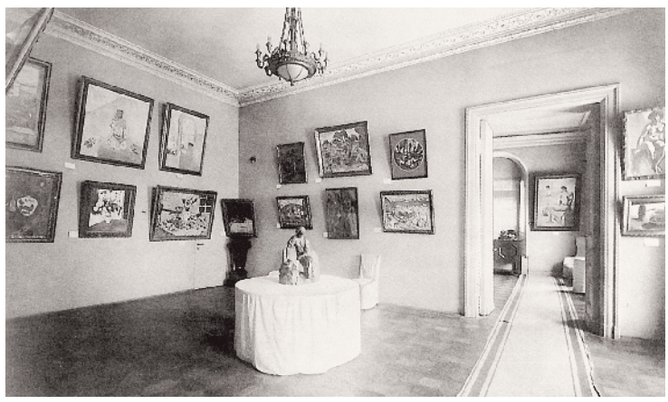
Зал Матисса в Государственном музее нового западного искусства (бывший особняк И.А. Морозова на Пречистенке). 1930-е

Sergei Shchukin (1854–1936) began collecting only during the later years of his life. In his old mansion in Bolshoy Znamenskoy side-street in Moscow, formerly owned by the House of Trubetsky, first paintings of Western European masters appeared in the mid 1890s. His favourite artist from those years, Claude Monet is presented in the collection with 13 paintings, representing nearly all of his paintings series. In the early 1900s collecting activities of Sergei Shchukin entered a new phase, associated with the acquisition of a number of magnificent works by Vincent van Gogh, Paul Cezanne and Paul Gauguin.

In 1904 Shchukin brought from Paris two paintings by Matisse, still

[1] *«Русские ведомости». 27 октября 1911 года. № 247.* Цит. по: Костеневич А., Семенова Н. Матисс в России. М., 1993. С. 49.

[2] Демская А., Семенова Н. *У Щукина на Знаменке...* М., 1993.



little known artist at that time; and in 1906, visiting his studio, he bought some more works and invited the artist to execute decorative panels for his Moscow mansion (painted in 1910, large works "Dance" and "Music" are now stored in the Hermitage). Later, with Matisse help, Shchukin get acquainted with Pablo Picasso. As well as many from the entourage of Spanish painter, the Moscow collector was shocked with Picasso's canvases of early Cubism, but later he appreciated them, and from 1908 until the outbreak of First World War he has become a major collector of Picasso. During this time he gained more than 50 paintings, created by Picasso from 1900 to 1914.

1905 году передал его и все собрание в дар Историческому музею. Дмитрий Иванович Щукин (1855–1932), целиком посвятивший себя собирательству и истории искусства, составил великолепную коллекцию старых мастеров, впоследствии вошедшую в собрание ГМИИ им. А.С. Пушкина. Наконец, младший брат Иван Иванович Щукин (1869–1908), живший с 1893 года в Париже, собирал русские гравюры, полотна французских и испанских художников.

С.И. Щукин увлекся коллекционированием уже в зрелые годы. В его старинном особняке в Большом Знаменском переулке в Москве, принадлежавшем ранее князьям Трубецким, с середины 1890-х годов появляются полотна мастеров европейской живописи. Начинающий коллекционер более всего был увлечен импрессионизмом. Его любимый в те годы художник Клод Моне вошел в собрание 13 картинами, представляющими почти все его живописные серии. В начале 1900-х годов начинается новый этап коллекционерской деятельности С.И. Щукина, связанный с приобретением ряда великолепных творений Ван Гога, Сезанна, Гогена. Еще до того как постимпрессионистов по-настоящему оценили в Европе, московский коллекционер включил многие их работы в свое собрание. Особенно полно — 16 живописными композициями — был показан Гоген.

Наконец на последнем этапе собирательских увлечений С.И. Щукин заинтересовался новейшей западной живописью. Теперь он выступал не только ценителем мастеров, завершивших свой путь, хотя и не принятых еще широкой публикой, но и тех молодых художников, чьи творческие искания не всегда были понятны даже узкому кругу друзей. Как писал художник и историк искусства И.Э. Грабарь, С.И. Щукин стал коллекционером «искусства живого, активного, действенного, искусства сегодняшнего дня, или, еще вернее, завтрашнего, а не вчерашнего»[3].

В 1904 году он привез из Парижа две картины тогда еще малоизвестного Матисса, а в 1906-м, посетив его мастерскую, приобрел еще несколько работ и предложил художнику исполнить декоративные панно для своего московского особняка (написанные в 1910 году огромные композиции «Танец» и «Музыка» хранятся ныне в Государственном Эрмитаже). Через Матисса С.И. Щукин познакомился с Пикассо. Хотя поначалу московский собиратель, как, впрочем, и многие из ближайшего окружения испанского живописца, был шокирован раннекубистическими полотнами[4], вскоре он оценил их и с 1908 года вплоть до начала Первой мировой войны стал основным коллекционером Пикассо. За это время он собрал более 50 живописных произведений, созданных мастером с 1900 по 1914 год.

Сейчас выдающаяся роль Пикассо в истории искусства XX столетия общепризнана, но в те годы, когда создавались первые кубистические холсты, лишь единицы были способны постичь их глубину и своеобразие. Один из них — С.И. Щукин. Занимаясь собирательством, он руко-

водствовался исключительно личным вкусом. В отличие от своих братьев или И.А. Морозова, пользовавшихся советами искусствоведов, художников, владельцев галерей, Щукин в вопросах выбора произведений доверял только собственной интуиции и почти никогда не ошибался.

Питая в эти годы особый интерес к новейшим поискам парижских художников, ставящим в тупик самую искушенную публику, Сергей Иванович при покупке той или иной картины руководствовался принципом, который, по словам его дочери Екатерины, звучал так: «Если картина приводит тебя в состояние психологического шока, покупай ее. Это хорошая картина»[5]. Разумеется, чтобы успешно применять такой принцип, нужно было обладать исключительной восприимчивостью к новациям современного искусства. Безошибочное художественное чутье, которым был наделен московский собиратель, еще более развивалось и оттачивалось в окружавшей его атмосфере творчества. В его доме собирались известные художники, критики, музыканты, литераторы. Бывая каждый год в Париже, Щукин общался не только с деловыми людьми, но и с живописцами, писателями, владельцами галерей. Основная деятельность Щукина (он возглавлял крупную торговую фирму) обострила в нем умение предсказать будущее, предугадать то, что лишь начинает зарождаться. Умение предвидеть, немало способствовавшее успехам Щукина в предпринимательстве, помогло ему и в коллекционировании. Правда, здесь коммерческая сторона его не интересовала, он никогда не перепродавал купленных картин и не пользовался бедственным положением художника, чтобы сбить цену на его произведения.

К искусству, к художнику С.И. Щукин относился чрезвычайно бережно и уважительно. В отличие от некоторых коллекционеров и знатоков, позволявших себе давать художнику наставления и советы, Щукин никогда не вмешивался в творческие заботы своего автора. По свидетельству сына Матисса Пьера, «он [Щукин] никогда не пытался повлиять на характер произведения»[6]. К приобретаемым картинам Сергей Иванович относился с необычайным вниманием. Придавая большое значение первому впечатлению от нового произведения, он стремился затем как можно глубже постичь, прочувствовать его. Рассказывая, как он «вживался» в картину Матисса «Арабская кофейня» (1912–1913), С.И. Щукин писал художнику: «Эта картина нравится мне теперь больше всех других, и я смотрю на нее ежедневно не меньше часа»[7]. О том, что истинное постижение живописи требует времени, московский коллекционер говорил и корреспонденту газеты «Русское слово» И. Жилкину: «С картиной жить надо, чтобы понять ее. Год надо жить, по меньшей мере. У меня самого бывает: иного художника несколько лет не призна-

А. Матисс

◁ *Портрет С.И. Щукина. 1912 Бумага, уголь. Нью-Йорк, частное собрание*

◁ *Настурции на фоне «Танца». 1912. Холст, масло. ГМИИ. Приобретена С.И. Щукиным в 1912 году у автора*

П. Пикассо

Три женщины (этюд к одноименной картине). Париж, весна 1908. Бумага, акварель, гуашь. ГМИИ. Происходит из собрания С.И. Щукина (приобретен у Д.-А. Канвейлера)

In contrast to Shchukin, passionate admirer of Picasso, another wealthy Moscow collector Ivan Morozov (1871–1921) treated him with much more reservation. He gained only three paintings of Spanish artist: "Girl on a Ball", "Harlequin and his Girl-Friend (Wandering Gymnasts)" and "Portrait of Ambroise Vollard." However, they certainly were among the best works of Picasso. Ivan Morozov began with the landscape paintings of the Impressionists, later his favourite artists were the artists of Post-Impressionist avant-garde group "Les Nabis". He not only acquired their easel paintings, but he managed to involve them in decorating his Moscow mansion.

In 1918, after nationalization of Shchukin's collection, it was transformed to the "First Museum of the New Western Painting", and Morozov's collection to the "Second Museum of the New Western Painting". Located in the mansions of their former owners, who later left Russia for good, both collections were soon opened to the public.

[3] Грабарь И.Э. *Моя жизнь. Автомонография.* М.; Л., 1937. С. 245.

[4] По свидетельству Г. Стайн, под впечатлением от «Авиньонских девиц» С.И. Щукин, чуть не плача, сказал: «Какая потеря для французского искусства» (Stein G. *Picasso.* N. Y., 1984. P. 18).

[5] Kean B. *All the Empty Palaces: The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia.* London, 1983. P. 157.

[6] Ibid. P. 160.

[7] Письмо Сергея Щукина Анри Матиссу от 10 октября 1913 г. См.: Матисс Анри. *Статьи об искусстве. Переписка. Записи бесед. Суждения современников* / сост. Е.Б. Георгиевская. М., 1993. С. 177.

В. Серов
Портрет И.А. Морозова. 1910. Холст, масло. ГТГ

П. Пикассо
Арлекин и его подружка (Странствующие гимнасты). Париж, осень. 1901. Холст, масло. ГМИИ. Происходит из собрания И.А. Морозова (приобретена у А. Воллара в 1908 году)

ешь. Потом открываются глаза. Нужно вжиться. Очень часто картина с первого взгляда не нравится, отталкивает. Но проходит месяц, два, – ее невольно вспоминаешь, смотришь еще и еще. И она раскрывается. Поймешь и полюбишь»[8].

Несомненно, что такое вдумчивое, доброжелательно отношение к новейшим поискам в искусстве помогло С.И. Щукину по достоинству оценить столь противоположных представителей парижской живописи, как Матисс и Пикассо. Вероятно, в этом ему также помогло и то, что, хорошо зная художественную ситуацию во Франции, он смотрел на нее все же со стороны. Гийом Аполлинер считал, что русские и американцы понимают французское искусство лучше, чем французы, и объяснял это тем, что иностранцу, не входящему в парижские художественные группировки и свободному от влияния заинтересованных критиков, легче обратить внимание на произведения, обладающие новизной и оригинальностью. «Известно, что нет пророка в своем отечестве, и в то время, когда все другие страны восхищаются Матиссом, восхищаются Францией, Франция готова побить камнями наиболее пленительного художника современной пластики»[9], – с сожалением отмечал Аполлинер.

Несмотря на то что, собирая произведения Пикассо, С.И. Щукин выступал не как историк искусства, а как любитель, следующий лишь своему вкусу, его коллекция представляет творчество испанского живописца 1900–1914 годов не только очень качественными образцами, но и весьма полно. По ней можно проследить все основные этапы эволюции художника, от холстов первого парижского периода до коллажей эпохи синтетического кубизма. Столь же многосторонне в собрании Сергея Ивановича было представлено и творчество Матисса.

Щукин был не только коллекционером, но и страстным пропагандистом новейшей западной живописи. Прекрасно сознавая культурную и историческую ценность собранных им картин и полагая, что они должны быть доступны для людей, интересующихся искусством, он с весны 1909 года открыл свою картинную галерею для публики. По воскресеньям художники, критики, писатели, музыканты, студенты становились гостями Сергея Ивановича, стремившего-

In 1922, both museum were administratively combined into one museum with the name "The State Museum of New Western Art". In 1928, both collections were exhibited in the former mansion of Ivan Morozov on Prechistenka, in building now owned by the Russian Academy of Arts. In this building, the State Museum of New Western Art lasted until March 1948, when the museum was disbanded and the works were divided between the State Hermitage and the Pushkin Museum of Fine Arts by a decision of the Council of Ministers of the USSR. For a while, paintings from period of French Impressionism till Matisse and Picasso were hidden in depository, but in the second half of 1950s they began to return to the permanent exhibition. Nowadays, both collections are an integral and undoubtedly the most excellent part of the museums' collections of modern art in both Hermitage and Pushkin Museum.

Now we are separated by almost entire century from the time, when entrepreneurs and art lovers Sergei Ivanovich Shchukin and Ivan Abramovich Morozov created their personal collections. The time has shown us the real scale and great significance of their collecting activities - not only for Russia and France, but for the artistic culture of all mankind.

А. Матисс
Фрукты и бронза. 1910. Холст, масло. ГМИИ. Приобретена И.А. Морозовым в 1910 году у автора

ся через картины своего собрания, через рассказы о них и их создателях донести до зрителей новейшие течения парижской живописи. Если в 1909–1911 годы особое внимание московской публики привлекал Матисс, живопись которого воспринималась последней и наиболее значительной новацией европейского искусства, то вскоре эта роль перешла к Пикассо. Специальный зал, отведенный Щукиным для произведений основоположника кубизма, все чаще оказывался ареной яростных словесных баталий о путях современного искусства.

В отличие от С.И. Щукина, страстно увлеченного живописью Пикассо, И.А. Морозов относился к ней значительно сдержаннее. Он приобрел всего лишь три картины испанского художника: «Девочку на шаре», «Странствующих гимнастов», «Портрет Воллара». Правда, все они, несомненно, принадлежали к числу лучших творений Пикассо.

Иван Абрамович Морозов (1871–1921) и его старший брат Михаил Абрамович (1870–1903) подобно братьям Щукиным были не только крупными торгово-промышленными деятелями, но и известнейшими коллекционерами своего времени. Оба получили хорошее образование: Михаил Абрамович окончил юридический факультет Московского университета, а Иван Абрамович — химический факультет политехникума в Цюрихе. Кроме того, братья с детства обучались рисунку и живописи. Большую роль в формировании художественных вкусов молодых Морозовых сыграло общение с известными русскими живописцами: К. Коровиным, дававшим им уроки, В. Серовым, С. Виноградовым, И. Грабарем. К советам этих художников Морозовы нередко прислушивались, приобретая ту или иную картину.

М.А. Морозов поначалу коллекционировал современных русских мастеров, а затем увлекся творчеством французов, от Э. Мане и К. Моне до Сезанна и Гогена. Ранняя смерть прервала его собирательскую деятельность, но то, что не успел сделать Михаил Абрамович, продолжил его младший брат. Составление зарубежного отдела коллекции И.А. Морозов начал с пейзажной живописи импрессионистов, затем его любимыми мастерами стали художники группы «Наби». Он не только приобретал их станковые работы, но и привлекал их к декорированию своего московского особняка.

С Пикассо Иван Абрамович познакомился через Щукина. В 1908 году он купил у А. Воллара «Странствующих гимнастов». В 1913-м, после того как Гертруда и Лео Стайны поделили свою коллекцию, через Д.-А. Канвейлера приобрел ранее принадлежавшую им «Девочку на шаре». Высоко оценив раннего Пикассо, Морозов остался равнодушен к его кубистическим работам. Единственное произведение этого направления в его коллекции — «Портрет Воллара», купленный в 1913 году за 3 тысячи франков.

Коллекции новейшей французской живописи, собранные Морозовым и Щукиным, вызвали большой резонанс в российских художественных кругах, причем отношение к новациям зарубежных коллег порой было диаметрально противоположным. Но и те русские мастера, чьи установки тяготели к

[8] Жилкин И. *В Москве // Русское слово.* 1911, 22 октября. Цит. по: Демская А., Семенова Н. *У Щукина на Знаменке...* М., 1993. С. 94.

[9] Аполлинер Г. Из статьи «Салон Независимых. 26-я ежегодная выставка. 1910. Цит по: Матисс Анри. Указ. соч. С. 182.

эстетике XIX столетия, внимательно присматривались к произведениям нового поколения живописцев Франции. И.Е. Репин, усматрев в «Портрете Иды Рубинштейн» Серова неудачное подражание Матиссу, все же не дает парижскому новатору огульно критическую оценку: «Принцип Матисса — при всем его нигилизме в живописи и безграмотности — погоня за живой — во что бы то ни стало, — живой чертой под живым впечатлением организма: грубо, неверно, нарочито неуклюже, но он очертя голову лезет к живой черте»[10]. Серов сходным образом описывает свое отношение к французскому художнику: «Матисс, хотя и чувствую в нем талант и благородство — но все же радости не дает — и странно, все другое зато делается чем-то скучным — тут можно призадуматься...»[11] А В. Суриков встал на защиту кубизма Пикассо, возражая возмущенным посетителям галереи С.И. Щукина: «Настоящий художник именно так должен всякую композицию начинать: прямыми углами и общими массами. А Пикассо только на этом остановиться хочет, чтобы сильнее сила выражения была. Это для большой публики страшно. А художнику очень понятно»[12].

Что же касается московской художественной молодежи, то влияние на нее морозовской и особенно щукинской коллекций было самым значительным. Собранные на Знаменке и Пречистенке произведения мастеров Франции последней трети XIX — начала XX века стали отправной точкой в пластических поисках русского авангарда.

Глубокое воздействие коллекции С.И. Щукина и И.А. Морозова оказали на российских искусствоведов, критиков, философов, религиозных мыслителей 1900–1920-х годов. Для Александра Бенуа, Павла Муратова, Якова Тугендхольда, отца Сергия Булгакова, Николая Бердяева, Георгия Чулкова, Ивана Аксенова и многих других полотна парижских обновителей искусства стали поводом и причиной серьезных размышлений о современном искусстве и его судьбах.

Первая мировая война прервала собирательскую деятельность Щукина и Морозова, а в 1918 году оба крупнейших собрания современной западной живописи были национализированы. Опубликованный 5 ноября 1918 году в газете «Известия» декрет Совета народных комиссаров о национализации художественной галереи С.И. Щукина, подписанный председателем Совнаркома В. Ульяновым (Лениным) и управляющим делами Влад. Бонч-Бруевичем, гласил: «Принимая во внимание, что Художественная галерея Щукина представляет собой исключительное собрание великих европейских мастеров, по преимуществу французских, конца XIX и начала XX века, по своей высокой художественной ценности имеет общегосударственное значение в деле народного просвещения, Совет Народных Комиссаров постановил:

1) Художественное собрание Сергея Ивановича Щукина объявить государственной собственностью Российской Социалистической Федеративной Советской Республики и передать его в ведение Народного комиссариата по просвещению на общих основаниях с прочими государственными музеями.

2) Здание, в котором находится галерея (д. № 8 по Б. Знаменскому пер.), с прилегающим участком земли, составляющим бывшее владение С.И. Щукина, и со всем инвентарем передается в ведение и распоряжение Народного комиссариата по просвещению.

3) Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины Народного комиссариата по просвещению срочно выработать и ввести в действие новое положение об управлении бывшей Щукинской галереей и ее деятельности в соответствии с современными потребностями и заданиями демократизации художественно-просветительных учреждений Российской Социалистической Федеративной Советской Республики».

Аналогичным постановлением в декабре 1918 года национализировали и коллекцию И.А. Морозова.

После национализации щукинское собрание было преобразовано в первый музей новой западной живописи, а морозовское — во второй музей новой западной живописи. Расположившиеся в особняках прежних владельцев, впоследствии уехавших за границу, оба собрания вскоре открыли для зрителей.

В 1922 году оба музея административно объединили в один, за которым утвердилось название «Государственный музей нового западного искусства». В 1928 году обе коллекции разместили в бывшем особняке И.А. Морозова на Пречистенке, ныне принадлежащем Российской академии художеств. В этом здании ГМНЗИ просуществовал до марта 1948 года, когда постановлением Совета министров СССР музей был ликвидирован, а хранившиеся в нем произведения разделили между Государственным Эрмитажем и ГМИИ им. А.С. Пушкина[13]. Какое-то время полотна мастеров Франции от импрессионистов до Матисса и Пикассо были упрятаны в запасники, но со второй половины 1950-х годов они начали возвращаться в постоянные экспозиции и ныне составляют неотъемлемую и лучшую часть музейных собраний Эрмитажа и ГМИИ.

Сейчас, когда от создания коллекций Сергея Ивановича Щукина и Ивана Абрамовича Морозова нас отделяет почти столетие, очевидны масштаб и значение их собирательской деятельности. И не только для России и Франции, но и для художественной культуры всего человечества.

[10] См.: Матисс Анри. Указ. соч. С. 191.

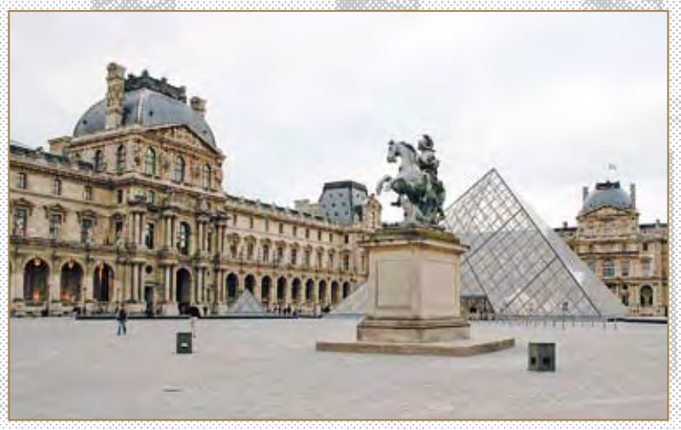
[11] Там же. С. 182.

[12] Запись Максимилиана Волошина. Цит. по: Евдокимов И. *В.И. Суриков.* М., 1933. С. 148.

[13] Яворская Н. *Рассказ очевидца о том, как был закрыт Музей нового западного искусства* // ДИ СССР. 1988. № 7. С. 12–13; Аксененко М.Б. *Как закрывали Сезанна и Матисса* // Мир музея. 1998. № 6–7. С. 42–48.

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ

INTERNATIONAL RELATIONS



Участие Российской академии художеств в программе Года России — Франции началось с выставки «Святая Русь» в Лувре, где экспонировалась модель Смольного монастыря из собрания Научно-иследовательского музея РАХ. А в июне в Париже состоялись сразу три выставки из проекта «Россия — Франция: три века культурных связей в зеркале истории Российской академии художеств» в залах оранжереи Сената Французской Республики, Французской академии изящных искусств и в штаб-квартире ЮНЕСКО. Программа будет продолжена в России. В ноябре в Москве в выставочных залах Российской академии художеств откроются две выставки «Гравюра Франции XVII–XIX веков из собрания Научной библиотеки Российской академии художеств» и выставка Жана Люрса (гобелен) из собрания Академии изящных искусств Франции. А в Санкт-Петербурге состоится выставка из фондов Научно-иследовательского музея РАХ, посвященная Году России — Франции.

«СВЯТАЯ РУСЬ» В ЛУВРЕ

"HOLY RUSSIA" IN LOUVRE

Ирина Бусева-Давыдова

Irina Buseva-Davydova

Современный Лувр — не музей в нашем, российском, понимании этого слова, а вокзал, магазин, проходной двор, муравейник, фабрика-кухня культурного фастфуда. За год его посещают 8,5 миллиона человек (для сравнения: Эрмитаж — 2,5, Третьяковку — не более 1,5 миллиона). Что эти миллионы воспринимают и понимают, прогуливаясь по Лувру в верхней одежде, с зонтами, рюкзаками, чемоданами(!) и фотографируя друг друга у каждого столба (то бишь шедевра), никому неведомо. Но, наверное, зачем-то им это все-таки надо. Никто не гонит в музей чернокожих обитателей парижских окраин, однако их присутствие в луврской толпе довольно заметно. Столь же выделяются и арабские семьи — папаша в темном костюме везет коляску с младшим отпрыском, старший цепляется за край, сзади торжественно следует мать семейства в парандже. Во всем мире давно привыкли к японцам, которые слетаются к любым достопримечательностям. Вся эта многоязычная толпа целенаправленно перемещается по луврским залам и коридорам, благо информация в Лувре на высоте — многочисленные указатели и стрелочки проведут вас к самому-самому, чего нельзя не увидеть.

С начала марта по конец мая в число самого-самого попала выставка произведений древнерусского искусства из наших музеев под названием «Святая Русь: русское искусство от истоков до Петра Великого». Посетителей уже на фасаде встречал гигантский постер с фигурами святых князей Бориса и Глеба — воспроизведение новгородской иконы XIV века из Государственного исторического музея. Именно она стала не только эмблемой выставки, но и символом Святой Руси.

Удивительно, что вначале организатор выставки, главный хранитель отдела прикладного искусства в Лувре Жанник Дюран, мечтал о совершенно другом произведении — о мозаике киевского Михаило-Златоверхого монастыря с фигурой св. Димитрия Солунского, ныне хранящейся в Третьяковской галерее. Хотя мозаику, несмотря на просьбы Лувра, не позволили перевозить из соображений сохранности, огорченный Дюран тем не менее включил ее в выставочный каталог и подписал: «œuvre non exposée» — произведение не экспонировано.

Мозаика, исполненная греческими мастерами, действительно хороша и гармонична: величавая фигура святого воина тонет в сиянии золотых небес. Но, очевидно, само Провидение вмешалось в замысел французского куратора. Нет в изысканном византийском художестве той суровой, варварской мощи, которая исходит от иерати-

Св. Димитрий Солунский
Мозаика Михаило-Златоверхого монастыря в Киеве.
1108–1113. ГТГ

▷ *Проектная модель Смольного монастыря. 1750–1756.*
Я. Лоренц и др. по чертежам Ф.Б. Растрелли. НИМ РАХ

From the early March to the late May, the Louvre hosted an exhibition of the Old Russian art "Holy Russia: Russian Art from the Beginnings to Peter the Great". One of the most impressive sections was the one focused on Novgorod — here one could find notorious examples of the Old Russian monumental art like icons "Deesis and Praying Novgorodians" (15th ct., The State Novgorod Museum-reservation); the unique bronze church gates with golden inlays from the collection of Nikolay Likhachyov (15th–16th ct., The State Russian Museum); even more unique wood carved Lyudogoshchensky cross, once hoisted by the residents of the Novgorod's Legoschey street (year 1359, The State Novgorod Museum-reservation), the famous jasper chalice of Novgorod Archbishop Moisey (about 1329, the Kremlin Museums) and panagiar of Archbishop Evfimiy with cast silver angels, standing on lions (year 1435, The State Novgorod Museum-reservation).

Other sections were perhaps not as complete as the one from old Novgorod, but they matched the main idea of curators to illustrate a complete history of the Old Russian art on the example of the best works deployed in the halls of the Louvre. Different aspects of Old Russian culture were presented — architecture (models and fragments), sculpture, icons, manuscripts, jewellery, and textiles. The principle of chronological organization of the material did not interfered with the problem-oriented exposition.

In other rooms, the exhibits were grouped according to art schools. Apart from Novgorod, it was possible to see — in selected objects — the art of Pskov, Rostov and Tver, and then, coming from Novgorod, the icon "St. Peter, Metropolitan of

чески фронтальных, геральдически замкнутых в своих контурах княжеских фигур. Пронзительное сочетание киноварно-красного с исчерна-синим, темные суровые лики, вертикали мечей, хотя и вложенных в ножны, создают ощущение скрытой, таинственной силы. Братья-воины, братья-мученики, первые русские святые, небесные заступники за родную землю... В них воплощен дух русской святости.

Выставка, открывшаяся в Год России во Франции, планировалась пятью годами ранее. Инициатива исходила от французской стороны: руководители Лувра хотели показать своим соотечественникам шедевры древнерусского искусства. Однако тогда проект не состоялся, а если бы и состоялся, то вряд ли был настолько масштабным и значимым. Сейчас он приобрел государственный статус (экспозицию открывали президенты Дмитрий Медведев и Николя Саркози) и соответствующее финансирование. Французы попросили для выставки шедевры первого ряда и получили их в изобилии. Целая стенка была увешана классическими новгородскими краснофонными иконами XIV–XV веков из разных наших музеев. Вообще новгородский раздел оказался едва ли не самым сильным. Здесь присутствовали хрестоматийные памятники иконописи наподобие «Деисуса с молящимися новгородцами» (XV век, Новгородский музей-заповедник), уникальные медные церковные врата с золотой наводкой из собрания Н.П. Лихачева (XV–XVI века, Русский музей), еще более уникальный деревянный резной Людогощенский крест, некогда водруженный жителями Легощей улицы (1359, Новгородский музей-заповедник), знаменитый яшмовый потир новгородского архиепископа Моисея (около 1329, Музеи Кремля) и пагиар архиепископа Евфимия с литыми серебряными ангелами, стоящими на львах (1435, Новгородский музей-заповедник).

Остальные разделы получились, возможно, не такими цельными, но отвечали желанию устроителей развернуть в экспозиционных залах Лувра полную историю древнерусского искусства на примере его лучших произведений. Представлены были все виды: архитектура (макеты и фрагменты), скульптура, иконопись, рукописные книги, ювелирные изделия, шитье. В первых «домонгольских» залах явно прослеживалась связь Руси с византийским, западным и восточным миром: византийские нательные крестики соседствовали со скандинавскими фибулами и арабскими дирхемами, в одной витрине располагались фрагмент византийского светильника-хороса, подсвечник из Лиможа и сицилийский рукомойник-акваманил. В этот контекст была включена великолепная армилла — широкий браслет-поруч, украшенный выемчатой эмалью с изображением Воскресения Христа. Армилла, изготовленная

на берегах Мааса, была, как предполагают, преподнесена князю Андрею Боголюбскому послами императора Фридриха Барбароссы и хранилась во владимирском Успенском соборе. В 1930-е годы советское государство отправило драгоценную реликвию на продажу, и ее купил Лувр. На выставке она встретилась с другими памятниками из Владимира, в свое время не разделившими, к счастью для нас, судьбу армиллы.

В следующих залах экспонаты сгруппировали по художественным школам. Помимо новгородской можно было познакомиться — в избранных отрывках — с искусством Пскова, Ростова и Твери, а далее новгородская икона «Св. Петр, митрополит Московский» открывала московский раздел. Его ядром (при естественном отсутствии на зарубежной выставке главных произведений Андрея Рублева) стали памятники из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (около 1497). Их холодноватая, ясная цветовая гамма явно вызвала у экспозиционеров желание поярче осветить эти в прямом смысле слова блистательные шедевры (выставочные помещения находятся на нижнем музейном уровне, естественного света там нет, и экспонаты освещаются направленными светильниками). Для мрачных образов времени царствования Ивана Грозного это оказалось весьма уместным: изможденный аскет Иоанн Предтеча в сумраке зала выглядел почти так же, как в Благовещенском соборе Московского Кремля. Однако большинство вещей смотрелось хуже, чем в наших музеях.

Тем не менее полутьма, пусть ненамеренно возникшая, в принципе отвечала реальным условиям бытования средневекового церковного искусства и, очевидно, представлениям европейцев о России и русском Средневековье. А эти представления иногда вызывали невольную улыбку: ну с какой стати в первом зале стоит каменная баба XII века родом из Восточного Туркестана? В каталоге выставки статья о ней названа «Idole ou “ancêtre de pierre” (kamennaia baba)», то есть «идол, или каменный предок»; «kamennaia baba» явно добавлена для экзотики. Да, для французов до сих пор

Археологические древности домонгольского периода. Коллаж

Свв. Борис и Глеб. Икона. Новгород. Середина XIV в. ГИМ

Панагиар. 1435. Новгородский музей-заповедник

Moscow” was opening the Moscow section. In its core was the iconostasis of the Dormition Cathedral of St. Cyril-Belozersk monastery (around 1497). The exhibition is a centrepiece of a year of French-Russian cultural exchanges, highlighting growing cooperation between the countries. Russians were moved by the sincere love of Russian culture

Экспозиция выставки «Святая Русь». Иконы из иконостаса Кирилло-Белозерского монастыря. Около 1497. Кирилловский музей-заповедник

«азиаты мы с раскосыми и жадными очами»... Немного подавляло обилие сокровищ, сверкающих золотом и драгоценными камнями. Но больше всего, пожалуй, поражало, что единственным экспонатом первого зала (он же и последний, потому что сюда посетители выходили после всей круговерти) стала проектная модель Смольного монастыря, выполненная в 1750–1756 годах по чертежам Ф.Б. Растрелли в масштабе 1:62 (ныне она хранится в Научно-исследовательском музее РАХ). Соотнесение Растрелли с каменной бабой выглядело совершенно непонятным, пока господин Дюран не объяснил свой замысел. Ему хотелось, чтобы посетители сразу видели, что в России есть такая же архитектура, как во Франции и во всей Европе. А потом долгий путь по залам должен был показать, как мы шли к европеизму через азиатско-византийское Средневековье. В общем, свежая идея – Растрелли как мера всех вещей!

Экспозиция была проникнута искренней любовью к России и ее культуре, пусть даже не совсем понятной французам. В музеях Парижа практически нет икон – ни греческих, ни тем более русских, так что эта область для французов во многом остается terra incognita. Может быть, это способствовало огромному интересу к выставке, и не только к ней: в книжном магазине Лувра наиболее популярным стал прилавок с литературой о русском искусстве. Французские коллеги издали к вернисажу гигантский, почти восьмисотстраничный каталог с роскошными фотографиями и переведенными на французский язык текстами русских ученых.

they found in France. French colleagues introduced one more present – a gigantic catalogue, including gorgeous colour photographs, with articles of Russian historians and art historians translated into French. In addition to the exhibited art pieces, there are many monuments of ancient architecture, and paintings of Theophanes the Greek, and, of course, Rublev – his “Trinity” and the “Zvenigorod Deesis”. Actually, the catalogue has become an adequate academic book with a complete history of the Old Russian art, sometimes shown in an unusual point of view – for example, icons of 13th–15th centuries considered through the prism of Byzantine art. Interesting and enriching are the texts of French scholars – specialists in Russian culture. Within the frameworks of the Paris exhibition, same topic was put under scrutiny by the experts on Old Russian culture at the international symposium “The inventions of Holy Russia” with participants from around the world.

Армилла «Воскресение Христа».
Мосанское искусство. Около 1170–1180. Лувр

Если при формировании экспозиции представители Лувра были ограничены в своих желаниях (есть «невывозные» шедевры, которые ни при каких условиях не выдаются за рубеж), то каталог обеспечивал полную свободу выбора. Помимо экспонатов, присутствовавших на выставке, в нем представлены и памятники древнерусского зодчества, и росписи Феофана Грека, и, конечно, рублевская «Троица» и Звенигородский чин. Фактически каталог превратился в полноценную историю искусства Древней Руси, иногда показываемую с непривычной точки зрения. Например, иконопись XIII–XV веков рассмотрена через призму византийского искусства. Любопытны и тексты французских исследователей — специалистов по русской культуре. Цена каталога — 49 евро — соответствует стоимости не самого дорогого обеда. Остается только пожалеть, что этот фолиант не будет издан на русском языке, на котором его, собственно, и писали большинство авторов.

К выставке приурочили конференцию-коллоквиум под названием «Идея Святой Руси», пригласив специалистов со всего мира. Она проходила в большой аудитории Лувра, рассчитанной на 420 слушателей. К началу коллоквиума помещение оказалось заполненным до отказа: те, кому не хватило мест, садились на ступеньки или выстраивались вдоль стен. Наверное, присутствовали русские эмигранты и их потомки, несомненно, пришли любознательные студенты, и даже были замечены некоторые московские коллекционеры, специально приурочившие свои деловые визиты в Париж к открытию конференции. Однако подавляющее большинство слушателей не относилось к перечисленным категориям. Это были просто интеллигентные парижане, члены «Общества друзей Лувра».

Почему тема вызвала такой общественный интерес? Для сравнения скажем, что на конференции по Пикассо, прошедшей в этом году в Москве, в Музее изобразительных искусств, присутствовали не более 50–70 человек, что для наших научных мероприятий считается практически аншлагом. И это при том, что на выставку Пикассо у нас стояли в многочасовой очереди тысячи людей! Конечно, успех парижского коллоквиума — результат большой работы, проводимой Лувром. Слушатели не пассивно внимали докладчикам, они явно разбирались в тематике, качестве преподносимого материала, достаточно сдержанно встречая «проходные» сообщения и горячо аплодируя интересным докладам. Настоящей овацией проводили с трибуны Левона Нерсесяна — сотрудника Третьяковской галереи, рассказавшего о судьбе «Троицы» Рублева в XIX–XX столетиях. Тепло принимали и других наших искусствоведов, а также европейских славистов — исследователей русского фольклора. Большой энтузиазм вызвало приветствие З.К. Церетели в адрес участников коллоквиума, зачитанное по-русски и по-французски членом-корреспондентом РАХ М.А. Бусевым. Зураб Константинович в данном случае выступал не только как президент Российской академии художеств, но и как кавалер высшей награды Франции — ордена Почетного легиона.

Вторая часть конференции официально посвящалась примитивизму и авангарду. Тем не менее в трех докладах из пяти и здесь говорилось об иконах и теме Святой Руси: Доминик де Фон-Реолкс, исследователь из Лувра, обнаружил ее, например, в русской фотографии XIX века.

В программу коллоквиума входило знакомство с выставкой «Святая Русь». Группа участников с трудом перемещалась за обаятельным Жанником Дюраном из одного зала в другой, проталкиваясь через толпу посетителей. Наверное, больше их было только у Моны Лизы. Казалась ли русская икона этой толпе каким-то экзотическим блюдом вроде черной икры (невольно вспоминается скандальное произведение Александра Косолапова «Икона-икра»)? Вероятно, все-таки нет: наши иконы, несмотря на отсутствие их в музеях, уже прижились во Франции. В знаменитом храме Сакре-Кёр, одном из признанных символов Парижа, наряду с католическими образками верующим продают репродукции русских икон совершенно софринского вида. В церкви Нотр-Дам близ площади Бастилии, здании сугубо современной архитектуры, входящего встречает печальный взгляд звенигородского Спаса — большая репродукция служит одним из главных элементов минималистского внутреннего убранства. Наверное, в византийском и древнерусском искусстве действительно есть нечто, влекущее к нему разные племена и объединяющее народы.

Каковы же главные итоги широкомасштабного проекта «Святая Русь»? Для французской стороны, безусловно, приобщение к великой культуре Древней Руси. Для русской — осознание ценности и актуальности своего национального вклада в культуру человечества. Ведь луврская толпа, где представлены едва ли не все существующие национальности, и есть человечество в миниатюре. Да, Лувр — это вокзал и фабрика-кухня. Но одновременно он Шамбала, Мекка и Иерусалим.

РОССИЯ В ПАРИЖЕ

RUSSIA IN PARIS

On 11th June, Russian National Exhibition at the Grand Palais in Paris was opened by the Prime Minister of the Russian Federation Vladimir Putin and French Prime Minister Francois Fillon, symbolically to coincide with celebration of the Russia Day, one of the National Holidays in Russia.

Национальный праздник России во Франции открывали Председатель Правительства Российской Федерации Владимир Путин и премьер-министр Франции Франсуа Фийон. Это произошло на Российской национальной выставке в Париже, во дворце Гран-Пале, где страна передставляла свои промышленность, науку, регионы и культуру. Но заставкой выставки стало народное искусство: гигантские матрешки, расписанные под Хохлому, Городец, Жостов, Гжель, Палех, Мстеру, Федоскино, дымковскую игрушку, вологодские кружева и другие. Над хороводом из 16 матрешек парила деревянная птица счастья (дизайн Бориса Краснова). А на афише на фасаде Гран-Пале изображения матрешек были даже больше Эфелевой башни.

Экспозицию Российской академии художеств на этой выставке составили скульптурные произведения – «Мушкетеры», «Великие мастера» (Пикассо, Модильяни, Шагал, Матисс, Ван Гог), «Руссо и Пиросмани», выполненные президентом академии З.К. Церетели и живописные работы, созданные им в Париже. Московский государственный музей «Дом Бурганова» показал работы Александра Бурганова. На одном из стендов развернулась экспозиция известного скульптора Даши Намдакова.

Музей «Московский дом фотографии» привез «Историю России в фотографиях начала XX века». Современную Россию гости выставки могли увидеть в экспозиции «Лучшие фотографии России-2010» – проект фонда поддержки современного искусства «Винзавод» и в видеопроекте «9000 км» Калининградского филиала ГЦСИ.

На открытии национальной выставки стартовал фестиваль «Симфония России», выступали хор Пятницкого, ансамбль народного танца имени Моисеева, коллективы из Корякии, Чечни, Калмыкии, Татарстана, Архангельской области. В День России концерт состоялся и на Марсовом поле, на сцене с символикой Года России – Франции. Российский государственный филармонический оркестр под управлением Владимира Спивакова исполнил произведения Д. Шостаковича, Д. Ловрелье, Ж. Бизе, К. Сен-Санса, Дж. Верди, Дж. Пуччини, П. Чайковского.

Все дни работы выставки в Гран-Пале на ледовом катке проходили представления единственного в мире балета на льду с классическим репертуаром (Государственного Санкт-Петербургского балета на льду). Посетители увидели всемирно известные постановки «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» на музыку П.И. Чайковского. Ледовые спектакли были посвящены 100-летию «Русских сезонов».

In Grand Palais, Russia presented its aviation, space and car industry, nuclear energy, science, regions and culture. The crowd puller of the exhibition, however, were a folk and a national art.

Painted in different styles of traditional national art (Khokhloma, Gorodets, Zhostov, Gzhel, Palekh, Mstera, and Fedoskino), gigantic matryoshka dolls were joined by traditional toys, laces of Vologda and other traditional product of handicraft masters. Whole dance of the 16 wooden matryoshkas, with wooden bird of happiness overhead, designed by Boris Krasnov, was presented here. And on the exhibition poster on the facade of Grand Palais, images of matryoshka dolls were even higher than the Eifel Tower.

At the exhibition, Russian Academy of Arts presented sculptural works "The Musketeers"; "Great Masters" (Picasso, Modigliani, Chagall, Matisse, Van Gogh); and "Rousseau and Pirosmani" – all made by the President of the Russian Academy of Arts Zurab Tsereteli. His paintings created in Paris were on display, too.

Moscow State Museum "The House of Burganov" presented works of well-known Buryat Siberian artist, sculptor and jeweler Dashi Namdakov.

Museum "Moscow House of Photography" brought "Historical Photos of the Early 20th Century". Modern Russia was presented in photos by the exhibition "The Best Photographs of Russia 2010", brought by Winzavod Moscow Centre for Contemporary Art. Video project "9000 KM" was a contribution of Kaliningrad Branch of Russian National Centre for Contemporary Arts.

Russian Academy of Arts also presented a project "Russia-France: Three Centuries of Cultural Ties" consisting of three exhibitions aimed to show the history and main development stages of the Academy

Дмитрий Олегович Швидковский,

действительный член и вице-президент РАХ,
академик-секретарь отделения искусствознания

Трудно себе это представить, но в середине июня в Париже было прохладно, а юг Франции был залит дождями в такой степени, что во многих местах начались наводнения. Тем не менее великолепие города нисколько не померкло, напротив, некая холодность добавила толику высокомерия образу французской столицы и значительно уменьшила туристическую фамильярность летнего Парижа. На этом фоне происходила целая серия событий Года России во Франции.

Несомненным успехом была выставка «Святая Русь» в Лувре, привлекавшая парижан шедеврами православного искусства X–XVII веков. В ней для москвича любопытно было то, что ее экспонаты сознательно или из желания показать менее известные памятники в значительно меньшей степени представляли средневековое искусство России как часть художественного наследия византийской ойкумены, чем можно было ожидать, и национальная идентичность была выявлена устроителями выставки, по-моему, с приятно удивляющей яркостью.

И хотя незападность допетровского изобразительного искусства оказывалась очевидной, не только колористические предпочтения или влияние народных мотивов на трактовку декоративных элементов говорили о нашей самобытности, но и духовный строй, переданный произведениями всех видов искусства. На этой выставке привлекали внимание и посетители — исключительно большое число потомков эмигрантов первой волны, уже пожилых и предпочитающих французский русскому с парижским акцентом.

Ощущалась в Париже и исключительная активность Академии художеств. 2010 год стал едва ли не самым ярким в богатой событиями трехвековой истории отношений Академии художеств с Францией. В выставочных залах Института Франции, расположенном у самой Сены, напротив Лувра (в бывшем дворце, построенном в XVII столетии кардиналом Джулио Мазарини «для себя»), была представлена история Российской академии художеств, особенно в ее контактах с Францией, столь существенных и для развития самой академии, и для русского искусства и архитектуры как в императорский период нашей истории, так и сегодня. Главная выставка Российской академии художеств разместилась в большой оранжерее Люксембургского дворца, где теперь работает Сенат Французской Республики. Кадки с пальмами и померанцами вынесли в партеры Люксембургского сада, оранжерею отремонтировали, и перед парижской публикой предстали разнообразные в последние годы направления российского академического искусства. И должен сознаться, что посетителей здесь было больше, чем на выставке нашего актуального искусства во дворце «Токио».

С грандиозной российской выставкой в Гран-Пале на Елисейских Полях соперничать по числу зрителей было трудно. Там было представлено, вероятно, очень много интересного с технической, инженерной, научной точек зрения. Но все эти замечательные достижения затмевали циклопические матрешки – главный художественный элемент оформления выставки и выражение национальной идентичности средствами дизайна.

Когда в имении Саввы Ивановича Мамонтова Абрамцево художники восхищались японскими игруш-

ками, а именно круглыми куклами из дерева с острова Хонсю, и сравнивали их с произведениями русских народных промыслов, в частности с пасхальными яйцами, и даже показывали их в 1900 году в том же Париже, и в конце концов породили матрешку в ее теперешней форме, они никак не могли предположить, что через столетие, эти матрешки будут символизировать Россию.

В некотором отдалении от матрешек расположились художественные экспозиции, в частности группы произведений З.К. Церетели и А.Н. Бурганова. Мастера отобрали для показа здесь очень хорошие вещи, к тому же связанные с Францией. Так, З.К. Церетели кроме живописи показал памятник четырем мушкетерам, который вскоре появится в Гаскони, на родине д'Артаньяна.

◁ Стр. 42–45

Экспозиция Российской академии художеств на российской национальной выставке в Гран-Пале

З.К. Церетели

Скульптурная композиция «Мушкетеры». 2009. Бронза

of Arts in Russia and French influence and impact of France in Russian art history.

The first exhibition, titled "The Russian Academy of Arts: Space of Academic School" was staged in Orangerie – Senate of France.

Art works of Academy members demonstrated a wide spectrum of creative approaches within academic school. Displayed works came from studios of Zurab Tsereteli, Andrei Mylnikov, Efrem Zverkov, Tair Salakhov, Mikhail Kurilko-Ryumin, Dmitry Zhilinsky, Boris Messerer, Anatoly Bichukov, Albina Akritas, Alexey Shmarinov, Mikhail Posokhin, Nikolai Mukhin, Yuri Platonov, Andrey Kovalchuk, Evgeny Maximov, Alexander Rukavishnikov, Pavel Nikonov, Tatyana Nazarenko, Igor Obrosov, Sergey Ossovsky, Konstantin Khudyakov, Aidan

Михаил Михайлович Курилко-Рюмин,

действительный член, член Президиума РАХ, академик-секретарь отделения театрально-и кинодекорационного искусства

Великолепные стеклянные пространства, пронизанные солнцем, щедро украшенная цветами и газонами экспозиция в Гран-Пале призвана была свидетельствовать о празднике. Все дни над Парижем реял французский флаг, призывая гостей на экспозицию России, где гигантские матрешки приветствовали всех. Грандиозная белая птица под центральным куполом, эффектно подсвеченная и солнцем, и множеством приборов, осеняла сцену, по которой, сменяя друг друга, вихрем неслись ансамбли в национальных костюмах, развлекая публику, съезжающуюся на торжественное открытие. Выставка отличалась экспозиционной щедростью: показаны были регионы страны от Нижнего Новгорода до Чеченской Республики. Рядом с техническими новациями авиации, космонавтики правое крыло здания занимала экспозиция, резко отличающаяся своей неожиданностью и масштабом. На зеленом газонном пространстве среди цветов высилась скульптурная группа четырех знаменитых персонажей А. Дюма. Мушкетеры были очень красивы своей нарядной красно-золотой сдержанной гаммой. Они словно приветствовали входящего, а за ними на газоне разместились две многофигурные группы легко узнаваемых великих мастеров кисти. Тут и задумчивый Модильяни, и сосредоточенный на своем внутреннем мире Шагал, их фигуры выделялись строгим цветовым решением и совершенно особой фактурой материала. Цвет прошедшего огонь металла своеобразной побежалостью как бы свидетельствовал о всех трудностях в жизни каждого, кто поглощен творчеством. Остальное огромное пространство зала было отдано живописи, посвященной Франции и созданной во Франции президентом академии З.К. Церетели.

Нарядная, полная воздуха экспозиция очень впечатляла, она свидетельствовала о масштабе мастера, его неустанном творческом труде. В начале экспозиции можно было полистать книги-монографии об огромном блоке работ художника.

Виктор Владимирович Ванслов,

действительный член, член Президиума РАХ,
директор НИИ РАХ

Выставка изобразительного искусства, созданная Российской академией художеств и состоявшаяся в Париже в июне 2010 года в рамках Года Франции и России, достойно представила нашу страну. На ней демонстрировались произведения выдающихся деятелей искусства России: скульпторов Церетели и Бурганова, живописцев Салахова, Шмаринова, Зверькова и других академиков, мастеров и профессионалов высшего уровня, а также материалы по истории Академии художеств в России. Жаль, что выставка экспонировалась в трех различных помещениях. Если бы ее экспонаты были собраны в одном месте, впечатление было бы сильнее.

Следует высоко оценить все эти экспозиции, удачно продемонстрировавшие и выгодно показавшие произведения художников и исторические материалы. Большое значение имел круглый стол, по-существу, научная конференция, посвященная русско-французским культурным связям. Доклады следовало бы издать в виде сборника, который по-новому осветит ряд явлений художественной истории.

З.К. Церетели

◁ *Скульптурная композиция «Мои любимые художники». 2008. Бронза*

Скульптурная композиция «Руссо и Пиросмани». 2008. Бронза

Salakhov, Vasily Tsereteli, and many others.

Illustrating many different creative approaches, the exhibition proved that the authors are able to use the power of contemporary artistic language including the new creative media within the frameworks of the classical system, continuing and innovating the academic tradition at the same time.

The exhibition presented works of painting, sculpture, graphic art, decorative art, architectural projects, video art, as well as a documentaries on the history and presence of the Academy of Arts, all in all, about this huge diapason of its activities in Russia and in the world.

The opening was attended by representatives of the Russian-French Friendship Society of the French Senate, the President of the Russian Academy of Arts Zurab Tsereteli, Deputy Chairman of the Council of Federation Svetlana Orlova, Extraordinary and Plenipotentiary Ambassador of Russia in France, Aleksandr Orlov and Russian President's special envoy on international cultural co-operation, Mikhail Shvydkoy, who in their speeches stressed the great significance of cultural interaction between our two countries for nearly three centuries, and active collaboration between the Russian Academy of Arts and France over the last decade.

One of the most significant moments of the whole project was international round table under title "Russia-France: Three Centuries of Scientific and Cultural Ties", organized in the video room of the Grand Palais on 14 June. Participants were from the Russian Academy of Sciences, Russian Academy of Arts, National Center for Scientific Research (France), Institut de France – French Academy of Sciences and Academy of Fine Arts of France, Sorbonne University and from other research organizations. Lecturers included such prominent

figures as A. Aseev, Vice-President of the Russian Academy of Sciences; Hélène Carrère d'Encausse, permanent secretary of the Académie Française and a historian specializing in Russian history; Z. Tsereteli, president of the Russian Academy of Arts; Roger Taillibert, President of the Academie des Beaux-Arts de l'Institut de France and Pierre Cardin, world-renowned fashion designer and honorary member of the Russian Academy of Arts.

Chairmen of the round table was Aleksandr Kudelin, Director of the Gorky Institute of World Literature, a research institute of the Russian Academy of Sciences in Moscow. Notable French historian and director of National Library Emmanuel Le Roy Ladurie was awarded with title Doctor Honoris Causa by the Russian Academy of Sciences. In recognition of his contributions to the study of the heritage of Russian artists abroad, Kirill Makhrov was awarded with title Honorary Member by the Russian Academy of Arts. Aleksandr Kudelin presented Zurab Tsereteli with unique facsimile edition of "The Queen of Spades" by Alexander Pushkin, with French translation of Andre Gide and illustrations of Vasily Shukhayev, who was a favourite teacher of Zurab Tsereteli.

Participants threw light on many less known parts of the history of international relations of France and Russia in the field of science and culture, as well as current perspec-

Одним из значительных событий в рамках проекта стало проведение 14 июня в видеозале Гран-Пале международного круглого стола «Россия и Франция: три века научных и культурных связей» с участием Российской академии наук, Российской академии художеств, Национального центра научных исследований (Франция), Института Франции — Академии наук Франции и Академии изящных искусств Франции, Парижского университета (Сорбонны) и других научных организаций. С приветственным словом выступили вице-президент Российской академии наук А.Л. Асеев и президент Российской академии художеств З.К. Церетели. Круглый стол проходил под руководством директора Института мировой литературы РАН академика А.Б. Куделина. Состоялось вручение диплома почетного доктора Honoris causa Российской академии наук директору Национальной библиотеки Франции историку Эммануэлю

Круглый стол «Россия и Франция три века научных и культурных связей» в видеозале Гран-Пале

З.К. Церетели

▷ *Париж 17 сентября. 2007. Холст, масло*

Ле Руа Ладюри. В почетные члены Российской академии художеств был принят Кирилл Махров, внесший большой вклад в изучение наследия русских художников за рубежом. А. Куделин преподнес З.К. Церетели издание «Пиковой дамы» А.С. Пушкина в переводе Андре Жида с иллюстрациями Василия Шухаева, который был любимым педагогом З.К. Церетели.

Выступающие осветили историю международных отношений двух стран в области науки и культуры, а также перспективы сотрудничества. От Российской академии художеств выступили вице-президент РАХ Д.О. Швидковский, директор НИИ теории и истории искусств В.В. Ванслов, заместитель директора этого института М.А. Бусев, директор Научной библиотеки РАХ Л.С. Полякова, от Московского музея современного искусства — доктор искусствоведения А.В. Толстой.

Также прозвучали доклады М. Эмара (Дом наук о человеке), Ф.-Д. Лиштенан (Академия наук Франции, Национальный центр научных исследований), Т.Д. Швец (Институт социальной памяти), О. Киселевой (Университет Пантеонн, Сорбонна 1, Центр изучения и исследования пластических искусств), А.Е. Петрова (Российская академия наук), А. Береловича (Школа исторических исследований Франции), Е. Ильичевой (Russian Fassion Communication).

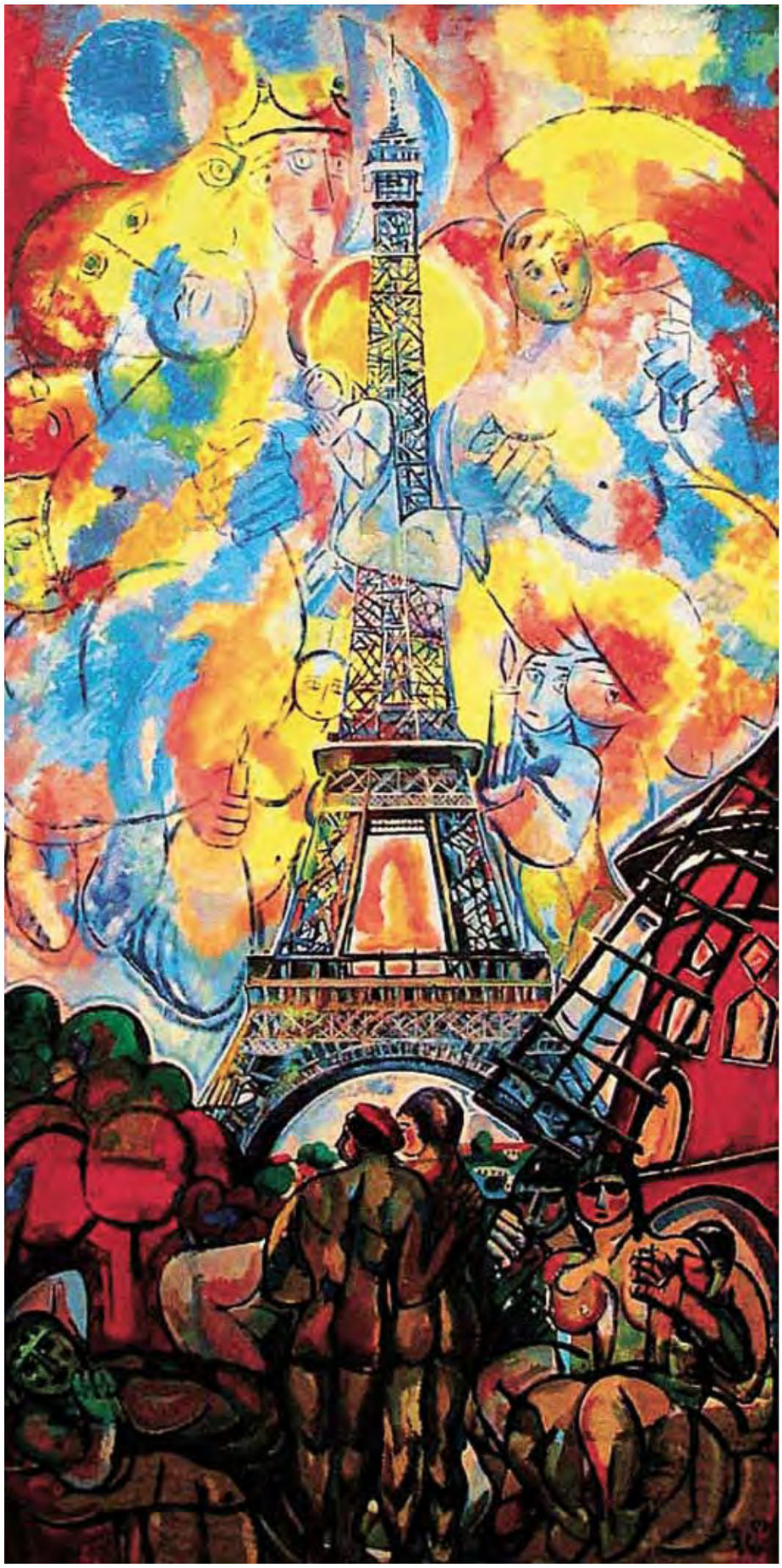
tives of cooperation. Russian Academy of Arts was represented by Vice-President Dmitry Shvidkovsky; Viktor Vanslov, director of the Research Institute of the Theory and Art History and vice-director Mikhail Busev; Lyudmila Polyakova, director of the Research Library of the Russian Academy of Arts; and Andrey Tolstoy, Doctor of Arts from the Moscow Museum of Modern Art.

There were many interesting and noteworthy lecturers, among them Maurice Aymard (Fondation Maison des sciences de l'homme), Francine-Dominique Liechtenhan (Professor at Sorbonne, leading scientist at Centre National de la Recherche Scientifique), Olga Kisseleva (Université Panthéon, Sorbonne – Centre d'études et de recherche des arts plastiques), Andrey Petrov (Russian Academy of Science), Vladimir Beroulovitch (Ecole d'études historiques, France), T. Shvets (Institute of Social Memory), Elena Ilicheva (Russian Fashion Communication).

The Academie des Beaux-Arts de l'Institut de France (the French Academy of Fine Arts) presented exhibition under the title "The Russian Academy of Arts: History and These Days", reflecting the three centuries of cultural ties between Russia and France.

The exhibition demonstrated the unique role of French culture, the creative contribution of architecture, fine arts and science of France in the process of formation of domestic Russian culture, as well as building up the academic school on example of its French senior counterpart.

The exhibition illustrated the main stages of development of the Russian Academy. Established on the French model by the Russian Emperor Peter I, Academy represents a unique model of classical art education, based on long experience of Western-European art. Throughout its history, the Academy united not only the best Russian, but also the best European masters of fine



Российская академия художеств в рамках проекта «Россия – Франция: три века культурных связей в зеркале истории Российской академии художеств» представила в Париже три выставки. Первая – «Российская академия художеств: пространство академической школы» – открылась в оранжерее Сената Французской Республики.

В произведениях членов Российской академии художеств экспозиция продемонстрировала весь спектр направлений творческих поисков художников академической школы. Были представлены произведения Зураба Церетели, Андрея Мыльникова, Ефрема Зверькова, Таира Салахова, Михаила Курилко-Рюмина, Дмитрия Жилинского, Бориса Мессерера, Анатолия Бичукова, Альбины Акритас, Алексея Шмаринова, Михаила Посохина, Николая Мухина, Юрия Платонова, Андрея Ковальчука, Евгения Максимова, Александра Рукавишникова, Павла Никонова, Татьяны Назаренко, Игоря Обросова, Сергея Оссовского, Константина Худякова, Айдан Салаховой, Василия Церетели и многих других.

Выставка показала, что авторы различных творческих направлений используют широкие возможности современного пластического языка в рамках классиче-

Евгений Николаевич Максимов,

действительный член, член Президиума РАХ, академик-секретарь отделения живописи

Поездка членов Президиума РАХ в Париж с выставкой – большое событие в жизни академии. Выставка состоялась и выглядела очень достойно. Вклад президента и его помощников в организацию этой выставки огромен. Выставочный отдел академии сработал замечательно.

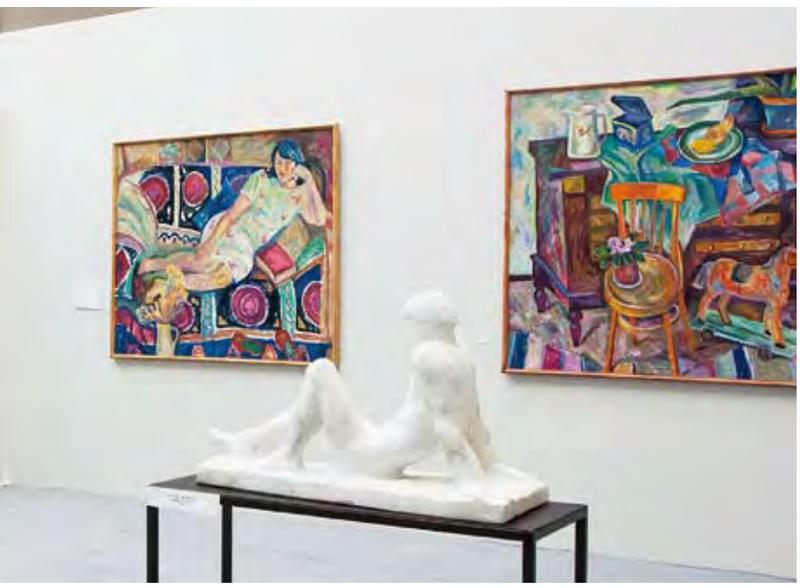
Работы Зураба Константиновича и академиков отлично выглядели и на фоне экспозиции Российской национальной выставки в Гран-Пале, которая открылась почти одновременно с выставкой произведений членов Российской академии художеств в оранжерее Люксембургского дворца. Живой нотой в экспозиции Российской национальной выставки оказались и работы художников, размещенные в здании Гран-Пале.

Нынешний год не только назван Годом России во Франции, но и Франции в России. Это означает и знакомство россиян с достижениями и наследием французской культуры... В нашей программе пребывания в Париже было много интересного. Нам представилась возможность еще раз оценить красоты города и его пригородов, музеев, художественных выставок, поучаствовать в творческих встречах, побывать в мастерских. Я получил мощный заряд творческой энергии от этой встречи с французской культурой.

◁ *Скретарь Французской академии Элен Каррер д'Анкос, специальный представитель Президента РФ по международному культурному сотрудничеству Михаил Швыдкой, председатель исполсовета ЮНЕСКО, полпред России при ЮНЕСКО Элеонора Митрофанова, секретарь Академии изящных искусств Франции Арно д'Отрив , президент РАХ Зураб Церетели на открытии выставки Живопись Таира Салахова и скульптура Александра Бурганова в экспозиции выставки в оранжерее Сената Французской Республики*

Т.Т. Салахов
Осенний Париж. 2007. Холст, масло

Скульптура Анатолия Бичукова, живопись Анатолия Любавина и Виктора Глухова в экспозиции



arts. Since the foundation of the Academy in the 18th century, the first public museum in Russia and Academic library were acquiring the best examples of European art, especially from France and Italy. Magnificent monuments of the imperial capital St. Petersburg are good examples of cooperation between outstanding Russian and French masters (even the building of the Imperial Academy of Arts was designed by Alexander Kokorinov and Jean-Baptiste Vallin de la Mothe).

In the history of the Russian Academy of Arts, three centuries of cultural ties are represented by the names of outstanding scientists and artists of France: painter François Boucher, architects Gabriel Loures and Auguste de Montferrand, philosopher Denis Diderot, sculptors Étienne Maurice Falconet and Auguste Rodin.

Министр промышленности и торговли Виктор Христенко, директор департамента внешнеэкономических отношений Минпромторга Георгий Каламанов и президент РАХ Зураб Церетели на открытии выставки в Париже

А.Д. Шмаринов
Осень. 2004. Бумага, акварель

ской системы, академической традиции, применяют новые техники и разрабатывают актуальные направления визуального искусства. Экспозицию составили произведения живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства, архитектурные проекты, видеоарт, а также документальный фильм об истории и современной практике Академии художеств, огромном длиапазоне ее деятельности в России и в мире.

В открытии приняли участие представители Российско-французского общества дружбы Сената Фран-

М.М. Курилко-Рюмин
Эскиз декораций к опере Д. Верди «Риголетто». Дом Джильды. 1993. Оргалит, темпера, бронза, дерево

Экспозиция выставки в оранжерее Сената Французской Республики:

А.Н. Ковальчук
И.А. Бунин. 1996. Бронза

О.М. Савостюк
Дама с собачкой в праздничный день. 2009. Холст, масло

ции, президент Российской академии художеств З.К. Церетели, заместитель председателя Совета Федерации РФ С.Ю. Орлова, Чрезвычайный и Полномочный посол РФ во Франции А.К. Орлов и специальный представитель Президента РФ по международному сотрудничеству М.Е. Швыдкой, которые в своих выступлениях отметили огромное значение культурного взаимодействия наших стран на протяжении почти трех веков и активное сотрудничество академий художеств России и Франции в последние десятилетия.

Academy of Art during 20th and early 21st ct. pays great attention to the development of foreign relations. Many prominent artists, architects, designers and art historians from different countries were elected honorary members of the Russian Academy. Among them are such prominent figures of French culture as Arnaud d'Hauterives, Hélène Carrère d'Encausse, Pierre Cardin, Roger Taillibert and others.

From the collections of the Academy museum and library were exhibited many different works and objects including videos, unique archival documents and their copies. Presented films included: "Scientific Research Museum of the Russian Academy of Arts: The First Public Museum in Russia" (presenting paintings, architectural graphics, archival materials) and "Russian Academy of Arts: History and Modernity", which tells the history of

the Russian Academy of Arts and the role of the France Academy and French culture in the development of Russian art.

Undoubtedly, one of the most interesting exhibits was the canvas "Nicholas II in the Academy" by the French painter Andre Brouillet from the collection of the French Academy of Fine Arts. Its restoration was completed in March, 2010, after it has been kept in the storeroom of the French Academy of Arts for many decades and was in a very poor condition..

И.П. Обросов
Зима в деревне. 1993.
Оргалит, темпера

Е.И. Зверьков
Осенний свет. 2005.
Холст, масло

The picture is devoted to one of distinguished pages of the Russian-French relations and depicts a visit of the Russian Emperor Nicholas II and Empress Alexandra Fedorovna to the French Academy of Fine Arts accompanied by the French President Félix François Faure. This work illustrates one of the brightest pages of the Russian-French relations history, the starting point for which was the Peter the Great's visit to France in 1717 and his visit to the French Academy. It is the result of this visit, that he decided to establishment imperial academy of arts and sciences in Russia, to introduce the European model of building up national sciences and arts.

Since its establishment, Russian Academy of Arts has been cooperating intensively with

educational institutions in Europe and later in Asia and has served as a centre of interaction and understanding of cultures, thus contributing to a dialogue between Russia and the West. The institutes of the Academy preserved the unique traditions of the Russian classical school, which are nowadays combined with the latest trends in contemporary arts. Today, the Academy of Arts is the creative and scientific centre, the force unifying all types and directions of contemporary national art throughout the Russia.

In his welcoming speech, the Permanent Secretary of the French Academy of Fine Arts Arnaud d'Hauterives expressed great satisfaction with both ceremonial opening and the exhibition itself, which demonstrated the various stages and forms of intensive cooperation between the two academies in past as well as nowadays. Particularly, he expressed gratitude to Zurab Tsereteli for his significant creative contribution to the culture of France, but also for his active assistance and material support with the complex restoration of the famous monumental paintings of French painter Andre Brouillet depicting Emperor Nicholas II and Empress Alexandra Fedorovna in the French Academy. This was central work, opening the whole exhibition, representative of its high level, which attracted genuine interest from a large audience, among whom were representatives of the diplomatic corps and business community, intellectuals, and the Russian diaspora.

In response, Zurab Tsereteli expressed his satisfaction with the development of Russian-French cultural relations and with intensive contacts between our academies, particularly stressing the fruitfulness in finding solutions of important social issues through art. He also reported about his new sculptural

Б.А. Мессерер
Натюрморт с бутылками и керосиновыми лампами на фоне досок №4. 2000. Бумага, авторская техника

◁ Т.Г. Назаренко
День рождения в деревне. Диптих. 2007. Холст, масло

Экспозиция выставки в оранжерее Сената Французской Республики

Ф.А. Рукавишников
Из цикла «Объекты». 2007. Бронза

А.И. Рукавишников
Голиаф. 2001. Бронза

▷ Д.Д. Жилинский
Семья у моря. 2009. Оргалит, темпера

▷ Л.И. Савельева
Композиция из 2 частей «Танец». 2007. Стекло, живопись

▽ Н.А. Мухин
Пейзаж с деревом. 1996. Холст, темпера, масло

composition "The Musketeers", which will be installed in Gascony this autumn.

Russia's ambassador Aleksandr Orlov summarized in his speech extensive history of relations between Russia and France, and also noted the invaluable contribution of Zurab Tsereteli in strengthening these contacts. At the ceremonial opening, the guest of honour was Pierre Cardin.

The final part of the Academy project was the exhibition "Dialogue of Cultures in the Space of Academic School" opened in the exhibition halls of the UNESCO Headquarters in Paris on June 21, 2010.

For more than three centuries, main assignment of the Russian Academy of Arts was the formation, establishment and improvement of the art education in Russia. Many successful graduates of the Academy enriched and influenced not only the Russian culture, but also created masterpieces of world art.

It is particularly important that throughout its history, the Russian Academy of Arts has created, maintained and improved its own school: system and methodology of professional art education, which found and multiplied a creative force of many talents. As a result of many changes, orderly organized multi-tiered system of art education has been implemented in Russia. It includes several stages of artistic and aesthetic education of children: starting with pre-school day care centres, with art schools of junior and senior level finishing with university education and post-graduate education in the creative workshops of the leading Academy artists.

Nowadays, the Russian Academy of Arts unites recognized masters of fine art and architecture, people who have made a significant contribution to the development of national and world culture. Under the auspices of the Academy of Arts, new art schools were established in

various regions of the country. Active regional departments of the Academy are working in the Ural area, Siberia and the Far East, closer to Moscow it is department in Volga region and Southern Department, and intensive collaboration is taking place with many creative unions of the federal republics of the Caucasus region. Special focus of the Academy is the organization and realization of joint international exhibitions and educational programs with the neighbouring states and participant states of the Commonwealth of Independent States (Kazakhstan, Azerbaijan, Armenia, Tajikistan, Uzbekistan, Georgia). Professional fine arts in Russia and CIS countries have common roots and share many similarities and traditions. Nowadays, all over post-Soviet countries, we can find many professional artists who were educated by teachers of the Academy and retained their friendly creative and personal relations with the Russian Academy of Arts.

Exhibition "Dialogue of Cultures in the Space of Academic School" was part of the special exhibition, research and educational programs of the Academy for the development of academic education in the regions of Russia and CIS countries, which aims at systematization of existing knowledge and improvement of the research and educational base as well as profound study of the phenomenon of different cultural traditions of people who constitute a multinational Russia. This was the central topic of many lectures at the international conference "The Art and Science in the Modern World" jointly held by the Russian Academy of Arts and the Russian Academy of Sciences. In particular issues such as contemporary traditional art of Russian regions, adaptation and innovation in the context of globalization, traditional culture and individual artistic expression were discussed: mechanisms of transformation of the tradition, the

14 июня в Академии изящных искусств Франции открылась выставка «Российская академия художеств: история и современность», отразившая три века культурных связей двух стран в интересных фактах и основных событиях.

Выставка демонстрировала творческий вклад выдающихся деятелей архитектуры, изобразительного искусства и науки Франции в процесс становления русской художественной культуры, академической школы изобразительного искусства. Экспозиция иллюстрировала основные этапы развития Академии художеств в России. Созданная русским императором Петром I по образцу французской, она представляет собой уникальную модель классического художественного образования, основанную на многовековом опыте развития европейского изобразительного искусства. На протяжении своей истории Академия художеств объединяла не только лучших российских, но и европейских мастеров изобразительного искусства. С момента основания академии в XVIII веке фонды ее музея – первого публичного музея России – и библиотеки пополнялись лучшими образцами европейского искусства, прежде всего из Франции и Италии. Уникальные памятники архитектуры столицы императорской России – Санкт-Петербурга являют яркие примеры сотрудничества выдающихся мастеров России и Франции (здание Императорской Академии художеств было построено по проекту Александра Кокоринова и Жана Батиста Валлен-Деламота).

Три века культурных связей в истории Академии художеств России олицетворяют имена выдающихся деятелей науки и культуры Франции – живописец Франсуа Буше, архитекторы Габриэль Луресо и Огюст Монферран, а также философ Дени Дидро, скульпторы Этьен Морис Фальконе, Огюст Роден.

Вид на Академию изящных искусств Франции со стороны Моста искусств

Секретарь Академии изящных искусств Франции Арно д'Отрив и З.К. Церетели рядом с картиной Андре Бруйе «Прием российского Императора Николая II и Императрицы Александры Федоровны во Французской академии 7 октября 1896 года» после ее реставрации. Париж, 2010

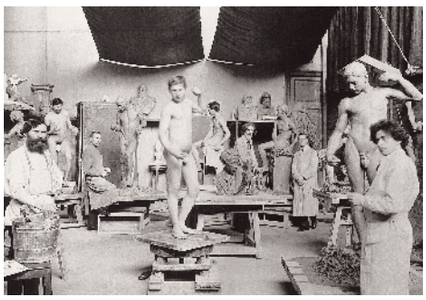
Академия художеств XX – начала XXI века уделяет большое внимание развитию зарубежных связей. Многие выдающиеся художники, архитекторы, дизайнеры, историки искусства разных стран избраны ее почетными членами. Среди них – такие выдающиеся деятели культуры Франции, как Арно Д`Отрив, Эллен Каррер д`Анкос, Пьер Карден, Роже Тайибер и другие.

Экспонатами выставки стали материалы коллекции музея и библиотеки академии (видеоматериалы, копии документов), уникальные архивные документы. На мониторах демонстрировались фильмы «Научно-исследовательский музей Российской академии художеств: первый публичный музей России» (произведения живописи, архитектурной графики, архивные материалы) и «Российская академия художеств: история и современность», который повествует об истории создания Академии художеств в России, роли Академии Франции и французской культуры в становлении российского изобразительного искусства.

Указ императора Петра I о создании Академии художеств и наук

Фише А. Arcana Studiorum Omnium Methodus, et Bibliotheca Scientiarum, Libro-rumque earum ordine tributorum universalis. Лейден, 1649. Босс А. Париж, 1667. НБ РАХ

Живописная мастерская. Академия художеств. Санкт-Петербург. 1910-е. Неизвестный фотограф



Высшее художественное училище при Академии художеств. Скульптурная мастерская. Санкт-Петербург. 1913. Неизвестный фотограф

Пименовский зал. На благотворительном балу художников. Академия художеств. Санкт-Петербург

Одним из наиболее интересных экспонатов, несомненно, стало произведение из коллекции Академии изящных искусств Франции «Прием Императора Николая II и Императрицы Александры Федоровны во Французской академии» работы французского живописца Андре Бруйе. В марте 2010 года был завершен совместный масштабный проект по реставрации знаменитого монументального полотна, которое долгие годы хранилось в запасниках и требовало проведения сложнейших восстановительных работ. Реставрационные работы оплатил З.К. Церетели.

Картина посвящена приему русского императора Николая II и императрицы Александры Федоровны в сопровождении президента Феликса Фора в Академии Франции. Это произведение иллюстрирует одну из ярких страниц истории русско-французских отношений, точкой отсчета для которых стал визит императора Петра I во Францию и посещение им академии. Результатом этого визита было учреждение императором Академии «художеств и наук» в России, использование европейской модели в развитии отечественной науки и искусства.

Со времени основания Российская академия художеств активно взаимодействует с образовательными учреждениями Европы и Азии и служит своеобразным центром взаимовлияния и взаимопроникновения культур, способствует установлению диалога искусств России и Запада. В институтах при академии сохранились уникальные тради-

Открытие памятника Папе Римскому Иоанну Павлу II работы З.К. Церетели. Бронза. Плоэрмель, Франция. 2006

ции русской классической школы, которые сочетаются с новейшими направлениями искусства. Сегодня Академия художеств является творческим и научным центром, объединяющим художественные силы всей страны, все виды и направления современного отечественного искусства.

В приветственном слове постоянный секретарь Академии изящных искусств Франции Арно д'Отрив выразил большое удовлетворение по поводу открытия выставки, которая наглядно продемонстрировала различные этапы и формы активного сотрудничества академий двух стран как на протяжении нескольких столетий, так и сегодня. Особенную благодарность он выразил З.К. Церетели за его значительный творческий вклад в культуру Франции а также, за активное содействие и материальную поддержку в проведении реставрационных работ знаменитого монументального полотна французского живописца Андре Бруйе «Прием Императора Николая II и Императрицы Александры Федоровны во Французской академии», долгое время находившегося в запасниках и требовавшего сложнейших реставрационных работ.

Это произведение открывало экспозицию, задавало мажорную ноту всей выставке, вызвавшей неподдельный интерес у многочисленной зрительской аудитории, среди которой были представители дипломатического корпуса и деловых кругов, творческой интеллигенции и русской диаспоры.

В ответном слове З.К. Церетели выразил удовлетворение развитием российско-французских культурных отношений, контактов между академиями двух стран, подчеркнул плодотворность решения многих, особенно общественно важных, вопросов через искусство. Он сообщил, что передает Франции скульптурную композицию «Мушкетеры», которая осенью будет установлена в Гаскони.

Посол России во Франции А.К. Орлов, в своем выступлении коснулся истории развития связей между Россией и Францией, также отметил неоценимый вклад З.К. Церетели в укрепление этих контактов. На открытии в качестве почетного гостя присутствовал Пьер Карден.

Михаил Алексеевич Бусев,

кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе НИИ РАХ

В истории России Нового и Новейшего времени Франция играла особую роль. Наиболее ярко это сказалось в сфере культуры. От времен Петра Великого и до наших дней французская художественная традиция – важнейший фактор развития российского искусства. Живописцев, скульпторов, зодчих из Франции приглашали работать в Россию, их произведения охотно покупали и коллекционировали, к их новациям и достижениям внимательно присматривались.

Особой притягательностью для наших соотечественников обладал Париж. Его прославленные музеи, в первую очередь Лувр, легендарные памятники архитектуры, начиная с собора Нотр-Дам и кончая Эйфелевой башней, знаменитая Академия изящных искусств манили не одно поколение российских художников. А показать свои работы взыскательной парижской публике для многих было пределом мечтаний. В XIX веке произведения наших мастеров все чаще экспонируются в различных парижских залах и павильонах России на Всемирных выставках; на протяжении XX столетия во французской столице проходит вереница значительных выставок с русским участием (достаточно назвать эпохальную экспозицию «Париж – Москва» в Центре Жоржа Помпиду в 1979 году) и, наконец, в 2010 году, объявленном Годом России во Франции и Годом Франции в России, жители и гости Парижа смогли познакомиться с серией российских выставок.

Начало было положено Лувром, организовавшим вместе с крупнейшими российскими музеями великолепную экспозицию «Святая Русь», где парижская публика впервые увидела древнерусское искусство во всем его многообразии и полноте. Парадоксально и замечательно, что открывалась эта масштабная выставка произведением, принадлежащим к иной художественной эпохе – XVIII столетию, когда тон в российском искусстве задавала Императорская Академия художеств. Произведение это – архитектурная модель Смольного монастыря Растрелли, один из шедевров коллекции Научно-исследовательского музея Российской академии художеств. В луврской экспозиции этот уникальный экспонат служил связующим звеном между художественным сознанием Нового времени и миром русского Средневековья, а в культурном пространстве сегодняшнего Парижа он словно предвосхитил выставочный проект «Россия – Франция: три века культурных связей в зеркале истории Российской академии художеств», осуществленный в июне – июле во французской столице.

Хронологически проект открывался выставкой в стенах Академии изящных искусств Франции, что удачно подчеркивало длительные и глубокие связи двух академий. Экспозиция в залах старинного здания Института Франции, расположенного на берегу Сены напротив Лувра, ярко раскрывала основные этапы почти трехсотлетней истории Российской академии – от гениального замысла Петра до масштабных свершений сегодняшнего дня. Большой интерес вызвало полотно французского живописца Андре Бруйе, запечатлевшее визит Николая II во французскую академию. Недавно отреставрированное, оно впервые было показано широкой публике.

Многоликость современной Российской академии демонстрировала выставка, развернутая в залах оранжереи Сената Французской Республики. Работы нынешних членов академии, принадлежащих к разным поколениям, наглядно свидетельствовали о разнообразии творческих индивидуальностей, о при-

верженности академических мастеров к самым разным жанрам и направлениям современного искусства, от традиционного реализма до видеоарта.

Академическое присутствие ощущалось и на Национальной выставке России в Гран-Пале, где рядом с отечественными достижениями в области науки, техники, производства можно было увидеть произведения Зураба Церетели и Александра Бурганова. В скульптурных композициях Зураба Константиновича слились две темы: одна – воплощенные в образах Ван Гога, Пикассо, Матисса, Модильяни, Шагала, Руссо, Пиросмани тесные художественные связи двух стран, другая – жизнь литературных персонажей, ставших символом национального характера. Эта вторая тема остроумно обыгрывается в композиции «Мушкетеры», где четыре знаменитых француза, созданные воображением Александра Дюма, даны скульптором через призму российского менталитета, для которого значим не только литературный первоисточник, но и его современное кинематографическое прочтение.

В экспозиции в Гран-Пале зритель мог найти удачное творческое прочтение глубинных национальных традиций, что прекрасно продемонстрировал молодой скульптор Даши Намдаков, интересно сочетающий обращение к бурятскому эпосу с острым современным пластическим видением.

Свобода художественных поисков, характерная для современной России и отстаиваемая нынешним руководством российской академии, дает искусству широчайшие возможности. Франция, страна, известная не только высоким художественным вкусом, но и своим свободолюбием, воспримет и оценит все многообразие современной художественной культуры России.

З.К. Церетели

Памятник Оноре де Бальзаку. Бронза. Агда, Франция. 2004

Жан де Глиниасти, посол Франции в России, вручает Зурабу Церетели высшую награду Франции – орден Почетного легиона. Атриум Галереи искусств, Москва. 12 мая 2010 года

Посол России во Франции Александр Орлов, президент РАХ Зураб Церетели и секретарь Академии изящных искусств Франции Арно д'Отрив на открытии выставки в Париже

Заключительной частью проекта академии в Париже стала выставка «Диалог культур в пространстве академической школы», развернутая в залах штаб-квартиры ЮНЕСКО.

На протяжении более трех веков плодотворной деятельности основным направлением работы Российской академии художеств было становление, формирование и совершенствование художественного образования в России. Творчество многих выпускников академии не только оказало влияние на развитие русской культуры, но и вошло в сокровищницу мирового искусства.

Особенно важно, что академия на протяжении своей истории создавала, сохраняла и совершенствовала художественную школу, систему и методику профессионального художественного образования, благодаря которой обрели и приумножили свою творческую силу многие таланты. В России сложилась стройная многоуровневая система художественного воспитания, включающая в себя этапы художественно-эстетического развития детей в дошкольных учреждениях, общеобразовательных и художественных школах, художественных училищах и институтах, а также в качестве высшего уровня в творческих мастерских ведущих художников.

Российская академия художеств сегодня объединяет признанных мастеров изобразительного искусства и архитектуры, внесших весомый вклад в развитие отечественной и мировой культуры. Под эгидой Академии художеств открываются новые художественные учебные заведения в регионах страны. Активно работают региональные отделения Российской академии художеств «Урал, Сибирь и Дальний Восток», Поволжское и Южное отделения, большая работа ведется с творческими союзами республик Кавказа. Особое направление деятельности академии представляют совместные выставочные и образовательные программы с государствами – участниками СНГ (Ка-

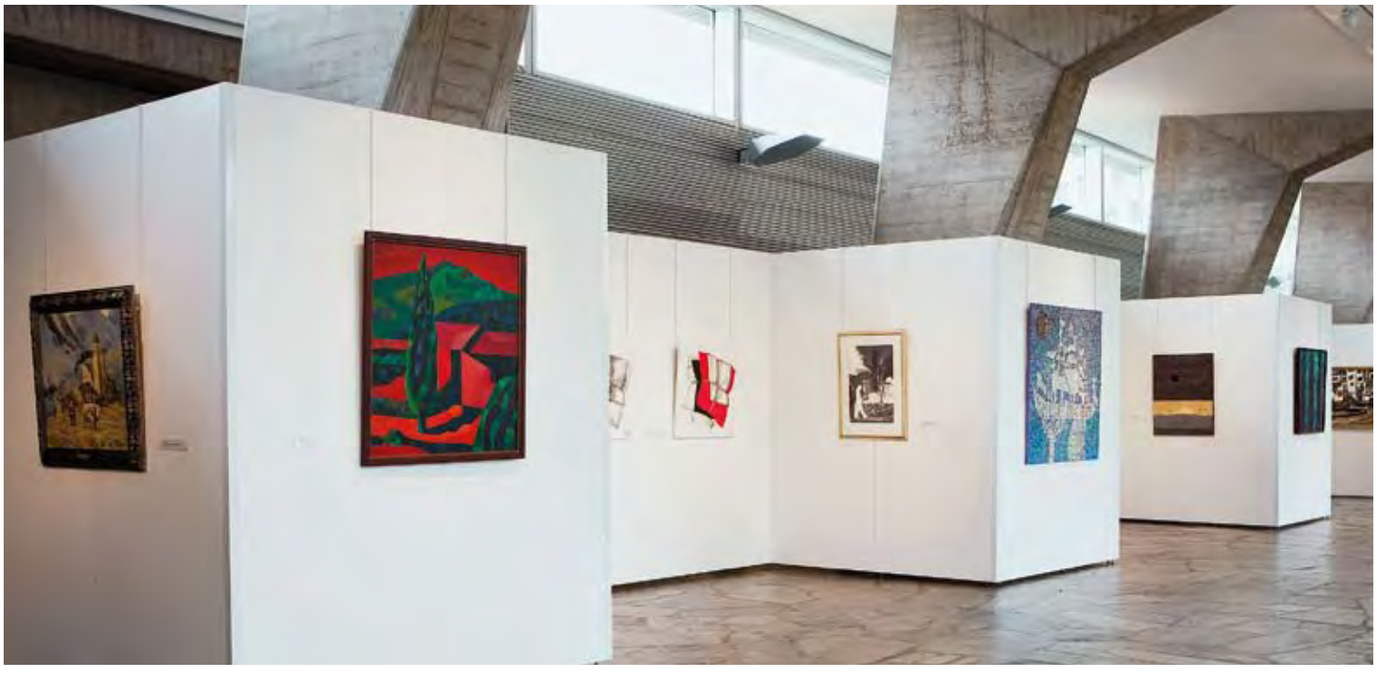
Дом ЮНЕСКО в Париже

Экспозиция выставки «Диалог культур в пространстве академической школы» в штаб-квартире ЮНЕСКО

genesis and typology of domestic culture, experience of the artistic adaptation of the cultural heritage of many nations of Russia, the cultural heritage as a guaranty for the independent nations.

Exhibition "Dialogue of Cultures in the Space of Academic School" was space where works of different contemporary artists of the Southern Branch of the Russian Academy of Arts (Dagestan, Ingushetia, Kabardino-Balkaria, Karachay-Cherkessia, North Ossetia-Alania, Chechnya) were joined by works of artists from independent countries: Azerbaijan, Armenia and others.

Academic art education as a form of cultural dialogue is necessary for the development of art schools. Making young people of the CIS countries familiar with

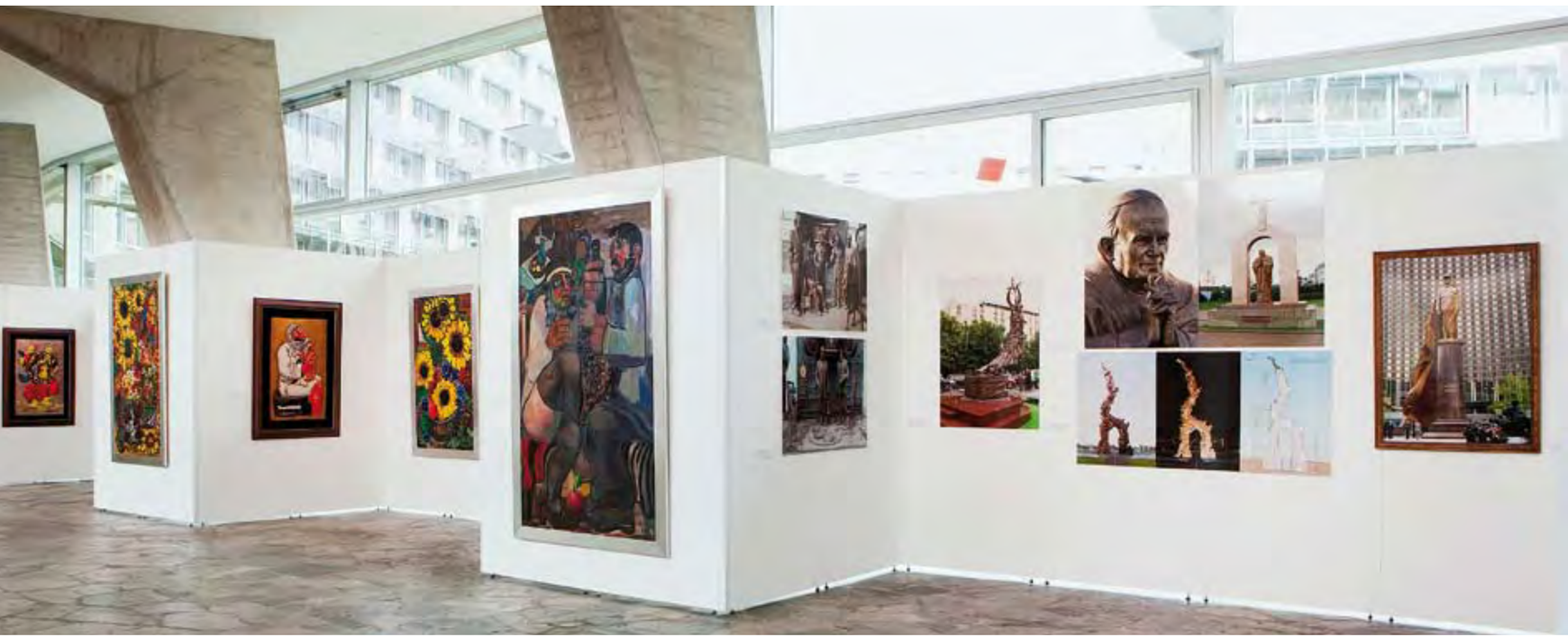


захстан, Азербайджан, Армения, Таджикистан, Узбекистан). Традиции многих видов профессионального искусства народов России и стран СНГ имеют общие корни. По сей день на всем постсоветском пространстве работают художники, получившие профессиональную академическую подготовку у одних педагогов, сохраняющие творческие и дружеские связи.

Сенатор Эмери де Монтескью, президент РАХ Зураб Церетели, полпред России при ЮНЕСКО и Элеонора Митрофанова открывают выставку «Диалог культур в пространстве академической школы» в штаб-квартире ЮНЕСКО

Выставка «Диалог культур в пространстве академической школы» — часть специальной выставочной и научно-образовательной программы развития академической школы в регионах России, странах ближнего зарубежья, систематизации знаний и совершенствования научно-образовательной базы, исследования феномена различных культурных традиций народов населяющих Россию. Этой теме был посвящен ряд выступлений на международной научной конференции «Искусство и наука в современном мире», проведенной совместно Российской академией художеств и Российской академией наук, где, в частности, были затронуты такие проблемы, как современное традиционное искусство регионов России, адаптация и новация в условиях глобализации, традиционная культура и индивидуальное художественное творчество: механизмы трансформации традиции, генезис и типоло-

the Russian system of education is particularly important as it gives the opportunity of professional communication, which was common for the older generation. Interest in receiving arts education, the need for deeper understanding of different cultures, the visual language of traditions of a country — it all helps to identify the creative potential of individual regions, the uniqueness of different nations.



Ю.С.Григорян
Кормилица. 1994.
Холст, масло

Р.А. Акопов
В армянской деревне. ДВП, масло

А.Б. Колкутин
Песня-19. 2008. Холст, масло

▷ *Президент Российской академии художеств Зураб Церетели и Генеральный директору ЮНЕСКО Ирина Бокова на экспозиции выставки «Диалог культур в пространстве академической школы» в штаб-квартире ЮНЕСКО*

Б.К. Ласурия
На набережной. 2008. Холст, масло

Given the long experience of the Academy in this area, Russian Academy of Arts is involved in organization of many different events, master classes, as well as attracting the best artists of neighbouring countries to participate in its activities (the elections of Academy members from the outstanding visual artists of the CIS countries, who have received education in Russian universities) is one of the most effective incentives to establish close cultural ties, and serves as the promotion of cultural values of Russia at the international level.

On June 24, 2010 at UNESCO Headquarters in Paris was the 10th Annual Meeting of UNESCO Goodwill Ambassadors, who traditionally discussed the most effective ways to promote the values of UNESCO around the world. Among the celebrities who put their fame and influence in the service of UNESCO, we can find one distinctive personality: UNESCO Goodwill Ambassador Zurab Tsereteli. He did a lot to achieve the noble goals of the organization around the world.

The meeting was opened by UNESCO Director-General Irina

Председатель комиссии по культуре и член комитета Совета Федерации по международным делам Александр Дзасохов выступает на открытии выставки- в штаб-квартире ЮНЕСКО

гия отечественной культуры, опыт художественного освоения культурного наследия народов России, культурное наследие — гарант самобытности народа.

Выставка «Диалог культур в пространстве академической школы» объединила произведения мастеров современного искусства Южного отделения Российской академии художеств (Дагестан, Ингушетия, Кабардино-Балкария, Карачаево-Черкесия, Северная Осетия, Чечня), а также некоторых независимых государств: Азербайджана, Армении и других.

Академическое художественное образование как форма культурного диалога необходима для развития художественных школ. Знакомство молодежи стран СНГ с российской системой образования особенно важно, так как предоставляет возможность профессиональгого общения, которое было обычной практикой у старшего поколения. Заинтересованность в получении художественного образования, глубоком изучении культуры, визуального языка традиций государства в целом содействуют выявлению творческого потенциала отдельных регионов, осознанию уникальности культур различных народов.

Многолетний опыт академии в проведении выставок, мастер-классов, а также привлечение лучших художественных сил ближнего зарубежья к участию в деятельности академии (выборы в члены академии выдающихся мастеров изобразительного искусства стран СНГ, получивших образование в российских вузах) демонстрирует наиболее эффективный метод налаживания тесных межнациональных культурных связей и служит продвижению культурных ценностей России в международную практику.

Десятая ежегодная встреча Послов доброй воли ЮНЕСКО. 24 июня 2010 года

24 июня в штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже прошла десятая ежегодная встреча Послов доброй воли ЮНЕСКО, на которой традиционно обсуждались наиболее эффективные пути продвижения ценностей организации во всем мире.

Встречу Послов доброй воли открыла Генеральный директор ЮНЕСКО Ирина Бокова, которая приветствовала собравшихся и поблагодарила каждого за поддержку организации и тех, кто принимал участие в концертах, выставках, содействовал сбору средств в поддержку ЮНЕСКО, и тех, кто связан с конкретными программами организации, помогает с созданием местных радиостанций и учебных центров для детей и принимает участие в кампаниях борьбы с ВИЧ/СПИДом и защиты беспризорных детей.

Одной из тем обмена мнениями в Париже стало осуществление программы Международного года сближения культур, объявленного ЮНЕСКО. Эта программа призвана стать ответом на вторжение глобального кризиса в социальную и интеллектуальную сферы, способствовать снижению конфликтов внутри обществ. Календарь Международного года сближения культур включает несколько десятков крупных многосторонних акций во всех сферах ответственности всемирной организации, к которым наряду с образованием, наукой и культурой относятся также информация и коммуникации.

Среди деятелей, поставивших свою известность и влияние на службу ЮНЕСКО – Посол доброй воли ЮНЕСКО Зураб Церетели, который ведет большую работу по реализации благородных целей организации во всем мире. Зураб Церетели — один из немногих Послов доброй воли, который принимает участие в ежегодных встречах уже в десятый раз.

По данным штаб-квартиры ЮНЕСКО, группа Послов доброй воли включает в настоящее время около 40 представителей различных областей знаний, творчества и общественной жизни. В ее состав входят президент Всемирной ассоциации русской прессы, генеральный директор ИТАР-ТАСС Виталий Игнатенко, первая леди Азербайджана, президент Фонда Гейдара Алиева Мехрибан Алиева, французский астронавт Патрик Бодри, президент Фонда Азии индийский писатель Маданжит Сингх, лауреат Нобелевской премии мира Нельсон Мандела, другие известные общественные деятели, призванные распространять идеи организации в мире.

В ходе встречи Послы доброй воли ЮНЕСКО ознакомились с экспозицией выставки «Диалог культур в пространстве академической школы».

Bokova, who welcomed the participants and thanked everyone for their support, especially to members who participated in events such as concerts, exhibitions, helped to raise funds in support of UNESCO, and those associated with specific programs, who helped with the creation of local radio stations and training centres for children and participated in campaigns to combat HIV/AIDS and protect the street children.

Zurab Tsereteli is one of the few UNESCO Goodwill Ambassadors, who participates in the annual meetings for the tenth time. According to the UNESCO, a group of goodwill ambassadors now includes about 40 representatives from various fields of knowledge, creativity and social life. This group includes Vitaly Ignatenko, the President of the World Association of Russian Press and Director General of ITAR-TASS; Mrs. Mehriban Aliyeva, the First Lady of Azerbaijan and President of Heydar Aliev Foundation; Patrick Baudry, a French astronaut; Madanjeet Singh, Indian writer and President of the Asian Foundation; Nelson Mandela, winner of the Nobel Peace Prize and other prominent public figures, called in to spread the UNESCO ideas around the world.

Important moment was the exchange of ideas on organization of the International Year of Rapprochement of Cultures, declared by UNESCO in response to the incursion of the global crisis in the social and intellectual spheres, with resulting growth of conflicts within societies. Schedule of International Year of Rapprochement includes several dozen of major multilateral actions in all areas of responsibility of the world organization, which is handling along with education, science and culture also information and communication. This program was scheduled by UNESCO Headquarters together with participating countries. UNESCO is the universal organization that was created shortly after World War II, and this year it will celebrate this year its 65th anniversary. Nowadays it unites 200 countries and associated members.

During the meeting, UNESCO Goodwill Ambassadors got acquainted with the exposition of the exhibition "Dialogue of Cultures in the Space of Academic School" presented in the halls of UNESCO Headquarters.

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ACADEMIC EDUCATION

Система непрерывного образования Академии художеств состоит из двух средних специальных учебных заведений: Санкт-Петербургского государственного академического художественного лицея имени Б.В. Иогансона и Московского академического художественного лицея имени Н.В. Томского, двух высших учебных заведений: Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина и Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова. Лучшие выпускники институтов продолжают совершенствовать свое мастерство в академических творческих мастерских. В Москве работают мастерские живописи, графики, скульптуры, театрально-декорационного искусства, архитектуры, дизайна, в Санкт-Петербурге — монументальной живописи, скульптуры, живописи, графики. Академические мастерские есть также в Казани, Красноярске, Саратове.

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

ВЫСТАВКА ПЕДАГОГОВ «РЕПИНКИ»

EXHIBITION OF PEDAGOGUES IN REPINKA

Светлана Грачева

Svetlana Gracheva

Ставшая уже регулярной «Весенняя выставка в залах Российской академии художеств» знакомит с творчеством художников-педагогов института имени И.Е. Репина, которые сохраняют в своем искусстве и в педагогической деятельности традиции академической школы. Расположившаяся в двух парадных залах — Тициановском и Рафаэлевском — Научно-исследовательского музея РАХ выставка мощно и разнообразно демонстрирует произведения педагогов всех факультетов, кафедр и мастерских — показан огромный потенциал репинского института.

Главная тема экспозиции — тема памяти, отечественной истории, Великой Отечественной войны, 65-летие со дня окончания которой совпало с проведением выставки. Справедливости ради отметим, что эта тема всегда присутствует на больших академических выставках и неизменно сохраняет свою актуальность. Военное прошлое, ленинградская блокада, трагические страницы недавней истории нашего Отечества волнуют художников и побуждают к созданию крупных произведений. Но именно эта экспозиция отмечена рядом серьезных удач. Особенно ценно, что к теме войны обращаются молодые педагоги.

Монументальный триптих К. Грачева «Рассказы о войне» в жанре натюрморта доносит до нас остроту звучания этой темы. В «Возвращении» изображены чемодан, медная кружка, гильза от патрона, суровая лаконичность их форм рождает ощущение надежды и уверенности в победе. Тревожные интонации, предчувствие трагедии ощущаются в черно-белом натюрморте «Говорит Москва». Композиция включает простые предметы: радиоприемник, солдатский ремень, буханку черного хлеба, стакан и медную кружку... И далее «Победа!»: на красном фоне — солдатская пилотка, полевая сумка, опасная бритва, недописанное письмо, медаль за отвагу... Может быть, «праздник со слезами на глазах» уже не так остро воспринимается современной молодежью, но общечеловеческий масштаб тех трагических событий не оставляет равнодушным и молодое поколение, о чем свидетельствует и триптих К. Грачева.

В большой картине И. Кравцова «Взвод» также развивается тема Великой Отечественной. Пять мужских фигур — от совсем юного романтически восторженного мальчугана до пожилого бывалого солдата — изображены в полный рост, лицами к зрителю. Они смотрят одновременно и на нас, и куда-то вглубь себя, словно ведут неслышный разговор. Композиция предстояния подсказывает, что их уже нет, они не на земле, они словно спустились с небес в сво-

Spring Exhibition in the Halls of the Russian Academy of Arts has become a regular event on St. Petersburg's cultural stage, presenting works of artists-pedagogues and lectures at the St.Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture of I.E. Repin, called familiarly by everyone "Repinka", leading institution in preserving traditional academic art and teaching in Russia. Exhibition was staged in two staterooms — Titian and Raphael Halls of the Research Museum of the Russian Academy of Arts and presented works by teachers of all faculties, departments and studios of the Repin Institute.

The main theme of the exhibition was the memory, connected with the national history, in particular with the Great Patriotic War during Second World War, which 65th anniversary of the end coincided with the opening of the exhibition. Presented were works of a monumental genre, portraits, landscapes, still lifes, drawings, sculpture.

▷ В.Л. Боровик
Зима в академическом саду. 2010. Холст, масло

▷ Х.В. Савкуев
Моление о мире. 2010. Холст, масло

Н.П. Фомин
Храм. 2010. Холст, масло

А.К. Быстров

Белая фольга. Сухие цветы. 2007.

Холст, масло

В.Ф. Руднев

Тихая осень в Голубкове. 2010.

Холст, масло

их гимнастерках, плащ-палатках, с винтовками и автоматами в руках. Их лица — уже лики святых, «светящиеся» в пространстве картины. Символический сюжет в каком-то смысле перекликается с картиной Кравцова «Тишина», показанной на прошлогодней выставке педагогов.

В работе «Майские салюты» из цикла «Память» С. Кичко изображает ветерана-инвалида, прожившего непростую жизнь, но не сломленного ни невзгодами военного лихолетья, ни несправедливостью современного жесткого времени. Ветеран слушает старинный патефон, в небе над ним огни праздничного салюта. Орден на груди, патефон, тяжелые воспоминания о войне и ностальгия по временам молодости — это все, что у него осталось. Но прямая осанка, выразительные жилистые руки говорят о человеке независимом и чрезвычайно гордом, не сдающемся, несмотря ни на какие «обстоятельства жизни».

В картине А. Новоселова «Осенний сон» лежащему в грязном окопе солдату грезится, что далекая девушка читает его письмо-треугольничек. Фон наполнен золотом

листвы, в такт листопаду кружатся диски пластинок. Любовь – вот истинная ценность, утверждает художник.

«Моление о мире» Х. Савкуева продолжает тему памяти. В грандиозном по размаху эпическом полотне (200х450), как в скульптурном фризе, разворачивается обширный пейзаж, со множеством людей и животных. Позы их динамичны, но вместе с тем они пребывают в оцепенении. Это эпическое сказание о сильных, суровых, мощных духом горцах, умеющих обуздывать природную стихию, которую олицетворяют покорно стоящие мифические быки. В быстрой горной реке плывут яблоки как послания о мире. Обобщенный и возвышенный образ созданного художником мира наполнен поэзией и красотой родного края – Кабардино-Балкарии.

Один из ведущих педагогов института, руководитель персональной мастерской, заведующий кафедрой рисунка, участник Великой Отечественной войны О. Еремеев представил «Деревянный Иркутск», работу, где старинные постройки сибирского города излучают мир и уют. Художник пишет автопортрет и портрет жены на фоне пейзажа, в его живописных приемах чувствуется пристрастие к импрессионистическому реализму середины XX века.

Институт имени Репина славится своей реставрационной школой, на счету которой большое количество воссозданных произведений, славные и благородные традиции реставрационного искусства поддерживаются мастерами молодого поколения, в частности С.В. Таратыновым и Ф.Ю. Бобровым. На сей раз реставраторы представили отчет о работе над картиной из коллекций Царского Села Ф. Скьявоне «Смерть Рафаэля» (сер. XIX в.), некогда принадлежавшей императору Александру II. В годы Великой Отечественной войны картину пришлось свернуть на вал, в результате чего произошли утраты красочного слоя. После реставрационных работ она была показана в Мантуе в конце 2009 года, а теперь вернулась в музей Царского Села.

Сюжетно-тематическая картина сохраняет свое значение в академическом образовании. Тематический диапазон представленных произведений чрезвычайно широк – от исторических, бытовых до философско-религиозных сюжетов (В.А. Мыльникова, триптих «Танцовщицы», А.А. Берсенев «Прощание с млечным путем», М.В. Моргунов «Большая рыба», А.Х. Курбанов «Юдифь», А.Н. Скляренко «Ничья», Н.С. Лысак «Петр I», Г.А. Гукасов «Русская забава»).

Пейзаж всегда занимал важное место в творчестве художников Репинского института. Этот жанр позволяет мастерам говорить со зрителем о самых актуальных проблемах сегодняшнего дня, философствовать, вспоминать, мечтать... В экспозиции представлены разнообразные пейзажи.

Выдающийся мастер, руководитель монументального отделения живописи Института имени И.Е. Репина А.А. Мыльников показал два полотна – «Осенний пейзаж» и «Вечер». «Осенний пейзаж» написан в духе старых мастеров, тончайшими лессировками. Мастер демонстрирует подлинно виртуозное владение приемами тональной живописи, в пределах которой достигнуто чудесное разнообразие цветовых нюансов. С чьими работами можно сравнить подобную живопись? Я. Рейсдаля, К. Коро, Т. Гейнсборо? На открытии выставки можно было слышать восхищенные отзывы коллег и зрителей.

В академическом искусстве бережно сохраняются традиции реалистического русского этюдного пейзажа в стиле «Союза русских художников», в котором приемы реалистического искусства сочетаются с элементами импрессионизма и постимпрессионистической декоративностью. Среди педагогов есть корифеи подобного рода

◁ П.В. Покидышев
Предчувствие любви. 2010.
Холст, масло

◁ Д.А. Коллегова
Белый фарфор. 2008. Холст, масло

П.П. Чобитько
Проект русской скорописи. 2009.
Бумага, тушь, перо, гуашь

К. Ли
У лавки зеркал. 2010.
Бумага, тушь, кисть, перо

живописи. Это В.Ф. Руднев («Тихая осень в Голубково», «Яблонька зацвела»), Н.Н. Репин («На веранде», «Полдень»), В.С. Песиков («На Медном озере», «Старые ели»).

В так называемых чистых пейзажах В.С. Песиков иногда почти освобождается от повествовательности, решая сугубо живописные проблемы. «На Медном озере» восхищает виртуозностью исполнения, когда быстрыми, точными, легкими ударами кисти свободно моделируется форма. Напряженная фактура густых и вместе с тем почти прозрачных мазков придает динамику композиции, построенной на ритмичном чередовании планов. А цветовые акценты — красная и желтая листва на деревьях — вносят эмоциональное оживление в полотно. В «Старых елях» этюдная пленэрная свобода живописи сочетается с «картинным» построением пространства. Архитектура старинного здания органично «рождается» из окружающей зимней природы.

Несколько выразительных пейзажей-картин показал С.Н. Репин. Тишина и почти «нестеровское» молчание «повисли» над землей в работе «Первый снег». Квадратный по формату холст построен на умиротворенном сочетании оттенков белого и серебристого цветов, и лишь небольшие вкрапления пятен золотистого и темно-зеленого вносят некоторое оживление в этот «вечный покой». «На реке» и «Петровское. Вид на Михайловское» сочетают изысканность декоративно решенного колорита с реалистической трактовкой образа. С.Н. Репин с неизменным постоянством обращается к образам Псковской земли, находя в них истинную гармонию, создавая собственную картину мира, лишенную суетности, мелочности и лишних деталей.

Монументальная сила и декоративная красочная эмоциональность присущи пейзажным образам Н.П. Фомина, выставившего три весьма разноплановых произведения — «Цветет черемуха», «На закате», «Храм». Первое — панорамный пейзаж, несущий в себе черты эпичности и монументальности. Цветение черемухи представлено как рождение космоса из хаоса, крупномасштабное эффектное действо. Только-только просыпающаяся после долгого сна земля с черными проталинами вдруг начинает оживать, наполняться жизненной энергией, появляется свежая зелень, возникают новые свежие краски... Обильно цветущие деревья таинственно связаны со стихийными силами природы. В «Храме» архитектурные, немного смещенные, «сезаннистские» объемы заполняют практически весь холст, и католический храм у края холста, словно нечто одухотворенное, надвигается на зрителя всей своей мощью.

А.В. Чувин представил работы «Перед грозой» и «На Волге». В них есть реалистическая основа натурного мировосприятия, но художник ставит задачу шире, стремится передать свое глубокое восхищение силой и могуществом природы, даже некоторую растерянность перед ее непредсказуемым характером. Полотно воспринимается как философское размышление о вечных проблемах бытия. Богатырь-утес на фоне неподвижной матовой глади речной воды и глубокого синего неба — в вечном триединстве разных природных начал видит художник великую основу жизни. А.В. Чувин уделяет особое внимание живописной фактуре, выстраивает цветовые отношения на сочетании теплых и холодных пятен, несколько утрирует рисунок, чуть нарушает законы линейной перспективы. Все это наполняет работы неопримитивистским духом и делает их более открытыми зрителю, особенно в пейзаже «Перед грозой», где простой мотив превращается в событие вселенского масштаба.

Педагоги всех факультетов много путешествуют и привозят из разных стран художественные впечатления. Замечательны видовые пейзажи А.Н. Блиока («Жаркий день

М.А. Раздобурдин
Сестри Леванте. Лигурия. 2010. Бумага, офорт, травленый штрих

в Ханчжоу»), Л.С. Давиденковой («Венсенский замок»), Е.А. Зубова («На Аландских островах»), П.И. Юшканцева («Собор в Пуно. Перу», «Ольятайтамбо. Перу»). Это не только виды экзотических мест, но и виртуозно исполненные запоминающиеся образы, в которых мастерство исполнения становится важнее предмета изображения. Среди таких пейзажей есть отточенные до мельчайших деталей, как в великолепном офорте М. Раздробурдина «Сестри Леванте. Лигурия». Верен себе И. Петров, создающий яркие цветовые импровизации, вдохновляясь увиденными культурными достопримечательностями («Монмартр. Утро» и «Бурано»).

Одним из главных «героев» академических композиций остается Петербург, Некоторые авторы увидели его панораму с величественного здания Биржи («Над Невой» М.Г. Кудреватого), а кто-то — с прекрасных набережных Невы («Полдень» Н. Репина, «Регата» И. Раздрогина, «Зимний день на Неве» Н. Цыцина). Воспеты и великолепные петербургские пригороды («Павловск. Кормление уток», «Павловск. Дождь» А. Синицы и «Пушкин. Грот» Е. Малых). Вдохновляются живописцы и видами самой Академии художеств — одного из старейших архитектурных ансамблей нашего города. В пейзаже В.Л. Боровика «Зима в академическом саду» представлен простой мотив — северный фасад академии. Alma mater проглядывает сквозь заснеженные, покрытые инеем огромные деревья.

В рамках современной академической школы сохраняются традиции портретного жанра. И хотя в этом году портрет — не самый распространенный жанр на выставке, есть несколько явных удач. Безусловно, центральное место занимает работа А.А. Мыльникова «У окна», его героиня — нежная, поэтичная, восхитительная молодая дама, образ-мечта, будто сошедший с полотен XIX века. Психологическая разработанность внутреннего мира отличает «Автопортрет. Сон в новогоднюю ночь» и «Девушка в черном берете» Ю.В. Калюты, «Портрет матери» В.Л. Боровика, «Копелевич» В.А. Могилевцева, «Чтец» В. Стеценко, «Старик» М.В. Моргунова.

Графические портреты К. Ли «Портрет Анастасии», «У лавки зеркал», «Портрет Ян Ян» выполнены тушью, пером и кистью, демонстрируя утонченную технику владения плоскостью бумажного листа, виртуозное изящество лини и подвижность пятен черной туши. Особенно выразителен автопортрет художника с глубоко сосредоточенным лицом, серьезным взглядом поверх очков, сопровождаемый стихами Исикавы Такубоку: «Проходя мимо лавки зеркал,/ Я вдруг удивился:/Так вот я какой!/Обтрепанный, / Бледный...»

Особое место занимают образы юношей в исполнении известного графика А.А. Пахомова (листы под номерами 103, 105, 109). Изображения как бы лишены индивидуального начала, но вместе с тем обладают почти портретной точностью. Автор в них абсолютно узнаваем не только манерой исполнения — линией, штрихом, сложным ракурсом модели. Создается впечатление, что это автопортреты, передающие личные переживания и драматические коллизии.

В жанре скульптуры наиболее удачно выступил П.О. Шевченко, возрождающий традиции кабинетной, интерьерной, камерной скульптуры. Он представил сразу пять композиций: «Хозяин» и «Хозяин 2», «Пилигрим», «Пламя», «Любовь». В первых трех автор увлечен поэтикой Средневековья, как бы «играя» и «забавляясь» образами-оборотнями и персонажами бестиариев (используются даже элементы трансформации в бронзовой скульптуре), но удивительно цельна скульптурная пластика. Металл в работах П. Шевченко то намеренно весом и по-особому тяжел, то вдруг приобретает кружевную легкость, прозрачность и изящество. Экспериментируя с возможностями материала, художник стремится трансформировать его физические свойства, заставляя бронзовые фигуры буквально «парить» в воздухе («Любовь», «Пламя»). Ощущение свободы и изящества подчеркивается сочетанием бронзы с вставками из цветного стекла, делающими скульптуру полихромной и еще более невесомой и воздушной.

Осмотр экспозиции выставки порождает диалоги с художниками, поощряет к интерпретации произведений, обсуждению позиций. И если пойти по коридорам института им. И.Е. Репина, то можно услышать, как студенты обсуждают новые работы своих педагогов и радуются их успехам.

ПРОСТРАНСТВО ТРАГЕДИИ

THE SPACE OF A TRAGEDY

Анатолий Дмитренко

Anatoly Dmitrenko

Великий кинорежиссер Григорий Александрович Козинцев назвал свою книгу, посвященную роли пейзажа в фильме «Король Лир», «Пространство трагедии».

Любое сравнение относительно, но тем не менее работы петербургского художника Николая Семеновича Лысака, преподавателя института им. И.Е. Репина, можно с полным основанием определить этими словами.

Несмотря на лирические мотивы, ощущение драматизма и трагедийности бытия присуще почти всем его произведениям, будь то портрет, пейзаж, сюжет.

Поражает сложностью пластического решения картина «Ленинградская симфония». В ней художнику удалось передать напряженность, мощную хоральность и глубину, которые потрясают, когда слушаешь симфонию Шостаковича. Выпускник Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, ученик Б.С. Угарова и

Н.С. Лысак

Возвращение. 1994. Холст, масло

Молитва. 1996. Холст, масло

"The Space of a Tragedy" – this was how the great film director Grigory Kozintsev called his book on the role of landscape in his film "King Lear".

Any comparison is relative, nevertheless describing the work of St. Petersburg artist Nikolay Lysak is reasonable to use exactly these words.

Despite the lyrical motifs, a sense of dramatic and tragic life is inherent in almost all his works: portraits, landscapes, and genre paintings.

His canvas "Leningrad Symphony" fascinates with amazing complexity and the plastic solutions. The artist managed to convey the tension, a powerful chorale and depth of that shock when one listens to the symphony of Shostakovich. Lysak graduated from the I. Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture. Successful student of Ugarov and Reykhet, he was able to find exactly those tools that allowed him to approach the mystery of conveying the innermost sense of musical compositions in his paintings. This was facilitated by the colouring and light-shade rendering of the canvas, and the entire appearance of depicted musicians, their postures, gestures, tension in the figure of a conductor. "Leningrad Symphony" is not only the genre painting. It is the memory deep in the heart of the artist, whose father fought in the Great Patriotic War during Second World War, and his uncle died defending the city of Leningrad during the same time.

The military theme is not only one interesting for the artist. Lysak pays a lot of attention to the portrait (including historical) and still lifes. Very diverse and valued are his modern landscapes: narrow streets

В.И. Рейхета сумел найти именно те средства, которые позволили его живописи приблизиться к передаче сути музыкального творения. Этому способствуют и колористическая и светотеневая режиссура холста, и облик музыкантов, их позы, жесты, напряженность фигуры дирижера. «Ленинградская симфония» — картина не просто на тему. Это память сердца художника, отец которого воевал в Великую Отечественную, а дядя погиб при обороне Ленинграда.

В связи с творчеством Лысака нередко перечисляются реализм, импрессионизм, символизм, экспрессионизм... В таком поверхностном перечислении нивелируется цельность того или иного направления, выразительные возможности каждого из них и, в частности, реалистического взгляда на мир как образного явления, которое неизмеримо глубже и многообразнее, нежели предписываемые ему рамки. Думается, что в первую очередь именно глубокое осмысление жизненных реалий, лично пережитого и прочувствованного является первоосновой произведений Лысака. Естественно, что художник в своем творчестве обращается к отечественному и мировому наследию. Но он интерпретирует его, используя средства того или иного художественного языка для выражения своего видения, что и определяет самобытность его искусства.

Память минувшей войны, отклик на неутихающие локальные военные конфликты, ясно заявленная гражданская позиция художника-гуманиста звучат и в работах «Молитва», «Распятие», «У родного порога», «Возвращение», «Троица», «На фронт», «Прощание». Даже в таких картинах, как «Поезд Победы», «Фото на память», в целом оптимистичных и по сюжету и по настроению, слышится эхо минувшей войны. Драматический накал продолжает ощущаться во вспышках цвета, вплетающихся в общую светлую гамму холстов.

Эти работы и по своему пластическому решению, и эмоциональному и философскому наполнению близки к лучшим отечественным фильмам, посвященным минувшей войне. Примеры подобного взаимного влияния изобрази-

тельного искусства и кинематографа можно обнаружить в творчестве многих художников поколения 1960–1970-х.

Военная тема не единственная в творчестве художника. Много внимания он уделяет и портрету. Его интересуют не только современники, но и исторические личности. В изображениях конкретных лиц подчас чувствуются своеобразная отстраненность, загадочность. Зыбкость силуэтов, словно струящаяся живописная кладка, мягкие движения кисти и ее подвижность создают своеобразную пелену, за которой скрывается то сокровенное, что подмечено взглядом художника в своей модели. Особенно выразительно это проявляется в «Портрете», в активном звучании живописной пластики фона, драпировки, полуобнаженного тела, в прекрасном профиле молодой девушки.

В «Портрете Елены» (жена художника) в интерьер удачно «вписан» образ молодой женщины, гармонично решено взаимодействие темных, в различных градациях цветов интерьера и светлого, слегка вибрирующего цветовыми тонами фона. Удивительно точно передано состояние погруженности человека в раздумья. Великолепно написаны лицо женщины, ее глаза, руки. Можно говорить о сплаве лучших традиций отечественного портретирования и особенностей видения автора, которые дают столь впечатляющий результат.

Художнику прекрасно удается и обнаженная натура. Его ню не статичны вопреки определенной постановочности. Динамику определяют поза модели, ее непринужденность, эмоциональность, переданная не только в жесте кисти руки, но и через колористическое решение. Интересна серия работ, посвященных балету. Балерины здесь предстают не во время выступления, а перед выходом на сцену. Но благодаря динамичному решению пространства, особой легкости, изяществу, подвижности живописного письма в их, казалось бы, статичных фигурках есть предощущение интенсивного движения.

Уже упоминалось об исторических портретах Лысака. Преимущественно это исторические деятели России XIX века, написанные сообразно велению своего времени и задаче художника достичь наибольшей портретной точности. Но «Петр I» — это портрет-интерпретация, портрет-представление о человеке и времени, о масштабе и дерзновении государственного деятеля, его вдохновенной энергии. С картиной «Петр I» сопоставимы ретроспективные невские пейзажи, тоже в известной степени пейзажи-представления о минувшем времени. Эта знакомая дымка, мерцающие воды Невы, холодноватые блики на ее поверхности, словно тающие в серебристом сфумато силуэты кораблей, катеров, лодок и дальних строений, кажутся «музейными». Художник словно приоткрывает нам живую страницу минувшего.

Весьма многообразны современные пейзажи Лысака. Это и южные города — Одесса, где живописец учился в художественном училище, наполненные ностальгическими воспоминаниями узкие улочками Алупки. Это и замше-

◁ Н.С. Лысак

Ленинградская симфония. 1988. Холст, масло

Встреча. 1996. Холст, масло

Диалог. 2001. Холст, масло

of Alupka in Crimea filled with nostalgic memories, wooden housed of the village in Karelia, and, finally, vigorously painted "Lion's Bridge", which reminds us that St. Petersburg is not only full of grey, gloomy fogs and rains; but also clear, crisp lines, when the sun is reflected by the golden magnificence of many St. Petersburg celebrated monuments.

◁ Н.С. Лысак
Репетиция. 1988. Холст, масло

лая деревушка в Карелии, запомнившаяся художнику в тихий, осенний день. И наконец, энергично написанный «Львиный мостик», напоминающий, что Петербург — это не только серые, знобкие туманы и дожди, но и ясность, четкость линий, солнце, отражающееся в золотом блеске памятников. Натюрморты Лысака естественно включают в себя формообразующие элементы, придающие им неповторимую образную выразительность. Они отличаются ясной композицией, точным подбором «самоговорящих» предметов, которые порой обретают символический смысл. Здесь особую роль играет содержательно понятая декоративность. В «Натюрморте с серебристой скатертью» или в «Натюрморте с часами и птицей» она не столько в цветовом решении, сколько в структуре самого произведения, где цвет и свет приглушены, но конструктивны. Вспоминая слова И.И. Машкова, что «толково поставить натюрморт — это почти что сделать картину», можно сказать, что натюрморты Лысака картинны по своей сути. У художника и натюрморт подчас становится «пространством трагедии». Как, например, натюрморт с черепом, часами и птицей. Случается, что энергично и звучно исполненный натюрморт оказывается декларативно-назидательным. Здесь обнаруживается, по выражению К.С. Станиславского, «указующий перст в сторону смысла». Но все же Николай Лысак обладает чувством меры, что помогает ему избежать излишней прямолинейности.

Представляется, что натюрморт для Лысака не отдохновение кисти и не экспериментальная лаборатория, чем нередко объясняется появление произведений этого жанра. Натюрморт у Лысака — отнюдь не вместилище предметов, а отзвук большого мира. Или, как сказал бы К.С. Петров-Водкин, «острая беседа живописца с натурой». При всей обобщенности, порой значительной, Н.С. Лысак исповедует принципы реализма, которому подвластны и «формы самой жизни», и гротеск, и романтическая насыщенность, и лирика, и драматизм. Оттого в «пространстве трагедии», доминирующем в его творчестве, есть место для разных чувств, ибо это грани единой жизни в ее прошлом и настоящем. В сумме явлений, событий, фактов, реальности и памяти. Вот, например, три, казалось бы, разные произведения мастера, полыхающие полнотой живописного ощущения, бесконечного движения цвета и света, как нескончаемого потока, буквально возносящего душу, просветляющего ее, утверждающие красоту «Кувшинки». И красота жертвенности в «Распятии». И неизбывная скорбь в «Забвении». В них все грани сущего, которое есть и которое было.

Но если художник способен так пронзительно видеть и передавать в своих работах и неизбывную красоту жизни в вечном ее движении, и красоту подвига Богочеловека, и горечь забвения, то это означает, что сам автор никогда не сможет ничего предать забвению. Ни красоту, ни страдания, ни память. А это и есть подлинный гуманизм, неравнодушие творца, стремящегося воплотить в своем искусстве высокое чувство подлинной человечности.

ВЫСТАВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС

EXHIBITION HALLS

Выставочные залы Российской академии художеств (Пречистенка, 21) и Галерея искусств Зураба Церетели (Пречистенка, 19) — крупнейший современный центр искусств. В выставочном комплексе представлены экспозиция произведений Зураба Церетели, коллекция слепков с произведений античной скульптуры, проходят выставки академического и современного искусства, защиты дипломных проектов, торжественные собрания академии, музыкальные вечера, регулярные общедоступные мастер-классы Зураба Церетели, выставки педагогов и студентов академических вузов.

www.rah.ru

УЛЫБКА СЛЕПЫХ

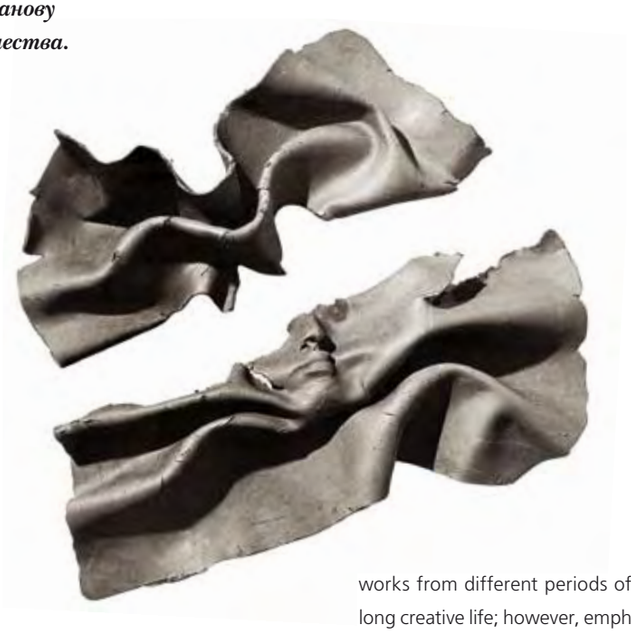
SMILE OF BLINDED

В марте в залах Российской академии художеств (Пречистенка, 21) открылась выставка произведений действительного члена РАХ, ародного художника России, лауреата Государственной премии СССР, профессора Александра Николаевича Бурганова, приуроченная к его 75-летию. На экспозиции – работы разных лет, но главным образом созданные за последнее пятилетие и показанные в странах Западной Европы. Принято считать, что за художника говорят его произведения, остальное – дело искусствоведов, что художник не должен объяснять свое искусство. Однако именно авторская трактовка творчества может оказаться наиболее интересной, так как представляет особый взгляд, уникальность которого в оценке созданного несомненна. Именно в поисках этого «взгляда» редакция «ACADEMIA» и решила обратится к жанру автопортрета-интервью, предоставив Александру Бурганову возможность самому рассказать об истоках и смыслах своего творчества.

А.Б. *Вы родились в Баку. Повлиял ли этот город на становление вас как художника? Что вы взяли из своего детства, ведь именно детские впечатления часто оказываются для творчества наиболее значимыми?*

А.БУРГАНОВ. Дом, в котором я родился, возвышался, как утес, среди однообразных низкоэтажных хаотичных структур восточного города – дворец, весь изукрашенный лепниной в стиле бешеного провинциального стиля модерн: маски, карнизы, кариатиды, нимфы с венками, цветы, розетки, капители, красавицы с удлиненными глазами, рельефы... Именно дом «сделал» меня художником. Я чувствовал себя принцем среди своих сверстников, и мне было жалко их нищеты. Я жил во дворце. Правда, всего-навсего в чулане около господских апартаментов, но именно жалкий чулан во дворце делал из меня пружину, которая должна была разорвать и преодолеть эту несправедливость. Во мне жила обязанность броска и преодоления, чтобы стать достойным своего дома. Мое окно выходило на пустой брандмауэр, фасад с нимфами был на другой стороне. И это несоответствие воспитало меня и наполнило любовью к дерзким, прекрасным кариатидам, богиням с распущенными волосами и венками в руках. Я стал скульптором, потому что любил их. Это была моя тайна. И она не давала мне покоя.

Этот дом стоит и поныне. Даже теперь он поражает воображение и делает объяснимыми детские эмоции. Обилие архитектурных деталей преображает дом в фантастическую резную шкатулку, привнесенной неведомой силой из какого-то другого мира в современную, чуждую ему среду восточного города с плоскими крышами, залитыми черной нефтью, и миниатюрными двориками и террасами. Центральный вход в дом решен в виде ажурных металлических дверей портала, в орнаментальную композицию которых включены символы, изображающие девичьи груди примерно в том месте, где должны располагаться дверные ручки. В какой-то степени это шокирует. А общая композиция ризалита, увенчанная изящной башней, отсылает нас к легенде бакинской «Девичьей башни», но в новом европейском изложении. Во всяком случае, не зря эти красивые металлические двери местные жители называли «Вход девушек».



◁ *Вид экспозиции Дома Бурганова*

А.Н. Бурганов
Автопортрет. 1979. Гипс тонированный

In March, in the halls of the Russian Academy of Arts on Prechistenka str. a personal exhibition of Professor Alexander Nikolaevich Burganov was presented, to coincide with 75th anniversary birthday of this great artist, full member of Academy of Arts, holder of many prizes and titles, including those of People's Artist of Russia and the USSR State Prize winner. The exhibition presented works from different periods of his long creative life; however, emphasis was given to his latest works created during the last five years, presented earlier in Western Europe.

It is said that the works of artist speak about him better than he does, the rest is work of art historians; that the artist does not have to explain his art. However, it is the author's understand of creativity, which may be the most interesting, representing a particular view, the uniqueness of which is beyond doubt, crucial in understanding author's works of art.

In search of this author's "view", editors of journal "Academia" decided to use genre of self-portrait-interview and approached Alexander Burganov with opportunity to tell about himself, about origins and meanings of his work.

А.Н. Бурганов
Письмо. 1990. Мрамор

Фрагмент «Аркады Большого Ангела» в Доме Бурганова

Много лет спустя идею этого портала я реализовал в композиции «Письмо». Тема письма и конверта с фрагментами руки делает понятным то, что в юности во мне жила мелодия моего творческого будущего. Эта скульптура не случайно стала символом «Дома Бурганова». Она является декларацией и манифестом, идущими из моего раннего детства. Наконец, метафорой: конверт любовного письма – в нем текст клятвы, которая должна быть выполнена.

Письмо построено как архитектурный фасад по законам симметрии, статики, гармонического соединения объемов, удивительным образом торс превращается в дом, а опущенные руки становятся колоннами обрамления портала. Такова мифология скульптуры.

Это пророчество и напутствие, которое дал «Дом» своему юному художнику. И я реализовал их за чертой реальности, как некоторую сверхреальность, как магическую реальность с невидимой стороны программы всей жизни.

А вот другой пример – скульптура «Сфинкс». Трагический образ двойственности прекрасной богини, которая в этом изображении неотделима от дьявола, богини прекрасной и страшной. Химера состоит из двух собак, образующих тело прекрасной, юной девы. И здесь тоже вибрация изобразительного образа в двух ипостасях. красота и уродство. Конечно, это трагический результат уже прожитой жизни, и в ней уже нет связи со светлой юностью.

И все же, если посмотреть внимательно, образ и символ храма обнаруживаются и здесь.

Во-первых, тема храма представляется архитектоникой – это тоже фасад. Фасад не храма, а его противоположности, фасад – ирония. Образ дна, ямы, разрушения под видом гармоничного портала.

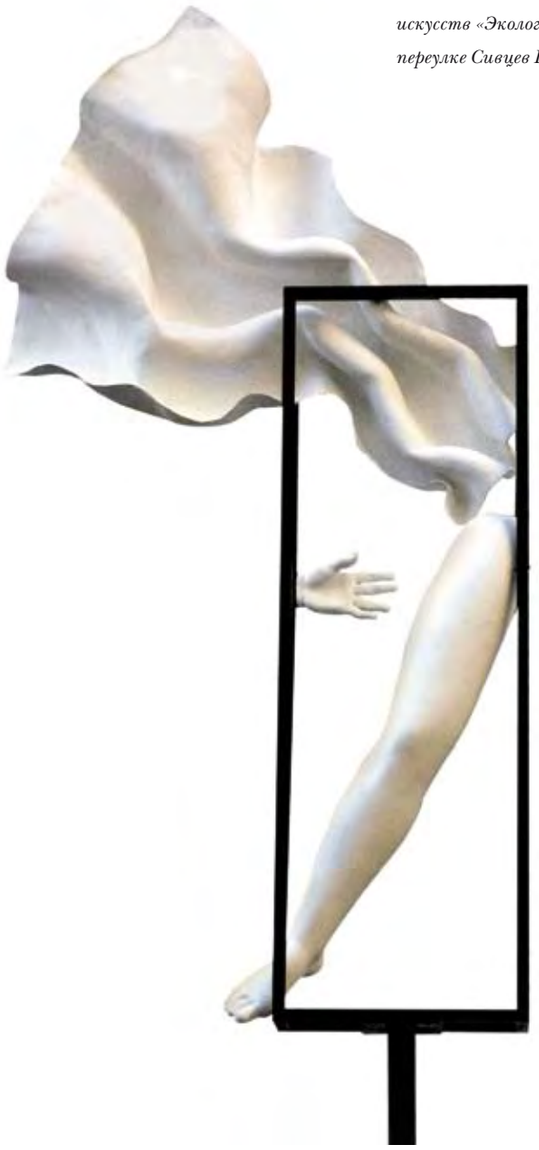
Богиня опустила глаза, ее тонкие, трепетные пальцы как будто обращены к вам или что-то вспоминают. А тело уже разорвано надвое, разрыв проходит сквозь шею и раздирает рот. Прекрасное лицо опасно своей красотой. И здесь есть юные груди любви, которые были символом детской влюбленности, но они отвернуты от нас и так расположены, что становятся символом разврата. Виден лик дьявола – двойной лик в волосах юной богини. Дьявол развернут в разные стороны и говорит скорее о всевидящем оке зла. Облик дьявола – это тоже воспоминание о декоративном фризе портала дома, где я родился. Прошло время, и красивый орнамент над входной дверью преобразился, и в его романтическом хаосе обнаружился хаос зла и уродства. Вероятно, где-то в глубине сознания я сохранил его, пока он не стал для меня образом грядущего разрушения.

А.Б. *Вам нравится структура развеваемой ветром драпировки, это отличительная черта вашего символического языка... Откуда этот образ?*

А.БУРГАНОВ. Эти летящие по ветру драпировки начинались с другой – спокойно висящей занавески. Занавеска – тоже сим-

Любовь убегает. 1990. Гипс, металл

Рука с бабочкой. 1987. Фрагмент постоянной экспозиции Парка искусств «Экология» в московском переулке Сивцев Вражек



вол раннего детства, овеществленный символ запрета. Она ограничивает ваши желания и возбуждает воображение. Сам ты не имеешь еще права отодвинуть ее. Но, может быть, это сделает ветер... Она взлетит и откроет мир, который от нас спрятан. Но ветра нет, и она висит. И тогда начинает работать сновидение: вдруг она взлетает, и вы видите, как волны складок повинуются ветру. Потом она застывает на месте, ее можно рассматривать. Застывшие волны ее полета дарят во сне невиданное наслаждение, они предстают символами свободы. Тяжелые, неподвижные складки занавески были символом запрета, а взлетевший хаос свободно двигающихся волн означает освобождение. Поэтому складки драпировки для меня не просто ветер, это нечто большее, и поэтому я с такой страстью вглядываюсь в мельчайший поворот драпировки, естественность ее складок — для меня условие освобождения. Подобные наблюдения отразились в работе «Любовь убегает». Это клетка, в ней — наклоненная прекрасная нога, летящая драпировка служит ей крылом. Если откинуть анекдотический сюжет любовного происшествия, зафиксированного в названии, то смысл здесь все-таки в полете, в преодолении и освобождении. Занавеска взлетела и стала крылом — полет состоялся.

А.Б. *Мы потеряли тему музея-храма. Вы один из немногих художников, который осуществил мечту о создании дома-музея, где живут собственные работы. Вы ощущаете его пространство как «храмовое»?*

А.БУРГАНОВ. Да, это достойное завершение завещания, полученного в детстве от дома, в котором я родился. Безусловно, созданный мной музей — в какой-то степени храм мироздания в моем понимании. Фасад музея — прообраз дома моего детства. И в то же время он похож на иконостас: фигура ангела расположена в вышине. В этом храме есть божества, но главное — литургия обхода лестниц, пандусов, висящих мостов. Это движение в пространстве имеет, наверное, больший эстетиче-

А.Н. Бурганов
Клетка. 1982. Бронза

ский смысл, чем любое мое произведение. И здесь, конечно, главное — сама архитектура. Архитектура как макет мироздания — вот что прежде всего я стремился выразить. Очень рано определив себя как художник, я тем не менее мечтал о создании храма искусств. Я воспринимаю окружающую жизнь через призму архитектуры, законов ее построения и конструкции. Искусство в этом контексте определяется как религия.

Жизнь природы состоит из двух взаимно противоположных форм: шара и занавески. Шар — образ любого плода, зарождения жизни, символ полноты и совершенства. В моих скульптурах он часто выступает в чистом виде. Портрет Прекрасной дамы утрачивает черты лица и обретает форму прекрасного шара. В моей работе «Муза» (1995) шар и занавеска существуют в одной композиции. Шар говорит о жизни, а драпировка — о тайне, сакральной тайне укрытия или тайне смерти — окаменевшая ткань савана. Драпировка может только что-то накрывать или взлетать, брошенная, скомканная, безвольная, она уже шелуха прожитой жизни. А шар символизирует зарождение и расцвет. Так что летящая по ветру занавеска — это изображение сил, которые ее двигают, она их отпечаток, она раскрывает перед нами видимый образ того, что невидимо. Она лишь останавливает мгновения, повинуясь руке скульптора, повинуясь его призыву полета.

А.Б. *Вы упомянули тему клетки. Это тоже одна из ваших излюбленных форм?*

А.БУРГАНОВ. Да, клетка — составная часть нашей жизни. Не замечать ее было бы неправдой. Для меня это и оболочка тела, внутри которого заключена душа, не имеющая предметного обозначения. Клетка — предмет, из которого вылетают или внутри которого остаются навсегда, это формула нашего бытия, обозначение нашей жизни. У меня много произведений, куда включена клетка. И одно из самых наглядных — клетка, в которой вместо птицы находится рука тщетно ищущего выхода.

Думаю, то, что я сделал в своей жизни, это не скульптуры и не памятники, выполненные из бронзы или камня, это то, что я искал и нашел — некоторые первичные элементы, комбинации которых составляют нашу жизнь. Мои скульптуры чаще всего не имеют названий. Они полисемантичны, они обращены к подсознанию, и на том уровне рассказывают, что происходило или произойдет со мной или с вами.

Скульптор не изображает ни происшествия, ни сюжеты, ни царей, ни мораль, он очищает символические структуры в пространстве нашей жизни и дотрагивается до них руками. В этом скульптор похож на слепого, и улыбка слепого, который кончиками своих пальцев понял, что его окружает, есть для меня символ нашей профессии.

ЕДИНСТВО МНОГООБРАЗИЯ

THE UNITY OF A DIVERSITY

Марина Терехович

Marina Terekhovich

Юбилейная экспозиция произведений Элеоноры Жареновой отражала четкость пластических принципов, которые мастер исповедует на протяжении всего своего творческого пути. Впечатление удивительной цельности сложилось у всех, кто посетил выставку в залах РАХ. Об этом говорили и на открытии, и позже. Подобное крайне редко наблюдается в художественной практике. И это при том, что за полвека работы в станковых и монументальных формах художница создала сотни литографий, акварелей, рисунков, книжных иллюстраций и холстов, более 50 произведений в архитектуре. Более чем в 20 государственных музеях нашей страны, включая Третьяковскую галерею и Русский музей, хранятся ее живопись, графика, эскизы, скульптурные композиции.

Член-корреспондент РАХ, лауреат Государственной премии СССР, народный художник России Элеонора Александровна Жаренова как профессионал сформировалась и раскрылась в очень сложное для отечественного искусства время. Сменяли друг друга «шестидесятники»,

Э.А. Жаренова
Мифологический сюжет. 1983. Холст, масло

Anniversary exhibition of works by Eleonora Zharenova took place in the exhibition halls of the Russian Academy of Arts on 21 Prechistenka street, Moscow. Her distinctive style is based on precise art principles and one could track it throughout her whole career. The impression of remarkable integrity was clearly recognizable. That is really paradoxical if we take into account that her creative life is more than half a century long and rich on genres and techniques. Beside easel and monumental decorative paintings, she created hundreds of lithographs, aquarelles, etudes, drawings, sketches, book illustrations and more than 50 works of architecture. More than 20 Russian state museums, including the State Tretyakov Gallery in Moscow and the Russian Museum in St. Petersburg, have in their collections her paintings, drawings, etudes and sculptures.

Presented at the exposition, the artworks could only partially illustrate this wide creative range of the artist we mentioned. In easel painting one could identify the main criteria of her understanding and a value of basic components – line, plane, spot, and colours. From the very beginning, corresponding member of Russian Academy of Arts, State Prize winner, People's Artist of Russia, Eleonora Zharenova conceived her jubilee exhibition as a family project: together with her, works of her husband and her daughter were exhibited, placed in separate rooms. Each exhibitor has its own character, his distinctive manners. Vladimir Vasiltsov submitted series of watercolour landscapes with unusual compositional structure and brilliant colouring; and daughter Anastasia Vasiltsova presented exquisite easel painting on canvas, Florentine mosaics and porcelain with painted artistic decoration.

Э.А. Жаренова

Четыре портрета. 1989. Холст, масло

«семидесятники», «восьмидесятники», и, наконец, пришли «актуальщики». Наше изобразительное искусство спешило наверстать упущенное. Чтобы не поддаться обаянию тех или иных новых постулатов, следовать зову своей индивидуальности, от художника требовались большое мужество, уверенность в своих правах на «самость».

Круг общения Жареновой со студенческих лет состоял из художников огромного личностного масштаба: Александр Дейнека и Борис Чернышев — педагоги в Суриковском, старшие товарищи — Владимир Фаворский и Андрей Гончаров, Виктор Эльконин и Константин Эдельштейн, и конечно, Андрей Васнецов. Лишь сегодня мы можем понять их роль в сохранении полнокровности нашей изобразительной культуры. Жаренова же приняла их установки за аксиому и не усомнилась в них за полвека работы.

В своей книге «Издалека к настоящему» она рассказывает о предках, об отце — художнике кино, о годах эвакуации в маленьком татарском городке Буинске; об обучении в знаменитой Московской художественной школе. Примечательны страницы о Суриковском институте, о борьбе с «модоровщиной» (Ф.А. Модоров — ректор в 1950-е годы), об учителях, соучениках и коллегах; замечания об истории России и искусстве. Одна из глав посвящена творчеству и коллизиям работы над архитектурными объектами в 1960–2000-е годы. (Монументальные произведения создавались в соавторстве с супругом Владимиром Константиновичем Васильцовым, недавно ушедшим из жизни.)

В откровенном повествовании проявляется ее человеческая суть. Поглощенность с ранних лет искусством, самоотверженность и ответственность — главное. Но Жаренова не замкнулась в «башне искусства». Нет, она живая, энергичная женщина, имевшая до недавних пор достаточно неординарное увлечение, и о нем есть целая глава под названием «Охота, охотничьи рассказы».

Представленное на Пречистенке лишь в малой степени может прояснить для зрителя, арт-критика творческий диапазон художника. Произведения в архитектуре остались за скобками. Судить о них по некоторому числу картонов и фрагментов в материале (в основном мозаики) трудно. Лишь находясь в конкретной архитектурной среде, можно прочувствовать и оценить работу художника по достоинству. Здесь свои законы, отличные от законов картинного пространства. Монументально-декоративное искусство для к сакральной или светской среды — особый вид творчества. Витраж в интерьере советского посольства в Рабате (Марокко), многотонный рельеф «Лента Мебиуса» на фасаде здания ЦЭМИ, флорентийские мозаики на станции метро «Нагатинская» и в Палас-отеле в Москве, интарсии в Доме науки и культуры в Дели, мозаики для храма Успения Пресвятой Богородицы в Зубцове и патриаршем Свято-Данилове монастыре — вот лишь несколько примеров. Но и они иллюстрируют многообразие задач, с решением которых пришлось столкнуться художнику в своей карьере монументалиста. В станковой живописи выявлены главные критерии понимания художником значения линии, плоскости, пятна цвета и прочих композиционных основ в их взаимосвязи. По заветам Дейнеки она работает с холстом почти как с фреской — алла прима — пишет, не переписывая, без переделок, предварительно продумывая композицию и рисунок. Ее скупая цветовая гамма ассоциируется с цветами земли, где особенно изысканны оттенки охры. В этом пристрастии, может быть, проявляется подсознательное ощущение первооснов акта созидания (из праха все создано), а может, память об исконных материалах древнерусских стенописцев. Саму живопись отличают крупные мазки, лаконизм форм, стремление к ясным построениям композиций и сюжетов. Выбор тем и атрибутов в картинах Жареновой — и совсем приземленное, и возвышенно-духовное: плетеные корзины, угол избы, охотничьи трофеи, античные и религиозные сюжеты, портреты близких и портреты-реконструкции давно ушедших людей. Если в архитектурных работах неоднократно используется абстракция, то станковое искусство предметно.

Очень тонко заметил в своей статье конца 1970-х годов (правда, о монументальном творчестве) Константин Витальевич Эдельштейн: «Вообще, несмотря на новые, непривычные формы, мне всегда кажется, что искусство Васильцова и Жареновой корнями связано с русским народным крестьянским искусством». Он имел в виду сущностные черты личностей художников: оптимистичность, любовь к природе, к радостям жизни: «В сочетании живых форм и отвлеченных, в их диалектическом единстве и раскрывается драматическое (но отнюдь не трагическое) понимание мира, а следовательно, и искусства».

Именно органичная укорененность в многовековой национальной культуре помогла Жареновой войти в мир православного церковного искусства. В ее творчестве нет черт «квасного патриотизма», «развесистой клюквы», убогого подражательства. Это самостоятельное переосмысление, самостоятельный ход мысли и руки.

Она много путешествовала и в студенческие годы, и во время охотничьих вылазок, и при выполнении монументальных работ; побывала во всех концах бывшего СССР, за рубежом. Ее опыт познания жизни, разноликих культур, живописных школ и направлений в искусстве многогранен. Профессору Московского полиграфического университета есть чем поделиться со своими учениками.

Свой юбилейный выставочный проект Элеонора Александровна с самого начала задумала как семейный: с произведениями своего супруга и дочери. Их работы были размещены в отдельных залах академической анфилады. Каждый из экспонентов обладает своим характером, своей манерой. Владимир Васильцов был представлен серией акварелей, неординарных по композиционному строю и мастеровитых по технике письма, а Анастасия Васильцова — изысканными по живописи холстами, флорентийской мозаикой и композициями из фарфора с росписью.

Правительство Москвы
Департамент Культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства

С любовью ... Ваша Валентина Кузнецова

персональная выставка художника

11 августа - 5 сентября
Московский музей современного искусства,
Петровка, 25 (м. Пушкинская, Чеховская)

тел. (495) 694 2890
Ежедневно с 12.00 до 20.00 (касса до 19.15)

www.mmoma.ru

Информационные партнеры:

ДИ ACADEMIA GIF.RU ARTGALS.info www.artinfo.ru ExpertPhotoLab

ПОИСКИ ФОРМЫ

THE SEARCH FOR A FORM

Валерий Перфильев

Valery Perfiliev

Скульптор Павел Тураев, член-корреспондент Российской академии художеств, чья выставка прошла в залах академии, относится к поколению, которое получило образование в советское время и продолжило работу в постсоветское. Он учился у известного скульптора М.Ф. Бабурина, там же вместе с профессионализмом приобрел уважение к традициям и навыки серьезного отношения к творчеству.

В современном искусстве, четко разделенном на актуальное и традиционное, в каждом из «лагерей» свои пристрастия, взгляды и тренды. И свои герои. Они практически не пересекаются в повседневной деятельности и художественной практике, но в равной мере присутствуют в культурном пространстве.

Важна ли эта ситуация в плане собственно искусства? В социокультурном — да, в художественном — нет. Интересно, что при отсутствии законодательства о творческих работниках, все они вне правового поля. Только одни — члены творческих союзов, организованных как общественные организации, другие нет.

Различение этих художников проходит не только по формальным признакам соотнесения к тому или другому лагерю, хотя есть и прекрасные исключения перехода в другие сферы, например, актуальный художник Борис Орлов, но по глубинным, сущностным характеристикам выходец из традиционалистов. Художники двух движений в искусстве различаются по системе мышления, структурированию профессиональных навыков и концепции творчества. Иными словами, они по-разному мыслят. И если одни оперируют языком пластических образов с явной эмоциональной окраской, то другие — рационально-концептуально, проектно уводя эмоциональную репрезентацию на периферию. Соответственно в своей профессиональной деятельности они также придерживаются разных принципов, подходов к пониманию искусства. Находясь в одном территориальном и временном пространстве, они пребывают в разных социокультурных сферах. И у них разные представления о картине мира. Для одних, в частности, значима традиция в искусстве, следование ей или вариативный подход. Для других важнее креативность.

Все это необходимо представлять, чтобы не предъявлять к творчеству того или иного художника не свойственные ему критерии оценки, не требовать от него решений, лежащих вне сферы именно его интересов.

Павел Тураев — традиционалист. Это не хорошо и не плохо. Это данность. И она предопределяет и его жанро-

Often described as a traditionalist, Pavel Turaev presented his personal exhibition at the Academy of Arts on 21, Prechistenka street in Moscow. To be called a traditionalist is neither good nor bad. It is a given fact. It determines the genre preferences, the choice of stylistic language, and a worldview. Therefore, a theme of his creativity is not an empty word, because it's the theme which he interprets in a traditional genre. His bronze statue "Creativity. Reloading", depicts a woman-sculptor with something appearing in front of her from the inertial mass: it's not very

П.Н. Тураев

Портрет современника. 1979. Гипс тонированный

вые пристрастия, и оперирование пластическим языком, и мировосприятие. Поэтому для него не пустой звук тема творчества, которую он интерпретирует в традиционном жанровом ключе. Его «Творчество – перезагрузка» (бронза) – это женщина-скульптор и возникающий перед ней из инертной массы еще не до конца оформившийся торс. Она задумалась. Автор и его произведение ведут столетиями извечный диалог, от этого не становящийся истертым, ибо у каждого художника свой вариант ответа. Недосказанность пластики П. Тураева в этой работе отвечает на вопрос самого художника о сути творчества и возможности до конца дать исчерпывающий ответ на него.

Его «Фуга» (керамика) на ту же тему. Фигура композитора за органом прочитывается как завязка драмы, но эмоциональная наполненность этой сцены, соотношение масштаба фигуры и органа с трубами-лучами, вознесенными в небо, сама мизансцена театральной выгородки свидетельствуют о конкретном моменте творчества, обращенного ввысь, а отгороженность сцены и ее пространственная замкнутость – о молитвенной сосредоточенности героя.

Жанровая композиция представлена на выставке прекрасной работой «День Победы» (бронза). Тонкая психологическая зарисовка – пожилой ветеран играет на гармошке – становится реквиемом оставшихся в живых по всем ушедшим. Пронзительно щемящей тоской веет от этой худой фигуры в ушанке и сапогах. Импрессионистичная лепка фигуры, обобщенный силуэт, точная натурная характеристика образа создают напряженный эмоциональный настрой.

Портретный жанр представлен на выставке изображениями современников – людей творческих профессий. Интерес к молодому поколению обусловлен у П. Тураева повышенным вниманием к психолого-эмоциональной характеристике героев. Проблема становления характера человека, нюансы и смена его настроений, внутренняя цельность или изменчивость внутреннего мира человека в процессе становления – вся гамма чувств и переживаний, без внешних аффектов и экзальтации проходят перед зрителем. Во многом эта сдержанность персонажей перекликается и с характером самого автора, далекого от показных эффектов человека. Так же сосредоточенно углублены в себя и композитор В.Я. Шаинский, и художник А.И. Морозов, чьи портреты отличаются точностью психологического сходства. Этим впечатлениям способствует мягкая моделировка поверхности при плотной массе объемов голов, живописная трактовка волос, следы литейных швов, придающих образам элемент незаконченности.

Классическая скульптурная тема – обнаженная натура – представлена у П. Тураева двумя полярными по пластике линиями. Одна – фигурами футболиста и теннисиста (бронза). Традиционный контрапост, спокойные позы, уравновешенность жестов, предстояние перед зрителем, и как знаки профессии – мяч у ног и теннисная ракетка создают современный образ вечного начала мужественно-

П.Н. Тураев

◁ *Фуга. 1988. Дзинтарский шамот*

◁ *Пусть всегда будет солнце. 1988. Дзинтарский шамот*

Творчество – перезагрузка. 2010. Бронза

clear what exactly, but it seems to be a torso. She is absorbed in thoughts: the author and his work as an eternal dialogue, extended for centuries. And because each artist has his own answers, this dialogue will never become a worn-out and banal. Incompleteness of Turaev's sculpture, in this particular example answers the artist's question about the essence of a creativity and opportunity to get a comprehensive reply.

The search for artistic language, based on accessing decorative easel sculpture, was visible in works such as "Bathing the Red Horse" and a series of female figures on the spherical horses ("Morning", "Daytime"; ceramics, bronze). Corpse of horse was treated as a ball on the vase stand; long neck which was either embraced or hold by the sitting or kneeling woman – all together were perceived as a free fantasy reminding of abduction of Europe, or an Amazon warrior. Very unusual for a traditional sculpture, decorativism was presented in the unexpected combination of forms and possible interpretations, reaching from the living beings to the non-living things.

Purely decorative works of Pavel Turaev were represented on the exhibition by fountain "Venice", while other works of ceramics showed his tendency to create beautiful three dimensional compositions using artistic rhythms, daring forms, lightning, opacity, colouring, and delicate sense of the material. Thanks to this, works of Pavel Turaev are capable to decorate an interior, as well as organically enter the exterior space such as a garden.

Works of small forms, including animal sculptures, represented another distinctive feature in Pavel Turaev's creativity. On display were his sculptural compositions "Sea Wonder", "Fish", and "In Memory of All French Bulldogs" as a tribute to his family dog. Large-sized, swollen and puffy water monsters, with mouths wide open, were ready to encroach on the viewer due to their impressive size. Beyond description, their glittering surface reminded of ceramic or the skin, they produced not only impressive, unpleasant feelings, but, surprisingly, the tragicomic impression, too. They have been trying to scare off with their first appearance, but for those, who were not afraid, an unexplored world opened behind them, welcoming to get acquainted with it, requiring respect instead of familiarity. It was not necessarily to admire or even love some individual members of this strange world. One could simply enjoy and wonder.

сти и красоты, воплотившегося в юношеской и взрослой фигурах. Совершенно другие по пластике, в ином стилистическом ключе, с утрированно толстыми конечностями, тумбообразными ногами обнаженные женские фигуры — «Ева», «Эдем-мечта» и другие (бронза) — становятся олицетворением сугубо женского, природного начала. Их формы, далекие от идеалов красоты как классической, так и современной, в своих укороченных пропорциях и набухших плотных объемах отсылают к примитивизированным изваяниям модернистов вроде неофигуративиста колумбийского скульптора, живущего во Франции, Фернандо Ботеро.

Они, в отличие от мужских фигур, чуть сдавленных окружающим пространством, весомо утверждены в нем, их четкие силуэт графично прорисованы. В них воплощена не только иная пластическая концепция, но и другое, более обобщенное ощущение натуры.

Поиски пластического языка, обращение к декоративному изводу станковой скульптуры видны в работах типа «Купание красного коня» и серии женских фигур на шарообразных лошадях («Утро», «День», керамика, бронза). Круп лошади, трактованный как шар на вазовой подставке, вытянутая шея, за которую то обнимая ее, то придерживая, сидит либо стоит на коленях женщина — все вместе воспринимаются как свободные фантазии на тему то ли похищения Европы, то ли амазонок. А их декоративизм в неожиданном сочетании форм и осмыслении возможности их интерпретации от живого к вещи весьма необычен для традиционной скульптуры.

Чисто декоративные работы П. Тураева, например фонтан «Венеция», и другие (керамика) показывают его склонность создавать живописно-объемные композиции с помощью пластических ритмов, бравурных форм, просветов материала, цветовых решений, тонкого чувства материала. Благодаря этому они способны и украсить интерьер, и органично войти в экстерьер сада.

Ню I. 1995. Бронза

Еще одна линия творчества П. Тураева — анималистика. В экспозиции ее представляют рыбы и французские бульдоги. Но это необычные рыбы и непростые бульдоги. Крупные, разбухшие и распухшие водяные монстры с открытыми пастями, готовые в силу размера посягнуть на зрителя, неопределенного вида, керамически поблескивающей поверхностью кожи, они вызывают не только неприятные ощущения, но и, что удивительно, трагикомическое впечатление. Они пугают своим видом, но нам не страшно. Непознанная природа стоит за ними. И приглашает познакомится с ней, но без панибратства, с уважением. Ее отдельными представителями необязательно любоваться и тем более их любить. Можно просто им удивляться.

Бульдоги — бронзовые и керамические — тоже не малы. Больше натуральной величины, с характерными приметами породы. Отчего-то вспоминаются сидящие львы в дворянских усадьбах, сократившиеся в размерах и проживающие в квартирах. Пластическая трактовка собак, несколько обобщенная в керамике и с присутствием кракелюр в поливе, в сочетании с посадкой на полусферы, как и некоторая общая игривая тональность, позволяют создать на основе реальных прототипов обобщенные образы любимой породы автора.

Весьма разнообразна по тематике и пластике малая скульптура П. Тураева. И сцены танцующих, и сидящие в кресле персонажи, А.С. Пушкин за столиком, этюды обнаженных — все они различаются по лепке и композиции, настроению и эмоциональному строю. В каждой автором решается своя художественная задача. Это поиски и композиционного решения, и содержательного начала, и соотношения масс и объемов, и силуэтных решений, и лирической подачи мотива, то есть это лаборатория художника, «алхимические опыты» которой достойны выставочных экспозиций.

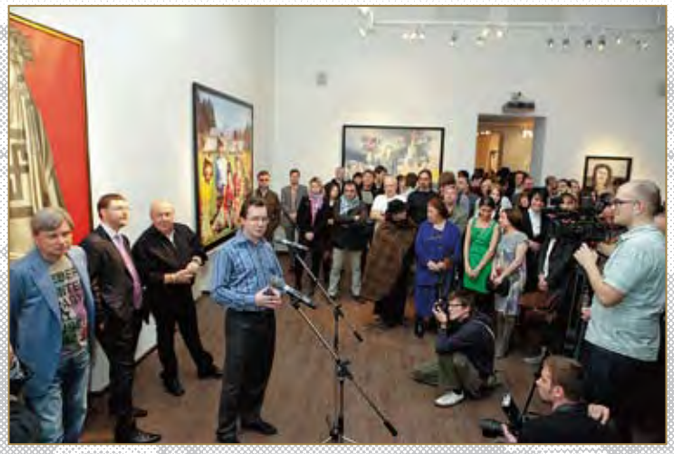
В работах Тураева особенно хотелось бы выделить небольшие этюды обнаженной натуры с их удивительной ритмической гармонией и перекличкой пластических объемов. Станковое скульптурное творчество Павла Тураева разнообразно по тематике, по материалам и жанрам, но все пронизано лирическим настроением, уважением к натуре и интересом к поискам адекватного для каждого случая пластического языка.

Интерес к жизни и путешествиям на выставке был подкреплен серией «итальянских» фотографий и рисунков. Италия, пропущенная сквозь восприятие художника, интриговала необычностью известных мотивов, вновь и вновь открываемых, увлечением их живописностью, что важно для дополнительного вдохновения в принципе «бесцветного» скульптурного творчества. Вот почему и выставленные цветные рисунки П. Тураева — живописные зарисовки архитектуры, пейзажей, а не скульптуры.

Возможно, именно эти впечатления станут для скульптора новым источником вдохновения.

МУЗЕИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

MUSEUMS OF MODERN ART



Году России–Франции посвящен ряд выставок Московского музея современного искусства в 2010 году. Среди и них «Livre d'artiste/Книга художника», живопись и графика Филиппа Паскуа. В программе Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» Музей современного искусства Лиона и Высшая школа изящных искусств Лиона совместно с ГЦСИ подготовили экспозицию «Визави» семи французских и семи русских художников. В сентябре в ММСИ на Петровке откроется выставка «Res Publica: на Запад со всех сторон» из коллекции Национального фонда современного искусства (Париж). Кроме того, музей подготовил лекции, круглые столы и мастер-классы, посвященные взаимовлиянию искусств России и Франции и их ярким представителям.

www.mmoma.ru

КОЛЛЕКЦИЯ: ЛИЧНЫЙ АСПЕКТ

COLLECTION: THE PERSONAL ASPECT

Александр Боровский

Alexander Borovsky

Виктор Бондаренко — ярчайший представитель первой волны постсоветских коллекционеров. В собраниях этих людей, как правило, сильно развито индивидуальное начало: они собирали для себя и по себе репрезентируя соответственно не только реалии современного искусства, в какой-то мере стиль и содержание тогдашней жизни, но и собственный характер, личное миропонимание. Натура коллекционеров этой волны чаще всего рисковая. Конечно, у них на слуху было несколько модных тогда имен, влияла на них и позднесоветская интеллигентская мифологии неофициального искусства, но они не стеснялись собирать то, что им нравилось, не оглядываясь на авторитеты. Далеко не все сохранили эти качества самостоятельности и независимости. Многие большие коллекции подчистили согласно правилам хорошего тона, которые втолковывались народившимся племенем кураторов и адвайзеров. Следующее поколение коллекционеров еще более зависело от утвердившейся иерархии имен и явлений. Коллекции выстраивались отрефлексированно и лабораторно точно. Да вот беда — они стали походить одна на другую, как всегда бывает, когда собирательство не захватывает личность и не выражает ее, а служит всего лишь одним из инструментов групповой социально-культурной идентификации. Далее еще проще: игра в капитуляцию, отношение к именам, как к фишкам, одни из которых подвигаются, другие стоит придержать, от третьих и вовсе избавляться. Появились и адвайзеры нового, биржевого типа, правда, кризис изрядно пошатнул их позиции.

Как мне представляется, все эти веяния прошли мимо Бондаренко. Он начал собирать современных художников и дружить с некоторыми из них с кон-

Viktor Bondarenko is undoubtedly the brightest representative of the first wave of post-Soviet collectors. He began to collect contemporary artists and make friendships with them since the late 1980's. His collection is very representative in the coverage of the most significant names and artistic phenomena of recent decades. Only few collectors have such a quick reaction when it comes to the art-products of very young artists, who had no time to acquire the status of artists yet. This indicates his in-depth approach to the artworks and his understanding of the conventionality in the nature of representation, without which it would be problematic to get an objective picture of contemporary art (or map, as long as we are talking about "navigation in the waves of contemporary art").

В. Немухин
Коллаж с картами. 1971. Бумага на оргалите, темпера, ПВА. Собрание Виктора Бондаренко

ца 1980-х. И как-то оказался вне тех изменений концепции собирательства, о которых говорилось: видимо, инстинктивно сторонился профессиональных групп, принимавших конвенциональные решения — «кому быть живым и хвалимым,/Кто должен быть мертв и хулим» (Б. Пастернак). Натура спасала: слишком сильны были авторское начало, азарт, состязательность. Но главное — желание вникнуть в материал, вести самостоятельную навигацию в культурном пространстве. Даже в таком сложном, как древнерусская живопись, Бондаренко удалось собрать блестящую, научно обоснованную, высоко оцененную музейным сообществом коллекцию иконописи.

Разумеется, коллекция такого уровня подразумевает вполне определенные материальные возможности. Но столь же очевидно, что коллекционирование неосуществимо без выработки в себе специфической, ведущей у нас истоки от дореволюционного собирательства культуры знаточества. Думаю, эта культура сыграла свою роль и тогда, когда Бондаренко сосредоточился на коллекционировании современного искусства. Она наложилась на те качества его «собирательской натуры», которые шли еще от конца 1980-х: любовь к риску, азарту, драйву.

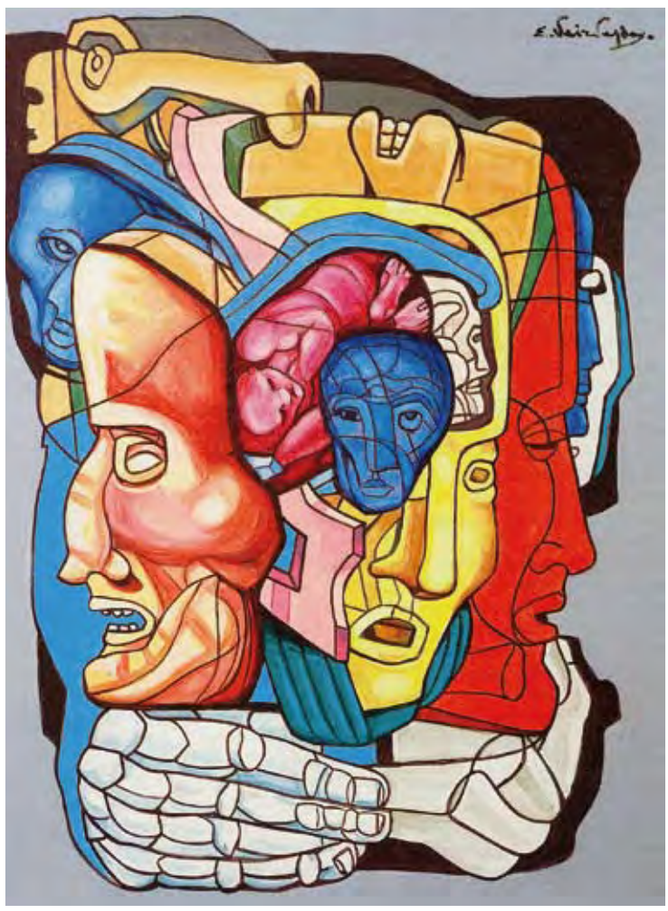
Бондаренко-собирателю действительно удалось совместить несовместимое. Его коллекция весьма репрезентативна в охвате наиболее значимых имен и явлений искусства последних десятилетий. Мало кто из собирателей обладает и столь быстрой реакцией на арт-продукцию совсем молодых, не успевших еще обрести статус художников. Это свидетельствует об углубленном подходе к материалу. И о понимании конвенциональности самого характера репрезентации, без которой проблематична возможность сколько-нибудь объективной картины (или карты, коль скоро мы говорили о навигации) современного искусства. Но есть в этом собрании и штрихи, которые выдают авторское своеволие, некую, говоря молодежным языком, «отважность»... Есть, есть у Бондаренко «несогласованные» с самыми продвинутыми советчиками и авторитетами привязанности, личные слабости, перепады настроений и вкуса. (Есть идущие от этой внесистемности попытки выйти за рамки коллекционерской роли: выступать в качестве куратора, продюсера новых имен, даже соавтора.) И это кажется очень симпатичным. И перспективным, ибо, как не мне одному представляется, нынче наблюдается все нарастающая усталость от стерильных, выстроенных по всем правилам хорошего кураторского тона имперсональных репрезентаций.

В контексте сказанного очень показательна роль в обширном собрании Бондаренко корпуса произведений Константина Худякова. Художник достаточно известный и опытный, Худяков тем не менее не входит в обойму самых востребованных кураторами авторов. Возможно, потому, что творчество Худякова, с его несомненной медийностью и визионерством, так и не изжило идущую от старой школы культуру, так сказать, внеконцептуальной, непосредственной изобразительности.

И. Макаревич
Буратино. 2002. Холст, масло. Собрание Виктора Бондаренко

Э. Неизвестный
Головы. 1980-е. Холст, масло. Собрание Виктора Бондаренко

Bondarenko is influenced with strong personal bias, however the need for a firm support, for objectivistic course in development of art styles he understands perfectly. This is how he built up the collection of senior and junior generation of artists from 1960's, in Russian called "Shestidesiatniki". It is presented completely, encyclopaedically, with the most famous names of the modernist as well as the conceptualist paradigm: Ernst Neizvestny, Vladimir Yankilevsky, Oleg Tselkov, Eduard Steinberg, Erik Bulatov, Dmitry Krasnopevtsev, Vladimir Nemukhin, Eduard Gorokhovsky, Ilya Kabakov, Francisco Infante, Viktor Pivovarov, Vyacheslav Koleichuk and others. Usually, collectors hunt for the earliest, iconic things. Bondarenko, of course, is doing the same. However, for him is interesting not only to compete with colleagues-collectors in the pursuit of rarities, but to capture the picture of further processual development of the art.



Manhattan
HUDSON

Однако собирателю Худяков оказался чрезвычайно близок. Наверное, и по-человечески: своим несгибаемым и по нашим временам наивным нежеланием подыгрывать общеобязательным дискурсам. Как волновала Худякова оптическая ворожба, так и волнует, как видел он в возможности миметического Божью благодать, так и видит. А мог бы легко перевести свои поиски в медийном плане в концептуальный формат... Не хочет. Потому и не принят во многие актуальные кураторские расклады... А для Бондаренко он оказался просто необходим. Думаю, помимо человеческого плана прежде всего как своеобразный мост между коллекцией иконописи и собирательством contemporary. Дело даже не в иконографических параллелях: в худяковской нерассудочной, неголовной, просветленной визуальности Бондаренко уловил коннотации спиритуального. И вступил с художником в долговременный союз, практически в соавторство, например, в работе над проектом deisis.

Здесь в новых цифровых технологиях остро ставится архаическая, аристотелевская проблема миметического. Речь идет не о подражании сущему, хотя и этот аспект важен. Новые технологии с их возможностями предельно близкого, почти тактильного контакта с изображаемым позволяют зрителю участвовать в восстановлении образа (реконструкции изображений персонажей библейской истории) из «материальной сокровенности» (Г. Башляр).

Этот контакт позволяет в электронном образе приближаться к эффектам восприятия, на которые обычно рассчитывает религиозная живопись. Не в плане включенности в процесс богослужения. А в плане готовности принять сверхчувственность и синкретичность природного (пусть в данном случае антропологически «реконструированного» или вновь созданного), данные нам в ощущениях...

Как уже говорилось, у Бондаренко немало персональных пристрастий — об этом речь далее, — но необходимость опорных, объективизирующих ход развития искусства линий он вполне понимает. Так выстраивается линия старших и младших «шестидесятников». Она представлена вполне хрестоматийно, самыми известными именами, вписанными и в модернистскую, и в концептуалистскую парадигмы: Эрнст Неизвестный, Владимир Янкилевский, Олег Целков, Эдуард Штейнберг, Эрик Булатов, Дмитрий Краснопевцев, Владимир Немухин, Эдуард Гороховский, Илья Кабаков, Франсиско Инфанте, Виктор Пивоваров, Вячеслав Колейчук и другие. Обычно коллекционеры охотятся за наиболее ранними, знаковыми вещами. Бондаренко, естественно, тоже. Однако ему интересна не только соревновательность с коллегами в погоне за раритетами, но и развитие, процессуальность искусства. Поэтому он охотно вводит в коллекцию более поздние произведения «шестидесятников»: это позволяет проследить многообразие процессов, «запущенных» этим поколением. Например, ответвления геометрического проекта. Они поистине многообразны. Здесь традиционно сильна тенденция артикуляции супрематического опыта. Хотя бы в виде оммажного жеста — у Колейчука или Александра Панкина. Но изначально в этом же контексте присутствует и версия оммажно-конфликтная, свя-

◁ Д. Плавинский
Manhattan Shark. 1997. Холст, масло. Собрание Виктора Бондаренко

Б. Орлов
Маршал Жуков, из серии «Контуры времени» 1999–2003. ч/б фотография, эмаль. Собрание Виктора Бондаренко

▽ Э. Булатов
Фотография на память. 1994/95. Холст, масло. Собрание Виктора Бондаренко

занная прежде всего с творчеством Инфанте. Сохраняя неизбежные ретроспективные отсылки к Малевичу, артефакты Инфанте преодолевают стремление супрематизма (разделенное впоследствии всеми версиями art concrete) уйти от любых натурных коннотаций: они погружены в реальные ситуации, супрематическое формообразование в буквальном смысле укоренено в природном. В контексте геометрического проекта присутствует и линия, которую я бы рискнул обозначить как медиумическую в силу ее обращенности к иерархии духов (Н. Бердяев) — Михаил Шварцман, Штейнберг; рядом прочерчена линия, так сказать, экзистенциально-жестовая (Немухин и др.). Технокинетический вектор (те же Инфанте, Колейчук), в свою очередь, дает несколько неожиданных продолжений — от экспрессивного «техно» Андрея Гросицкого до иронического — Никиты Гашунина. Точно так же «проросла» многими ответвлениями и экспрессионистическая линия «шестидесятников»: от вполне фигуративной «живописи мутаций» (А. Якимович) Вячеслава Калинина, сохранивших элементы живописной репрезентации вещей Олега Целкова, Бориса Кошелохова, Анатолия Басина до чистой абстракции Михаила Кулакова, Евгения Михнова-Войтенко, Евгения Чубарова, совсем молодой Натальи Ситниковой. Когда я говорил о знаточестве, я имел в виду как раз выбор нехрестоматийного в широко известном. В самом деле, имена, скажем, нескольких петербуржцев (на момент создания отобранных в коллекцию произведений собственно ленинградцев) — Кошелохова, Басина, Владимира Видермана, — далеко не у всех на слуху; чтобы обратиться к ним, надо поистине врасти в исторический материал.

Концептуальное направление нашего искусства представлено основательно, как и полагается опорной, базисной конструкции. Здесь и классический московский концептуализм, и его средний брат — соц-арт, и его младшие братья и родственники — от интегрирующих концепт в игровые сферы до работающих с измененными состояниями сознания. А вот присутствие в собрании «семидесятников», — фигуративистов Татьяны Назаренко, Ольги Булгаковой, Ирины Старженецкой, хочется отметить особо. Было направление в собирательстве конца 1990-х, которое я назвал бы стерильно-contemporary: в его русле сосуществование вещей концептуального плана и произведений нарративных считалось неприемлемым. Живопись же «семидесятников» была не только нарративной: в ее поэтике нескрываемо присутствовали мифопоэтические и театрализованные моменты. Соответственно ее избегали. Сегодня все эти умозрительные установки кажутся уже в своей стерильности неактуальными и предвзятыми, однако они в свое время «обескровили» немало коллекций. Бондаренко не поддался. В результате в его собрании все еще, убежден, недооцененная живопись «семидесятников» репрезентирована широко и уверенно.

В мою задачу не входит даже констатация всех явлений, охваченных коллекцией Бондаренко. Отмечу только, что он чаще всего действует не методом исключения, а методом дополнительности: картина современного искусствачасто предстает в оппозициях — концептуальных, пластических, даже вкусовых. Хрупкие визуальные ряды Тимура Новикова могут сталкиваться с пышущими брутальной энергией образами московского акционизма. Формульные, парадоксальным образом, несмотря на истончение материального плана, визуально агрессивные композиции Сергея Мироненко увязаны с лукаво-простодушными примитивизирующими образами Леонида Пурыгина и Аркадия Петрова. Шрифтовые композиции Дмитрия Гутова, концентрирующие, как «символы и эмблематы» XVIII столетия, отвлеченные идеологические ряды, коллекционер сопоставляет с размашистой, «всемирно отзывчивой» в своей универсальной применимости живописностью Александра Виноградова и Владимира Дубосарского. Ряд подобных оппозиций можно легко продолжить. Принцип дополнительности в коллекции способствует «сопряжению далековатых идей», как выражался Михаил Ломоносов. В самом деле, соседство, скажем, Михаила Шемякина и Ильи Кабакова никого не озадачивало, разве что в случайных, неотрефлексированных западных эмигрантских собраниях конца 1980-х, когда принцип личной известности еще не заменял составленные позднее иерархические (для кого-то проскрипционные) списки актуального...

У Бондаренко же самые разноплановые явления вполне уживаются... Принцип дополнительности (вспомним девиз 3-й Московской биеннале современного искусства, сформулированный Ж.-Ю. Мартеном, — «Против исключения») позволяет не только сделать репрезентацию более объемной. Он же легитимизирует личные пристрастия и слабости коллекционера. И, как ни странно, это наложение установок рождает эффект возникновения новых связей, причем таких, о которых редко задумываешься в ситуации других выставочных и коллекционных репрезентаций. Эти связи, как мне представляется, не фундированы теоретически, они возникают благодаря прежде всего личности коллекционера, его соприкосновения с реалиями искусства. Взять того же Шемякина. Видимо, он «цепляет» собирателя своей природной театральностью, органичностью лицедейства. А стихия игры Бондаренко чрезвычайно близка. Она предстает в прямом, непосредственно-театрализованном обличье у Шемякина, Александра Харитонова, Ольги Булгаковой, Натальи Жерновской. В других медиа, с другими коннотациями — у Айдан Салаховой, Олега Доу, Владислава Мамышева-Монро. Имена несопоставимы, установки диаметрально противоположны, но логика авторского собирательского интереса заставляет сопоставлять и по крайней мере задумываться! А между тем начинается своеобразный кумулятивный эффект: игровое теряет непосредственно сценические, «костюмные» коннотации, зато предстает в более универсальном плане. Игровое проявляется прежде всего в нарративе, который явно

интересен Бондаренко в самых разных проявлениях — от бытийной повествовательности Татьяны Назаренко до динамичных пародийных гибридов американского комикса, «крокодильской» карикатуры и советской детской иллюстрации у Константина Звездочетова и Георгия Острецова. Мало того, амплитуда все шире: ресурс игрового выявляется в, казалось бы, неазартном и неулыбчивом концептуальном искусстве (Игорь Макаревич). Это не говоря уже о соц-арте, которому на роду написано и в зрелые годы играть, как кошка с мышкой, с любимыми стереотипами и мифологемами (Вагрич Бахчанян, Александр Косолапов, Леонид Соков). Наконец, художники разных поколений и разных весовых категорий (Немухин, Ростан Тавасиев и др.) самым непосредственным образом тематизируют игру. Такова амплитуда игрового в собрании Бондаренко! И она не единственный фактор надконцептуальных, наднаправленческих и надпоколенческих сюжетов! Так, для Бондаренко, видимо, всегда важен момент сделанности, хенд-мейда, концентрации на отработке фактуры. Это прослеживается, как уже говорилось, на самом разном противоречивом материале: Вячеслав Колейчук и Сергей Бордачев, Алексей Беляев-Гинтовт и Дмитрий Цветков, Шимон Окштейн и Аладдин Гарунов...

Еще один «пунктик» коллекционера — моменты перцептивного оптического плана. Здесь тоже сосуществует «далековатое»: волшебство миражной дематериализации формы у Владимира Вейсберга и Василия Ситникова и простая иллюзорность Николая Касаткина; твердо обусловленная ментальной установкой оптика Эрика Булатова и Олега Васильева и сюрреалистические кунштюки Сергея Шаблавина; возвратная, посткомпьютерная перцепция Георгия Пузенкова и дважды опосредованный воспроизведением, но тем не менее острый, остающийся «на кончиках пальцев» тактильный шок Танатоса Банионися.

Размашистость? Наверное, у собрания Бондаренко есть уязвимые стороны, на некоторых именах принцип дополнительности, как мне представляется, буксует. Что ж, коллекцию прореживать, причесывать? Но, сделав шаг, избавляясь, скажем, от излишне, в моем представлении, салонного или претенциозного, неизбежно сделаешь и следующие. Собрание станет конвенционально выдержанным, но... Нет, по мне лучше размашистость, перепады вкусов, амплитуда споров. При наличии корпуса безусловно репрезентационных, важных в культурном отношении вещей эта драматургия авторского коллекционерского поиска, личного выбора, ошибок и находок имеет собственную ценность.

LIVRE D'ARTISTE: ПЕРВАЯ СЕРИЯ

Дмитрий Фомин

Выставка «Livre d'artiste/Книга художника» в филиале Московского музея современного искусства (Тверской бульвар, д. 9) дает исключительно редкую возможность познакомиться с лучшими образцами печатной графики художников русского зарубежья второй половины XX века. В России термин «книга художника» трактуется весьма широко и произвольно, им могут обозначать и любое многотиражное издание с большим количеством иллюстраций, и экстравагантные артефакты, лишь отдаленно напоминающие книгу в ее традиционной форме. Во Франции понятие livre d'artiste имеет вполне определенное значение: это коллекционное, библиофильское издание, выпущенное в небольшом количестве нумерованных экземпляров на бумаге особой выделки, отпечатанное старинными или специально спроектированными для данной публикации шрифтами. Если в английских и отчасти немецких библиофильских проектах акцент делается, как правило, на совершенстве набора, верстки, формы литер, то французские издатели «книги художника», начиная с Амбруаза Воллара, отдавая должное типографике, все же делают ставку прежде всего на иллюстратора. В этой роли часто выступают не профессиональные «книжники», а прославленные живописцы и даже скульпторы, им предоставляется полная творческая свобода, они становятся равноправными соавторами писателя. Иллюстрации печатаются с авторских досок, в большинстве случаев книги поступают в продажу в виде несброшюрованных листов, сложенных в папку или футляр.

На выставке представлены первоклассные образцы livre d'artiste из коллекции Бориса Фридмана, графические циклы художников российского происхождения, работавших на Западе, преимущественно во Франции (выставка приурочена к Году Франции в России). Экспозиция построена в обратной хронологической последовательности: она открывается произведениями двух ныне здравствующих мастеров — Юрия Купера и Эдуарда Штейнберга. Куперовские офорты к сборнику Б.Л. Пастернака «Сестра моя — жизнь», изданному в Нью-Йорке в 1990 году, очень просты и лаконичны. Проступающие из дымчатого фона, из пелены тонких штрихов предметы — чернильница, оплывшая свеча, спичечный коробок — изображены без патетического надрыва, без ложной многозначительности, но, возможно, именно поэтому неприметные детали быта превращаются в емкие и точные символы пастернаковской лирики. Текст отпечатан на шероховатой бумаге ручной отливки с вкраплениями обрывков газет, что сразу вызывает в памяти споры филологов о «газетном фоне» поэтических шедевров. В двух штейнберговских цветных офортах с элементами коллажа, навеянных стихотворением И.А. Бродского «Персидская стрела» (1994), разнообразные «фигуры речи» абстрактного искусства комбинируются по тем же принципам, что и в известных живописных работах художника.

Леопольд Сюрваж (этот псевдоним придумал мастеру, приехавшему из России, Г. Аполлинер) представлен на выставке двумя очень разными циклами: воздушно-легкими офортами к «Пегасу» Жана Кокто и брутально-тяжеловесными ксилографиями к сборнику Гео-Шарля «XI поэм» (оба издания вышли в 1965 г.). Конечно, дело здесь не только в отличных друг от друга техниках гравирования; к каждому произведению художник находит свой пластический подход, созвучный образному миру писателя. Не случайно иллюстрации к «Пегасу» напоминают шаржированные рисунки самого Кокто. Четкие и энергичные контурные линии, обозначающие фигуру своенравного коня, оттеняются едва намеченными ажурными очертаниями второстепенных героев и домов, растущих из земли, как цветы. Мир «XI поэм» построен по совсем иным пластическим законам: здесь нет ничего второстепенного, каждая деталь подвергнута тщательной фактурной проработке и плотно пригнана к другим, главную роль играет уже не линия, а пятно. Изящные и остроумные графические метафоры уступают место мрачным обобщениям.

Впрочем, очень часто зрительный ряд livre d'artiste имеет мало общего с сюжетом книги, соотносится с текстом лишь ассоциативно. (Классический пример — А. Матисс, создавший иллюстрации к джойсовскому «Улиссу», скорее всего так и не удосужившись прочитать роман.) В качестве изобразительной параллели к поэме Жака Превера «Студия» были выбраны линогравюры И.А. Пуни, выполненные задолго до ее написания — в 1914–1920 годах, когда художник работал в Петрограде, Витебске, Берлине. В книге они воспроизведены в технике пошуара (нанесение краски с помощью трафарета), а текст — литографским способом. Несмотря на авангардистские пластические обобщения, кубистические сдвиги форм в пейзажах и интерьерах Пуни, без труда узнаются и вечные реалии российской провинции (покосившиеся избы, дырявые заборы, ржавые водосточные трубы), и приметы революционной эпохи (изрешеченные пулями оконные стекла, машины с вооруженными солдатами). В книге французского поэта эти образы смотрятся экзотично и по-сюрреалистически парадоксально.

Цветные литографии знаменитого скульптора Осипа Цадкина к книге Клода Авелина «Портрет птицы, которой не существует» (1965) вполне соответствуют заглавию: это беглые наброски фантастических существ, чьи крылья напоминают каменные глыбы, а лапы — разветвленные отростки деревьев. Книга «Семь каллиграмм» Гийома Аполлинера (1967) с офортами Цадкина построена на контрастах буйной типографической эксцентрики и относительно традиционных графических образов, пустых и заполненных пространств, черных и белых страниц. Каждая композиция повторяется здесь дважды. Обнаженные тела борющихся, сплетенных в объятиях, медитирующих пер-

сонажей сперва трактуются кубистически условно, но довольно подробно, моделируются энергичной штриховкой, а потом переводятся в «негативное» изображение, освобождаясь от всех необязательных деталей, становясь лапидарными пластическими формулами, несколькими белыми линиями на черном фоне.

Книжная графика М. Шагала представлена сразу тремя, причем далеко не самыми известными поздними иллюстративными сериями: к книгам «Феерия и колдовство» (1972) Камиля Бурникеля, «Кто нарекает вещь, хотя молчит» (1976) Луи Арагона, «И на земле» (1977) Андре Мальро. Последняя работа интересна прежде всего тем, что в ней художник обращается к, казалось бы, совершенно чуждому его творческой природе батальному жанру; тема автобиографического рассказа Мальро — Гражданская война в Испании. Немецкие бомбардировщики в причудливой шагаловской трактовке напоминают рыб, воронки взрывов похожи на деревья, а люди с винтовками — на играющих детей. Пожалуй, мастер оказывается в своей стихии лишь в одной, заключительной композиции — когда вместо самолетов над Барселоной взлетают стаи ликующих голубей.

В офортах к сборнику стихов Арагона присутствует почти полный «джентльменский набор» шагаловских образов, многократно использованных им в живописи: крылатые скрипки и парящие в невесомости влюбленные, циркачи, люди с множеством лиц, петухи и лошади, букеты, ходики и керосиновые лампы, витебские закоулки и Эйфелева башня. Но в данном случае такое обильное самоцитирование вполне оправданно, ведь стихи Арагона обращены к самому Шагалу, инспирированы его творчеством. К тому же в графической версии традиционные для мэтра герои и сюжеты выглядят, пожалуй, более камерно и интимно, чем на холсте, соединяются в новых комбинациях, предстают в более плотной концентрации и даже обогащаются неожиданными смысловыми нюансами. Офорт комбинируется здесь с гравюрой сухой иглой, штрихи наносятся нервно и импульсивно, лишь отдельные, самые важные детали акцентируются цветной акватинтой. Подобная стилистика родственна стихам Арагона с их парадоксальной образностью, раскованной ассоциативностью.

Книга Бурникеля также посвящена самому Шагалу, главным образом его работе над оформлением моцартовской «Волшебной флейты» в нью-йоркской Метрополитен-опера. Художник с явным удовольствием и азартом трансформирует свой сценографический опыт в менее зрелищную, но более долговечную форму цветных литографий. Бурникель рассуждает о внутреннем родстве дарований Моцарта и Шагала, и иллюстратор без ложной скромности изображает себя рядом с великим композитором.

Яркие абстрактные иллюстрации Андрея Ланского к книге Пьера Лекюра «Парад» (1959) создавались как коллажи из цветной бумаги (на выставке можно увидеть несколько оригиналов), а для их тиражного воспроизведения понадобилась техника пошуара. Вероятно, цикл создавался под влиянием матиссовских аппликаций, но по сравнению с «Джазом» работы Ланского сложнее по своей структуре, насыщеннее и разнообразнее по цвету. Обрывки бумаги разной длины и конфигурации — пересекающиеся, накладывающиеся друг на друга, ведущие то напряженный диалог, то параллельные «партии», — заполняют собой все пространство листа, не оставляя места для инертного фона. Эти сгустки локального, открытого, не знающего оттенков цвета напоминают знаки нового визуального алфавита, четко соотносятся с непривычно крупными буквами текстовой части издания.

Завершающий аккорд выставки — сюита цветных офортов великого графика и аниматора А.А. Алексеева к «Поэмам» Леона-Поля Фарга, изданным в 1931 году знаменитым издательством «Галлимар». В этом цикле немало чисто сюрреалистических образов: снятый костюм сохраняет очертания и даже характер своего владельца; юный флейтист музицирует, сидя в голубом бокале; над горным озером прямо по небу проносится паровоз. Но не менее загадочное, мистическое звучание придается и самым, казалось бы, тривиальным мотивам (пустынный полустанок, дансинг, обнимающиеся влюбленные, упавший на тротуар человек). Алексеевские люди, животные, предметы всегда полупрозрачны, призрачны, бесплотны. Их очертания часто размыты; границы, отделяющие фигуры от фона, реальное от иллюзорного, легко проницаемы. Сквозь силуэт человека или лошади просвечивают окна домов, автомобиль не скрывает очертаний пассажиров. Виртуозное владение техникой акватинты позволяет мастеру добиваться волшебного мерцания приглушенных красок, тончайшей игры оттенков и бликов, ритмичного чередования резких контрастов и плавных тональных переходов, которые и составляют основной смысл неуловимого поэтического образа, наполняют его пульсацией жизни.

Выставочное пространство организовано очень логично и изобретательно, оно располагает к внимательному, неторопливому знакомству с каждым экспонатом в ритме чтения книги, позволяет оценить и достоинства отдельных графических листов, и полиграфические особенности раритетных изданий. Эта экспозиция — лишь первая из намеченной ММСИ программы «Мировые шедевры книги художника». Надеемся, что остальные проекты будут не менее интересными и содержательными, помогут отечественному зрителю понять специфику livre d'artiste как совершенно особого направления искусства книги, увы, пока не привившегося в России.

◁ Пьер Лекюр
Парад / Андрей Ланской
23 цветных пошуара по авторским коллажам. Париж: Lecuire, 1959. 60 с. Тираж 170 экз.
Собрание Бориса Фридмана

Андре Мальро
И на земле / Марк Шагал
15 черно-белых офортов. Париж: Мэг, 1977. 44 с. Тираж 225 экз.
Собрание Бориса Фридмана

ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА

Московский музей современного искусства продолжает серию выставок о книге художника. Куратор Георгий Никич и коллекционер Борис Фридман представили в галерее «Зураб» уже второй проект «XX век. Livre d'artiste/Книга художника». Первая выставка «Новое слово», посвященная «Слову о полку Игореве», изданному как книга художника, прошла летом 2009 года на Петровке, 25.

Книга художника развивалась в двух параллельных направлениях – как авторская книга (artists book) и как издательская (livre d'artiste). На круглом столе (он состоялся в рамках выставки в галерее «Зураб») художник Леонид Тишков в качестве первых авторских книг художника назвал книги Уильяма Блейка. Искусствовед Анна Чудецкая считает, что такие издания были и раньше, и эту традицию можно вести от средневековой иллюмированной книги. Начало жанра и его границы весьма неопределенны. С издательской книгой все ясно, есть канон и четкие временные рамки, вот только познакомиться с ее образцами в России до недавнего времени было почти невозможно. Расказать о французской книге художника мы попросили коллекционера Бориса Фридмана.

ACADEMIA. *С чего начиналась книга художника в ее классическом варианте, как издательский проект?*

Б.Ф. Этот жанр возникает в конце девятнадцатого – начале двадцатого века, уже во второй половине девятнадцатого столетия появляются отдельные издания, но тогда традиция или направление еще не сложилась. Сегодня общепризнано, что начало классической книги художника было положено двумя издателями – Амбруазом Волларом и менее известным, но сделавшим также много для жанра Генри Конвеллером. Воллар – крупнейший арт-диллер, маршан, у него приобреталось большинство работ французских художников для собраний Щукина и Морозова. Общаясь с художниками, он пришел к мысли издавать книги нового типа, сделать такую книгу он впервые предложил Боннару. Так появились «Параллели». Выход этого издания сопровождался скандалом. Возмущение властей Франции вызвало изображение двух лесбиянок на обложке. Издатель был вынужден перепечатать ее. Потом он издал книгу с Роденом и стал приглашать других ведущих художников. Не все задуманные издания вышли, например, для «Мертвых душ» Гоголя с иллюстрациями Марка Шагала Воллар отпечатал лишь полные комплекты офортов, которые пролежали на складе около двадцати лет, а выход в свет книги состоялся уже после смерти Воллара, в 1948 году.

Конвеллер делал издания довольно простые, но очень важные и для истории жанра, и для истории искусства, например, книгу с первыми кубистическими работами Пабло Пикассо. Сюрреализм Сальвадора Дали также начинался с livre d'artiste. Сорок три офорта для «Гимна Малдорора» содержали многие сюжеты, ключевые для его творчества.

Жанр развивался исключительно издателями, всего четыре-пять имен, но они смогли вовлечь в процесс ведущих художников двадцатого века. С уходом из жизни этих великих издателей, на мой взгляд, закончилась эпоха livre d'artiste. Если результат их издательской деятельности отражен в каталогах, содержащих названия сотен книг, то позже таких масштабов уже не было. Встречаются единичные образцы, например, экспонируемая на выставке «Персидская стрела» Иосифа Бродского, сделанная художником Эдуардом Штенбергом и вышедшая в Вероне в 1984 году.

В тридцатых годах в Нью-Йорке существовало издательство «Limited Editions Club», выпускавшее иллюстрированные книги тиражом полторы тысячи экземпляров, только два их издания можно отнести к жанру книги художника. После войны «Limited Editions Club» вновь обращается к этому жанру. С русскими художниками здесь подготовили два издания. Это представленная на выставке книга Бориса Пастернака «Сестра моя жизнь» с шестью офортами Юрия Купера и иллюстрированный Григорием Брускиным «Реквием» Анны Ахматовой.

В Сан-Франциско издательство «Arion Press» также выпускает книги с американскими художниками. И все же у этих издательств нет того авторитета, который позволял французским издателям привлекать художников первого ряда, считавших за честь работать с книгой и делавших это с большим удовольствием. Сегодня трудно представить того же Кабакова, когда-то иллюстрировавшего детские книги, что он согласится участвовать в таком проекте. Хотя его «Альбомы» и близки по сути к книге художника, но это объект актуального искусства, где размывание жанровых границ приветствуется.

В свое время французские издатели очень строго соблюдали формальные признаки книги. Поле для творчества художника – выбор типа бумаги, шрифта, техники иллюстрации. К форме относились очень консервативно – простая коробка, футляр. Все книги сделаны по негласным канонам. Позже эти нормы перестали соблюдаться.

ACADEMIA. *Похоже, что разрушение жанра происходило параллельно его развитию. Например, вскоре после появления мирискусническо книги возниает футуристическая книга.*

Б.Ф. Не совсем. Жанр не разрушился, он прекратился. Французская книга художника – это мощная традиция: каталоги, выставки, история, достойная специальных исследований. Традиция завершилась, а то, что происходит с жанром, даже не его размывание, а просто желание приобщиться к жанру, спекуляция на его значимости. Artists book ни в коей мере не является продолжением издательской книги художника. Такая книга невозможна без высокой издательской культуры. Ее нельзя сымитировать. Важное условие и то, что с livre d'artiste работали не художники книги, а выдающиеся художники, которые, помимо всего прочего, хотели сделать еще и такое. А artists book занимаются многие, и, как правило, только этим.

ACADEMIA. *Можно ли сказать, что ваш проект с Виктором Гоппе объединил две традиции – нашу авторскую книгу и французскую книгу художника?*

Б.Ф. Книга была задумана мной, текст перевода «Слова о полку Игореве» Виктора Тинаева хранился у меня многие годы, в

нашем проекте я выполнял роль издателя. Виктор Гоппе — художник этой книги, но он еще и издатель своих книг и в данном случае выступил соиздателем. Он нашел мастерские, в которых изготовили бумагу, отпечатали текст и литографии.

ACADEMIA. *С чего началась книга художника для вас?*
Б.Ф. Собирательством я увлекся сразу после окончания института. Сначала собирал просто книги, потом иллюстрированные книги, приобретал работы «шестидесятников». Я раздваивался между иллюстрированной книгой и графикой, и когда более десяти лет назад увидел книгу художника, в ней оба эти увлечения сошлись — и оригинальная графика, и высокое искусство книги.

ACADEMIA. *Какая книга стала первой в вашем собрании?*
Б.Ф. Марк Шагал «Мертвые души», я купил ее в Англии. Подобные книги находить не просто, они должны быть в хорошем состоянии и в полной комплектации. Многие из них разбирались на листы, и зачастую отдельные листы стоят дороже, чем вся книга. Их покупают в основном на аукционах и через дилеров, в магазинах можно встретить только книги второго ряда. Если посмотреть каталоги аукционов десятилетней давности и последние предложения, видно, насколько сократился выбор. К нашим антикварам такая книга может попасть только случайно.

ACADEMIA. *Какой следующий проект вы готовите с музеем?*
Б.Ф. Планируются еще две выставки книг Пикассо и книг Воллара. Они требуют большой подготовки. Не все издания есть у меня, необходимо привлечь и других собирателей. Но все это решаемо.

ACADEMIA. *Книга художника начиналась как продукт эпохи модерна с его культом уникальной вещи, с ней работали ведущие художники-модернисты, по сути, она была анахронизмом уже в двадцатом веке, но что-то в этом жанре постоянно привлекало художников, издателей, коллекционеров. Судя по деятельности санкт-петербургских издательств Суспицына и «Вита Нова», интерес к книге художника растет и в нашей стране.*
Б.Ф. «Вита Нова» — хорошее издательство, мне нравится их серия «Рукописи», но они не ставят себе задачи создания книги художника. Петр Суспицын работает с книгой как с объектом декоративно-прикладного искусства. Недавно он сделал книгу с Юрием Купером, работы художника мне понравились, но книгу в целом мне бы хотелось видеть изготовленной скромнее, больше оттеняя этим работы художника. Но это мое личное субъективное мнение.

ACADEMIA. *У представленной на выставке книги Бориса Пастернака с офортами Юрия Купера кроме художника, автора текста и издательства есть и дизайнер – Михаил Аникст. Это особенность работы американского издательства или новые реалии жизни жанра? Именно дизайнера, как мне кажется, не хватает всем отечественным проектам в жанре классической книги художника.*
Б.Ф. С этим я готов согласиться.
ACADEMIA. Золотой век издательской книги художника завершился, оставив нам образцы, которые заняли достойное место в музеях и личных собраниях, а авторская книга художника, проникнув во все виды современного искусства, стала метатемой, составной частью многих межжанровых проектов и тотальных инсталляций. Но это уже совсем другая история.

Беседу вела
Ирина Сосновская

Клод Авелин
Портрет птицы, которой не существует / Осип Цадкин. *18 литографий. Женева: Club du Poete, 1965. 96 с. Тираж 198 экз. Собрание Бориса Фридмана*

Жак Превер. *Студия* / Иван Пуни. *10 линогравюр. Париж: An Vent d'Arles, 1964. 30 с. Тираж 195 экз. Собрание Бориса Фридмана*

∇ Луи Арагон
Кто говорит что-то, ничего не говоря / Марк Шагал. *25 офортов (сухая игла, акватинта). Париж: Maeght Editeur, 1976. 66 с. Тираж 225 экз. Собрание Бориса Фридмана*

Выставки ММСИ и ГМСИ РАХ *май–июнь*

Тимофей Парщиков. «Suspense / Саспенс»
ММСИ. Петровка, 25

В новой серии работ автор обыгрывает атмосферу саспенса в кино с характерным состоянием тревожного ожидания. Оказавшись в трех затемненных залах, зритель попадает в своеобразный «кинотеатр»: темно, фотоизображения на слайдбоксах то загораются, то исчезают. И от фоновых шумов подходящего саундтрека становится не по себе. На фото возникают фрагменты ночных пейзажей, они кажутся случайно выхваченными из ночной жизни городов, однако отлично срежиссированы. Рождается ощущение беспричинной тревоги, страха, ненадежости всех ориентиров. «И ночь вонзает нож/ В прикрытую дневную ложь».

Вот картинка с изображением пустого зрительного зала, словно все вымерли, и невидимые призраки в креслах созерцают яркий пустынный пейзаж на экране. На другой картинке в левом углу сиротливо жмутся друг к другу полуоткрытые красные зонты. Днем в раскрытом виде они гостеприимно принимали в свою тень посетителей кафе, располагавшихся за столиками. Теперь над ними тревожное ночное небо, затянутое тяжелыми тучами.

Парщиков мастерски выстраивает композиции, умело работает со светом, и ему удается передать мрачную, тревожную, порой беспросветную атмосферу ночной жизни города, когда обнажается то, что тщательно сокрыто днем. Вот фрагмент узкой улочки: сильно освещенная стена дома и черный провал в глубине за поворотом. Людей нет, и кажется, что сейчас появится некто, несущий зло, и случится несчастье — атмосфера очень накаленная. Ядовитые цвета фотографий еще более усиливают ощущение надвигающейся опасности.

Эти фотографии в темных, мрачных тонах притягивают. Некоторые срежиссированы так, что зритель, рассматривая их, может сам придумать свои истории: что было, что происходит, что будет. Снимки сделаны в разных городах Европы. Но не имеет никакого значения их принадлежность к той или иной стране. Это рассказ про ночную жизнь современного города, без эксцессов, без демонстрации крови и насилия. Автор стремился заставить зрителя ощутить опасность, таящуюся в ночном городе. А может, сам зритель является источником этой опасности?

Филипп Паскуа. Живопись и рисунок
ММСИ. Гоголевский бульвар, 10

Искусство Паскуа явно не для слабонервных и робких. Вот серия про транссексуалов (1999), основанная на фотографиях операций по смене пола, здесь и распростертые на столе пациенты, и части их тел. Есть серии с изображением родов, детей с синдромом Дауна... Но на выставке представлены и портреты: «Арно», «Клементина», «Алиса», «Джо»... Паскуа пишет на огромных холстах, нагружая их мощными, экспрессивными красочными слоями.

Художник-самоучка, он создал индивидуальный стиль, который, может быть, и раздражает, пугает, но не оставляет равнодушным. Этот парижский живописец плоти, черепов и бабочек безжалостно обнажает в лицах, телах дефекты, наполняя изображения неистовыми густыми красными мазками, порой превращая лица в кровавую маску. Обычно он пишет портреты с фотографий. Но в его картинах есть глубина и хрупкость, отчаяние и исступление, отсутствующие в фотографиях. Искаженные образы Паскуа

кажутся головокружительно монументальными, взятыми с очень низкой точки зрения. И зритель невольно занимает ту же позицию, ощущая себя на краю воображаемой бездны. «Я пишу маргинализированных, сверхчувствительных людей, не умеющих скрывать свои чувства, — говорит Паскуа. — Я пишу моделей, которые могут быть сильными и магическими на холсте». Возможно, его модели сильные и магические, но редко привлекательные и приятные. Художник вновь и вновь демонстрирует в своих произведениях плоть и тем напоминает нам, что тело, кровь и плоть всегда наполнены страданием.

Паскуа начал выставляться в 1990-х годах, вскоре получил известность за границей. Сегодня его произведения находятся в престижных коллекциях мира и очень высоко котируются на аукционах.

Александр Федоренко. В поисках ангела

Государственный музей современного искусства РАХ

Что бы ни снимал Федоренко — метро, уличные сцены в разных городах мира, — всегда в центре его внимания социальная жизнь, отвергнутые обществом люди. Персонажей с крыльями на выставке почти нет. Скорее упоминание ангела подразумевает поиск идентичности, точки опоры, чтобы люди, заглянув внутрь себя, увидели жизнь в новом свете. А вообще это выставка про жизнь в Центральной Америке, на Кубе, в некоторых европейских городах, с ее контрастами, радостями и печалями. Вот фотография «Праздник св. Христофора» в Мюнхене с персонажами в белых одеяниях, с крыльями, подсвеченными розовыми тонами. Эдакий веселый грешный ангел. С точки зрения автора, ангелы живут внутри каждого человека, проходят по улице незамеченными. Главными героями снимков становятся панки, музыканты, художники, бродяги — основные претенденты на ангельское звание.

Мир образов Алексея Пархоменко

ММСИ. Петровка, 25

Судьба одарила Алексея Пархоменко (1911–1987) многими талантами. Но прежде всего с необычайной силой и особенно ярко его творческий дар раскрылся в кинематографе. Как художник-постановщик с 1984 года он оформил около 40 кинофильмов, среди них такие знаменитые ленты, как «Падение Берлина», «Адмирал Ушаков», «Нормандия–Неман», «Пять дней, пять ночей», «Дни Турбиных», «Бег», «Тиль Уленшпигель», «Время и семья Конвей»...

Небольшая, но компактная и насыщенная выставка «Сказка о художнике Алексее Пархоменко» к 100-летию со дня рождения в ММСИ погружает в творческую лабораторию автора и знакомит с разными гранями творческого проявления этой незаурядной личности.

Чрезвычайно увлекательно прослеживать, как рождается замысел оформления будущего фильма в набросках, рисунках, эскизах, как постепенно образы персонажей становятся все более емкими, колоритными, запоминающимися. Умел художник выстраивать и пластически ясные мизансцены и воссоздавать соответствующую среду, передавать атмосферу ситуации, в которой оказались герои фильма («Рождение Филиппа», 1977, эскиз к кинофильму «Легенда о Тиле»). Иногда в безошибочно и точно выбранной манере, цветовом решении он воспроизводил необходимый настрой фильма («Качели», к кинофильму «Секрет успеха»). Во многих композициях художник запечатлел самую суть фабулы фильма или главный конфликт. На выставке выделяются драматические по звучанию эскизы, рисунки («Дом Конвей»).

В эскизах, набросках Пархоменко постоянно искал и находил меткие характеристики для своих персонажей, заостряя, деформируя жесты, позы, движения фигур.

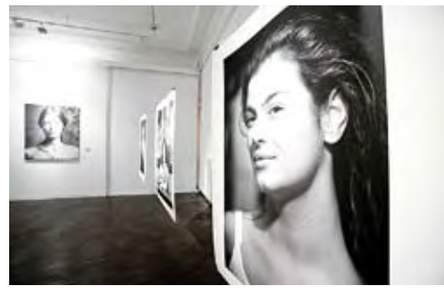
Выставка показывает мастера с определившимся художественным мировоззрением, со своим взглядом на окружающий мир. Разумеется, кино было естественной формой его мирочувствования. Но не единственной. Пархоменко окончил Московское художественное училище памяти 1905 года. Его учителями были К.К. Зефиров и Н.М. Чернышев. Их влияние прослежива-

ется и в эскизах декораций и костюмов к кинофильмам, и в живописных работах («Кошмарный сон», 1985). А в акварелях, как и Чернышев, он идет от монументального построения формы. Поэтому они так выразительны, хотя образный строй его акварелей и полотен может показаться непривычным. Одна из самых сильных работ на выставке — «Портрет матери» (1959), глубокий и драматичный.

На выставке также представлены различные документы — дневники, письма, альбомы, книги художника. Удачным подбором экспонатов организаторам выставки удалось передать характерные особенности творчества Пархоменко, его большую внутреннюю свободу и техническую раскованность, энергию видения и всепоглощающую любовь художника к своему делу.

Звезды без макияжа – выставка Влада Локтева в ММСИ

ММСИ, Петровка, 25



Хельмут Ньютон умел вызвать у публики эротический шок фотографией манекенщиц без каблуков (самая интеллектуальная и циничная модель Карла Бруни с «километрами» голых ног). Невероятные вещи сотворял он с женщинами-моделями, выставляя их напоказ в провокационных позах, представляя незащищенными, агрессивными, обнаруживая в их ущербной наготе страхи, комплексы, порочность. А голую Пину Бауш он даже отправил в пасть крокодилу, где она смотрелась весьма эротично.

Автор фотоальбома «Глянец» Влад Локтев всех этих ужасов со своими моделями не совершает. Тем не менее он нашел свой любопытный ход: показывает их на выставке без макияжа, что для некоторых, быть может, страшнее, чем залезть в пасть крокодила. Однако по каким-то непонятным причинам его персонажи и без макияжа выглядят красивыми, успешными, ухоженными — Кристина Орбакайте, Лиза Михалкова, Ольга Слуцкер, Юлия Высоцкая... У некоторых, скрытые обычно за макияжем, даже какие-то душевные качества выявляются острее, делая их более симпатичными и человечными (Айдан Салахова, Сати Спивакова). Конечно, большинство персонажей Локтева очень молодые, возможно, взял бы модели постарше, да сделавших пластическую операцию — эффект был бы иной. Конечно, важную роль играет и подходящий антураж, продуманные позы, движения, искусная работа со светом... Никаких «разоблачений» знаменитостей здесь нет, наверное автор к этому и не стремился. Еще хорошо, что это черно-белые фотографии.

«Гламурный мэтр», автор множества портретов знаменитостей предстает на выставке с несколько неожиданной стороны. А что, если продолжить эксперимент, одеть звезд в одежды простых смертных и прически в обычной парикмахерской, чтоб сделали, вот тогда много странного и даже может быть разоблачающего можно было бы обнаружить.

Правительство Москвы
Департамент Культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства

сфера интимного

Василь Ханнанов

Московский музей современного искусства,
Тверской бульвар, 9. (м. Тверская)

12 августа - 5 сентября

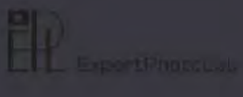
www.mmoma.ru

тел. (495) 694 2890
Ежедневно с 12.00 до 20.00 (касса до 19.15)

Информационные партнеры:

ACADEMIA

GIF.RU



ОБЗОРЫ

REVIEW

Среди 350 событий Года России — Франции немало выставок, посвященных культурному наследию двух стран и представляющих их современное искусство. Одно из основных событий — показ в Москве и Санкт-Петербурге двухсот шедевров из коллекции Национального музея Пикассо, вызвавший большой интерес любителей искусства. Яркие выставки современных французских художников прошли на многих площадках Москвы: Жан-Марка Бустаманта и Аннет Мессаже в фонде «Екатерина», Бертрана Лавье в выставочных залах ЦУМа, Клода Левека в ГЦСИ. В Санкт-Петербурге в Эрмитаже открылась экспозиция «Севрский фарфор XX века» а в лофте «Этажи» Музей современного искусства Парижа представил 20 главных имен из своей коллекции видеоарта. Но и многие другие выставки 2010 года, не вошедшие в официальную программу, так или иначе связаны с темой Россия — Франция.

ДЯГИЛЕВ. НАЧАЛО

Анастасия Безгубова (Шкляева)

С именем Сергея Павловича Дягилева (1872, Пермь – 1929, Венеция) связано становление нового мироощущения русского человека – человека, интегрированного в мировое пространство изобразительного искусства, театра, литературы. На рубеже XIX и XX веков этот великий организатор, импрессарио и подвижник «прорубил окно в Европу» для русского искусства, следуя слову, данному Александру Бенуа в начале своей карьеры: «Я покажу им настоящую Россию». Экспозиция состоявшейся в Государственном Русском музее была приурочена к 100-летию «Русских балетных сезонов» в Париже и воссоздавала фрагменты трех выставок, устроенных когда-то Дягилевым: «Выставки русских и финляндских художников» (Санкт-Петербург, 1898), «Историко-художественной выставки русских портретов в Таврическом дворце» (Санкт-Петербург, 1905) и «Двух веков русской живописи и скульптуры» (Париж, 1906).

«Предисловием» к проекту служил первый зал с портретами, письмами Дягилева, журнальными карикатурами, дружескими шаржами, а также портретами его окружения. Переехав с семьей в Петербург в 1890 году, Дягилев поступает на факультет права университета (заканчивает его в 1896-м), где за время обучения находит единомышленников (А. Бенуа, Л. Бакст, К. Сомов, Д. Философов), проявляющих глубокий интерес к вопросам изобразительного и литературного искусства, театра и художественного самообразования. Впоследствии это неформальное объединение перерастет в прославленное детище Дягилева – «Мир искусства» (журнал просуществовал с 1898 до 1904 год, а объединение – с перерывами до 1927-го). Первый зал экспозиции знакомит зрителя с искусствоведческими начинаниями Дягилева, которые лягут в основу его деятельности в «русский период» биографии (до 1906). Представлены и разворот его исследовательской работы «Русская живопись 18 века» (Левицкий) (1902), и «Ежегодник императорских театров» (1899–1901, редактор журнала), и монография о художнике XVIII века М. Шибанове (1904), и деловая переписка. На выставке экспонировались письма к Н. Забеле-Врубель (по поводу предоставления работ Врубеля после его смерти для выставки 1906 года), прошения на имя вел. кн. Владимира Александровича (президента Академии художеств с 1876 по 1909 год) с просьбой предоставить музейные ценности для вывоза за границу и другие.

На выставке Русского музея мастерски воссозданная атмосфера первых лет начинаний кружка «Мира искусства», ядро которого составили художники Л. Бакст, А. Бенуа, В. Серов, К. Коровин, М. Врубель, Е. Лансере. Кураторская концепция Дягилева заключалась не только в поиске незаурядных имен, но и в попытке вернуть публике интерес к своему прошлому, к истокам русского искусства. Дягилев применял и новые экспозиционные подходы, сменив «ковровую» развеску картин логическим принципом, впервые в российской музейной практике использовал стендовые щиты.

Свобода формальных поисков, так привлекавшая Дягилева в европейском искусстве, служила ориентиром для понимания того пути, по которому должно развиваться искусство современной России. А потому, следовавшие друг за другом, организованные им выставки английских и немецких акварелистов (1896–1897, Санкт-Петербург) вызвали большой интерес у отечественных любителей искусства. Русская публика была знакома преимущественно с искусством академического либо передвижнического толка. И новые художественные тенденции встретили неоднозначные отклики.

Последовавшая затем совместная «Выставка русских и финляндских художников», ставшая, по сути, первым высказыванием художников «Мира искусства», как нельзя лучше отобразила и личные вкусы Дягилева. В училище технического рисования барона А. Штиглица впервые были представлены «Девочка с персиками» В. Серова, «Над вечным покоем» И. Левитана, акварели А. Бенуа из серии «Последняя прогулка короля», ретроспективные жанры К. Сомова, «Московская улица в 17 веке» А. Рябушкина. Но самый большой резонанс вызвало огромное полотно М. Врубеля «Утро», заставившее В. Стасова, главного поборника критического реализма, окрестить выставку «оргией беспутства и безумия». Однако все работы были распроданы, а собранные средства по решению организатора выставки пошли в пользу неимущих студентов училища Штиглица.

Финская часть «Выставки русских и финляндских художников» (не представленная в экспозиции РГМ), стала для русских художников образцом в поиске новых форм, жанров, сюжетов. В полотнах и графике А. Эдельфельта, А. Галлена, М. Энкеля, Э. Ярнефельта, П. Халонена и других прослеживалось явное движение от пленэрного реализма к символизму.

Личность Дягилева вырисовывается благодаря отображенной на выставке прижизненной «иконографии». Она создана его современниками Л. Бакстом («Портрет Дягилева с няней»,

1906), А. Бенуа (два наброска карандашом, 1898 и 1907), М. Добужинским (набросок тушью, 1900-е). Но как это ни странно, почти все дягилевские портреты кажутся то шаржем, то карикатурой. Даже большое полотно Л. Бакста (1906) выглядит наброском... Возможно, это объясняется стремительным и неугомонным темпераментом самого Дягилева. «Сережа отвратительно позировал, ломался и просил, чтобы я сделал его красивее и тоньше», — писал Бакст в письме жене. И холст, начатый в 1904 году, был завершен только в 1906-м. Баксту удалось создать контраст Дягилева – светского франта и неформальной, домашней обстановки. Ощущение горделивого самолюбования импозантной натуры, оттеняет скромно приютившаяся в глубине комнаты няня, снижающая пафос великого одиночки. В то время Дягилев действительно был триумфатором: и организатор ажиотажных выставок «Мира и искусства», и издатель журнала о театре, и знаток полузабытого галантного XVIII века.

«Парижский период» Дягилева представлен фрагментом сенсационной для своего времени выставки «Два века русской живописи и скульптуры», которая открылась в стенах Гран-Пале 15 (6?) октября 1906 года. Появление на Осеннем салоне (Salon d'Automne) иконописи XIV века, а также живописи XVIII–XX веков было способом заявить о мощном потенциале России с таким богатым культурным наследием. И Париж услышал это. Перед зарубежной публикой предстали 750 экспонатов, среди них иконы из собрания А. Лихачева, картины начала XVIII века, еще недавно не покидавшие стен дворцов: А. Матвеев («Автопор-

М.А. Врубель
Утро. Эскиз к панно для особняка С. Морозова в Москве. 1897. Холст, масло. ГРМ

К.А. Сомов
Афиша к выставке русских и финляндских художников. Хромолитография. 1897. ГРМ

◁ Л.С. Бакст
Дягилев с няней. 1906. Холст, масло. ГРМ

К.А. Сомов
Влюбленные. 1905. Фарфор. ГРМ

И.-Б.Г. Адольский
Портрет Екатерины I с арапчонком. 1725/26 Холст, масло. ГРМ

трет с женой», 1729), портреты кисти Ф. Рокотова («Павел в детстве» (1760), «Князь Павел Петрович в юности» (1770-е), парадная ландшафтная живопись Ф. Алексеева, психологические портреты О. Кипренского, поэтичные работы А. Венецианова. Дягилев придавал большое значение истокам отечественного искусства, говорил о преемственности: «Все настоящее и будущее русского пластического искусства... будет так или иначе питаться теми заветами, которые "Мир искусства" восприял от внимательного изучения великих русских мастеров со времен Петра». Именно субъективность Дягилева в отборе художников (в чем больше всего его упрекали), возможно, и позволили достичь цельного характера выставки. Акцент делался на современниках, на новых веяниях в искусстве. Поступившись предшественниками «нынешних» новаторов (на салоне были мало представлены передвижники — только Ге, Крамской и Репин), Дягилев увидел будущее русского искусства в синтезе форм и жанров, которыми мастерски оперировали художники «Мира искусства», стилизуя и трансформируя мотивы древнерусской иконописи и рокайльной живописи. Идейные устремления организатора создали впечатление непрерывности и поступательности в развитии русского искусства: от великого прошлого к великому будущему. Такое развитие виделось не только в живописи и графике (Бенуа, Сомов, Серов, Коровин и др.), но и в скульптуре (Обер, Трубецкой, Стеллецкий, Врубель), в декоративно-прикладном искусстве (Якунчикова, Борисов-Мусатов, Поленова) и в театральном (Бакст, Бенуа, Анисфельд, Милиоти). Парижская публика приняла «вторжение» русского искусства, наградив 15 экспонентов пожизненным правом выставляться на Осеннем салоне (среди них Бакст, Врубель, Бенуа, Сомов, Рерих).

Выставка в Париже, ставшая своего рода итогом искусствоведческой деятельности Дягилева, была лишь «увертюрой» в карьере великого импрессарио — всего через несколько месяцев он откроет «Русские сезоны за границей» (март 1907), которые прославят его и российское искусство на весь мир. Следуя своей исторической концепции «великого русского искусства», он и в музыке проявляет склонность к произведениям, раскрывающим те или иные события из прошлого России. После «оперного сезона» большой триумф вызвал третий «Русский балетный сезон» (1909), который должен был, во-первых, ошеломить, а во-вторых, продемонстрировать органичность синтеза пластического и музыкального начал в русской культуре и в русском характере. Уже показав Парижу самые «кульминационные» моменты русской истории в опере «Борис Годунов» (где впервые взошла звезда Ф. Шаляпина), а также в операх «Хованщина», «Псковитянка», в балете Дягилев ставил другие задачи. Этот синтетический, по сути, вид искусства должен был оказать воздействие не столько идеологическое, сколько эмоциональное. Осенний Салон 1906 года, уже знакомил парижскую публику с эскизами балетов «Павильон Армиды» (А. Бенуа) и «Цезарь и Клеопатра» (Л. Бакст и А. Бенуа).

Другая грань выставки, мистически-религиозная, создавалась небольшими работам Н. Рериха («Идолы», 1901; «Сходятся старцы», 1898) и К. Богаевского («Сказка»), стилизованными в духе национального романтизма акварелям И. Билибина («Сказка о Царе Салтане», 1905) и другими. Особняком от всевозможных сюжетных и формальных поисков стоит тихое, но увлекательное искусство литографии А. Остроумовой-Лебедевой. («Садик зимой», 1906). Графика заняла огромное место в русской экспозиции Осеннего салона, новым словом в искусстве оказалось то, что, по мнению большинства, призвано быть только эскизной подготовкой к живописным большим работам. Жизнь аристократов XVIII века нашла свое отражение в фарфоровых статуэтках Сомова (1905–1906) и его же графических работах «Волшебство» (1898–1902), «Новый и старый год» (1904), реминисценциях А. Бенуа на тему XVIII века — «Купальня маркизы» (1906), «Итальянская комедия» (1906), «Бассейн Флоры в Версале» (1905–1906). Экспрессионизм образов русских крестьянок Ф. Малявина («Бабы», 1905), поиски объединения «Голубой розы», в том числе «Сон» и «Торжество в небе» (обе — 1905), П. Уткина, «Хоровод» В. Милиоти, «Автопортрет с сестрой» В. Борисова-Мусатова, работы русских импрессионистов И. Грабаря, М. Ларионова и Н. Тархова также входили в дягилевское понимание современного русского искусства.

А.Н. Бенуа
Версаль. Прогулка короля. 1897. Бумага, акварель. ГРМ

М.В. Якунчикова
Обложка к «Миру искусства», № 1–2, 1898. Бумага, гуашь. ГРМ

Особняком стоял не поддающийся никаким стилевым категориям М. Врубель, вобравший в себя и декоративизм национальных романтиков, и мистическую ноту декадентского века, и русский мифологизм, и увлечение Востоком. Дягилев посвятил ему зал на Осеннем салоне. В Русском же музее экспонировались «Пан» (1899), «Принцесса Греза» (1896, эскиз панно, 1896), скульптура «Морская царевна (Волхова)» (1899–1900), «Шестикрылый серафим».

Четвертый раздел выставочного пространства занимала также реконструированная сегодняшними искусствоведами-кураторами Русского музея экспозиция русского портрета XVIII–XIX веков, так называемая «Таврическая» (1905). Тщательно подобранные Дягилевым экспонаты были попыткой возродить представление о самобытных истоках русского искусства (искусство иконописи, портрет XVII века (парсуны), а также дворянских портретов родовитых фамилий XVIII века). Как эстетическое единство выставка была продуманна (произведения и интерьеры, последние были тщательно разработаны М. Добужинским, Л. Бакстом, Е. Лансере, И. Билибиным). Все в целом являло зрителю новую концепцию понимания музейной экспозиции. В торжественном Бетонном зале Русского музея воссоздан дух той знаменательной выставки 1905 года: на фоне усадебной обстановки, с ширмочками, мебелью XVIII–XIX веков (секретеры, бюро, статуэтки на них) и зимним садом (везде были расставлены зеленые растения) возникала из небытия картина дворянской жизни России. Плотными рядами на стендах-перегородках висели портреты царских особ кисти иностранных, приглашенных Петром I живописцев: Г. Гроота («Портрет великого князя Петра Федоровича и великой княгини Екатерины Алексеевны», 1745 (?)), Г. Пренера («Конный портрет императрицы Елизаветы Петровны со свитой», 1744–1755), Л. Каравака («Портрет царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны», 1717) и более камерные по содержанию портреты первых отечественных мастеров: А. Никитина («Портрет Петра I в круге», 1721), И.-Б. Г. Адольского («Портрет Екатерины Первой с арапчонком», 1725–1726), Н. Аргунова («Портрет Ивана Якимова в костюме Амура», 1790), С. Щукина («Портрет императора Павла I», 1797). По идее Дягилева со всех экспонатов были сделаны фотоснимки (хранятся в Третьяковской галерее), что оказалось очень ценным сегодня, когда после следовавших друг за другом революций утеряно восемнадцать из выставленных тогда произведений Д. Левицкого.

Объехавший в целях изучения отечественного портретного искусства провинциальные дворянские усадьбы, Дягилев открыл для своих современников около двух тысяч произведений. Следуя маршруту «лабиринта», устроенного Дягилевым (Таврический дворец, построенный И. Старовым в 1783 году в стиле классицизма, имел циркульную планировку, а потому много неперегороженных пространств, вызывавших известные затруднения в экспозиции) и, находя «выходы», зритель делал соответствующие умозаключения.

Поиск параллелей с художественным наследием XVIII века, когда начала формироваться русская школа живописи (на этом делался акцент искусствоведческой критики XIX века), вызывали у Дягилева вполне определенные надежды на возрождение высокого стиля в искусстве России. Отвечая на приветствия «мирискусников», чествовавших его весной 1905 года, он заявил: «Мы свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой, неведомой культуры, которая с нами возникнет, но и нас же отметет. А потому без страха и неверья я подымаю бокал за разрушенные стены прекрасных дворцов, так же как и за новые заветы новой эстетики».

Эта выставка, казалось бы, не связанная с дальнейшей репутацией Дягилева как великого импрессарио, стала прекрасной «увертюрой» художественной жизни начала XX века, значимость которой мы можем оценить сегодня.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ШЕДЕВР САЛАХОВА

Виктор Ванслов

Есть немало художников, специализировавшихся в оформлении театральных спектаклей и работающих преимущественно или даже только в этой области. Лучшие создания Ф.Ф. Федоровского, В.В. Дмитриева, П.В. Вильямса, С.Б. Вирсаладзе, В.Ф. Рындина и других принадлежат к классике отечественного театрально-декорационного искусства XX века. Но театру отдавали свои творческие силы также мастера, основные устремления которых были сосредоточены в других жанрах изобразительной деятельности. Достаточно назвать имена М.А. Врубеля и Н.К. Рериха, В.А. Фаворского и А.А. Тышлера, А.Д. Гончарова и Ю.И. Пименова. Обращаясь к театру эпизодически, они тем не менее и здесь создавали значительные произведения, не уступающие их лучшим живописным или графическим работам.

Т.Т. Салахов принадлежит к числу крупнейших мастеров искусства второй половины XX века и нашего времени. Он один из популярнейших художников, создатель произведений «сурового стиля», автор выдающихся портретов наших современников, пейзажей, натюрмортов и картин, прочно вошедших в художественную культуру. Но широкому кругу зрителей, знающих и любящих творчество Т.Т. Салахова, он, как правило, не известен своими театральными работами. Отчасти это объясняется тем, что большинство из них созданы в театрах Баку. Но в 2010 году появилась его театральная работа в Москве. И она столь значительна, что заставляет вспомнить творчество художника в этой области и заслуживает особого внимания.

Т.Т. Салахов обращался к театру не часто, примерно раз в десятилетие. В 1964 году им оформлены трагедии В. Шекспира «Антоний и Клеопатра», в 1968 – «Гамлет», 1972-м году – драма Дж. Джабралы «Айдын», в 1975-м – опера У. Гаджибекова «Кер оглы», в 1985-м – балет «Бабек», в 1988-м – пьеса Дж. Алибекова «Смерть в Гюлистане». За исключением первых двух работ, все эти произведения связаны с национальной азербайджанской тематикой. И хотя в декорациях и костюмах немало точных национальных деталей, но общему изобразительному решению чужд мелкий бытовизм, а присущ эпический размах. В декорациях созданы обобщающие образы родной страны и ее истории, выявлены романтические начала спектаклей. Это дало основание опубликовать мне статью о театральных работах Т.Т. Салахова под названием «Мастер героико-эпического образа» (журнал «Творчество», 1987, № 7).

После этих спектаклей Т.Т. Салахов в течение двух десятилетий не обращался к театру. И вот появляется его новая работа, свидетельствующая не только о возросшем мастерстве, но и об эволюции художественного мышления. Т.Т. Салаховым создано оформление балета Ф. Амирова «Тысяча и одна ночь» в постановке А.Б. Петрова в театре «Кремлевский балет» (премьера состоялась 16 апреля 2010 года).

Как видно из названия, в основе балета известные восточные сказания о Шехеразаде. Поэтому на сцене, конечно же, господствует Восток. Но Восток не этнографический и не исторический, а сказочный и фантастический. Художником очень точно избран жанр декоративного оформления, соответствующий сути именно данного произведения. Перед зрителями проходят сцены в шахском дворце и на городской площади, в разнообразных волшебных местах, где развертываются события сказок Шехеразады. Здесь есть и многочисленные башни с куполами, и минареты мечетей, и мощные крепостные стены с пилонами; открываются воздушные дали морских побережий, появляются таинственные подземелья.

Портал к балету Фикрета Амирова «Тысяча и одна ночь». 2009. Бумага, гуашь, золотой фломастер Собственность автора. Баку

Театр «Кремлевский балет» 16.04.2010. Премьера балета «Тысяча и одна ночь». Постановка народного артиста России Андрея Петрова. Художник – народный художник СССР Таир Салахов. Художник по костюмам – Ольга Полянская

Спальня Шахрияра. Эскиз к балету Фикрета Амирова «Тысяча и одна ночь». 2009. Бумага, гуашь, золотой фломастер. Собственность автора. Баку

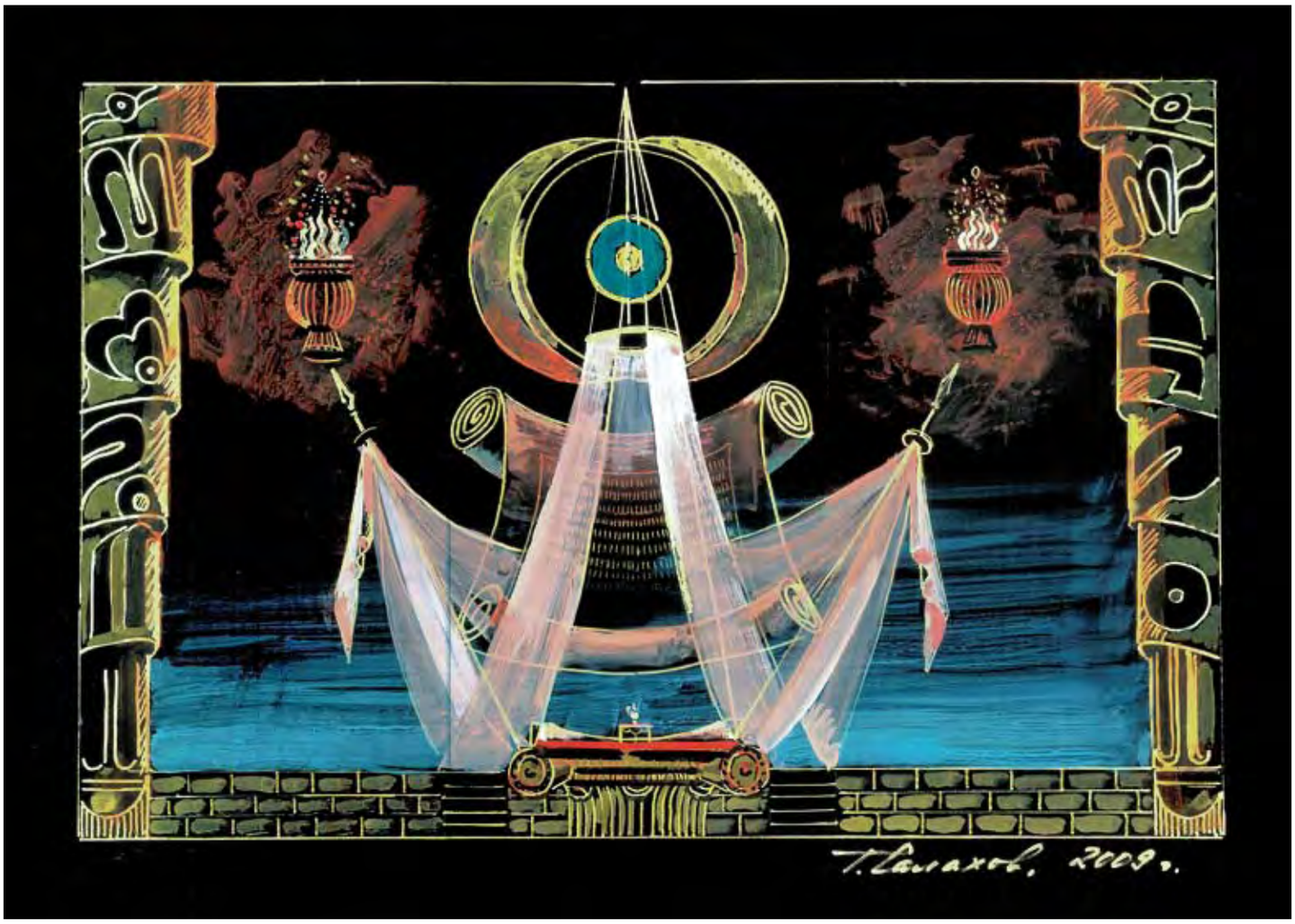
Все это в данном спектакле необходимо, но как бы само собою разумеется, ибо вытекает из сюжета, и при всем мастерстве исполнения не составляет еще главного достоинства работы художника. Это главное достоинство — в живописном колорите художественного оформления.

В последние годы живопись почти исчезла из театра. Увлечение минимализмом, инсталляциями, конструкциями и разными техническими новшествами вытеснило живописные картины, что нередко приводило к эмоциональному обеднению художественного оформления. Несмотря на некоторые находки, модные новации изрядно поднадоели. Поэтому сам факт живописного решения данного спектакля воспринят как радостное новшество (возрождение хорошо забытого старого).

Для Т.Т. Салахова избранный здесь живописный колорит нов и неожиданнен. Зрители, знающие творчество этого художника, привыкли к несколько сдержанной, немногоцветной и холодноватой колористической гамме многих его произведений. Традиции «сурового стиля» ощущались даже в работах последних лет. Здесь же изображение решено в пылающей, словно зарево, горячей цветовой гамме, изобилующей множеством колористических оттенков. Каких только нюансов горячих цветов здесь нет! Рубиново-пунцовые, винно-красные, пурпурные, бордовые, алые, янтарно-желтые, огненно-рыжие и многие другие цвета переливаются и переходят друг в друга, образуя своеобразную красочную симфонию, объединяющую всю изобразительную картину.

Но чтобы не создавалось цветового однообразия, художник очень тактично вводит в целостную цветовую систему белый, черный и синий цвета. Белый тюлевый полог нависает над царским ложем. Иногда между эпизодами сценического действия опускается черный занавес, расцвеченный звездами. Черный задник с горящими, словно маленькие звездочки, огоньками, завершает изобразительную картину. А все действие разворачивается на планшете сцены с синей подсветкой.

Совершенно замечательно сгармонизованы с декорациями костюмы действующих лиц О. Полянской, включенные в общую цветовую систему. Здесь тоже множество оттенков красного, но развеваются также светлые женские одежды, на одном из персонажей синий костюм, а однажды появляются черная сказочная птица Рух и черный Джин. Танцовщицы кордебалета, изображающего грезы Шехеразады, вводимого перед каж-



Т. Салахов
Эскизы к балету Фикрета Амирова «1000 и одна ночь». 2009. Бумага, гуашь, золотой фломастер. Собственность автора. Баку

◁ *Парус Синдбада-морехода*

◁ *Дворец принцессы Будур*

Дом визиря

Базар

◁ *Театр «Кремлевский балет» 16.04.2010. Премьера балета «Тысяча и одна ночь». Постановка народного артиста России Андрея Петрова. Художник – народный художник СССР Таир Салахов. Художник по костюмам – Ольга Полянская*

дой ее новой сказкой, одеты в легкие накидки синего цвета, переходящего в черное завершение. Таким образом, костюмы как бы развивают живописную тему декораций и, образуя с нею единое целое, динамизируют ее в движении в соответствии с ритмами музыки.

Очень важно, что вся эта цветовая система меняется, приобретает разный характер в разных картинах.

Так, черный задник, пронизанный светящимися огоньками, в некоторых картинах становится то красным, то зеленым, то синим. Варьируются и другие элементы. Во всем этом огромную роль играет подробно разработанная световая партитура. В связи с развитием действия возникает своеобразная цветовая драматургия спектакля. Мне это представляется одним из проявлений высшего мастерства в театральной работе художника.

Предметные изображения дополняются отдельными символическими деталями. На внутреннем занавесе и в некоторых картинах появляется некое всевидящее око, словно наблюдающее происходящее действие. Также на внутреннем занавесе наряду с цифрами «1001» изображены ладони рук. Разумеется, все эти символические детали представляют собою изображение стилизованное, вплетенное в общую декоративную систему.

Художник проявил удивительную изобретательность не только в многообразии образов, но и в конструктивном решении, состоящем из постоянных для всего спектакля и меняющихся элементов. Это позволяет быстро сменять декорации. Многоэпизодное действие развивается с кинематографической скоростью, и в этом заслуга не только хореографа, но и художника.

Музыка Ф. Амирова давно уже стала классикой азербайджанской культуры. Балет А.Б. Петрова представляется мне лучшим среди его произведений последних лет. В нем много изобретательных поддержек в дуэтах, красивых и логичных композиций в массовых сценах, а когда в финале персонажи всех сказок Шехеразады собираются вместе и славят Шахрияра и Шехеразаду, влюбленная пара поднимается на волшебном ковре-самолете. В решении этой сцены также помогает художник.

Спектакль «Тысяча и одна ночь» в театре «Кремлевский балет» — общая художественная удача. Но особенно выделяется доминирующая роль художника. Т.Т. Салахов проявил здесь себя как талантливейший колорист и мастер изобразительных композиций. В его творчестве обнаружились новые черты, говорящие о движении к не завоеванным еще высотам, о богатстве художественной фантазии и незаурядным мастерстве.

ПОСТИГАЯ «НОВОЯЗ»

Александр Григорьев

«Новояз» — так называется самый значительный выставочный проект Эрмитажа в области contemporary art в минувшем году. Выставка произведений молодых английских художников, отобранных специалистами Эрмитажа в сотрудничестве с лондонской галереей Саатчи, была развернута в парадном Николаевском зале с октября 2009 до середины января 2010 года. Около 50 произведений 24 авторов — скульптура, графика, но преимущественно живопись. В том, что последней отдавалось явное предпочтение, возможно, сказались эрмитажная солидность и консерватизм, нежелание слишком напрягать респектабельную или неподготовленную публику, а может быть, это и знак собственного стиля и вкуса.

Но несмотря на некоторую сдержанность в выборе экспонатов, проект требует большого внимания и усилий как для постижения сути затеи, так и для представления о стратегии музея в работе с современным искусством, ведь он является частью амбициозной программы мероприятий «Эрмитаж 20/21», разработанной в этой перспективе. Собственно, выставка предлагает зрелище нетрудное и вполне комфортное, Но, будучи не просто экспозицией занимательных артефактов, а выставочным проектом, она в полном соответствии с заветами contemporary art включает в себя как важнейшую часть солидный корпус комментариев, представленный аппликациями на экспозиции и сведенными в объемный каталог в твердой обложке. Каталог же вызывает у любопытного прежде всего оторопь: огромных усилий требует уже попытка вглядеться в репродукции и начать различать слова текстов. Напечатанный в кислотных цветах с разноцветными полями, испещренными абстрактными орнаментами, с насквозь перечеркнутым по чьей то прихоти набором, этот эффектный каталог, возможно, по мысли дизайнеров, отражает суть и состояние английского contemporary art, но менее искушенного реципиента он скорее всего заставит удивиться: даже с учетом достижений революции Карсона — Броуди в области типографики и дизайна столь явное покушение на нормы психологии восприятия может не найти понимания.

С горем пополам приспособившись, последуем за текстом и вскоре узнаем, что название «Новояз» обязано столетию футуризма, но в дальнейшем не встретим какого-либо раскрытия связи знаменитого модернистского импульса с нынешним состоянием дел, представленным выставкой. Если, конечно, не считать футуристическим «новоязом» молодежный сленг, активно использованный в статье Патрисии Эллис, поясняющей связь представленного на выставке искусства с общественной ситуацией в современной Британии.

Название статьи Михаила Пиотровского «Эрмитаж и «Вопросы языкознания» отсылает к известной сталинской статье 1950 года. По-видимому, это не следует рассматривать как оммаж великому диктатору в год его 130-летия. Михаил Борисович, характеризуя выставку, пишет что «представленные художники говорят на новом, но записанном традиционными буквами языке. Он кажется свободным, но он очерчен многими правилами, как художественными, так и рыночными». Последние слова интересны и симптоматичны. Они, возможно, указывают на то, что, работая с современным искусством, классический музей опирается уже не только на академические критерии. Далее в тексте: «пребывание в стенах Эрмитажа повышает капитализацию художника». Эрмитаж уже

многие годы сотрудничает с Чарльзом Саатчи, этим гением «капитализации художников», отношения музея и рынка приобретают новый формат. Говоря о том, что выставка проводится в рамках программы работы музея с современным искусством, Пиотровский приводит имена многих знаменитых зарубежных и не таких известных отечественных художников, которые уже удостоились эрмитажных экспозиций. И о возможной реакции зрителей: «Загадка для зрителей — что между ними общего, кроме прихоти Эрмитажа и, может быть, внутренней логики музея». Несомненно, именно эта логика — предмет особого интереса.

Статья с названием «Новояз», написанная руководителем данного выставочного проекта, заведующим сектором современного искусства Эрмитажа Дмитрием Озерковым, содержит ряд блистательных пассажей, позволяющих читателю построить достаточно многообразные собственные гипотезы о целях и методиках работы Эрмитажа с современным искусством. Приведем некоторые, предложив возможные варианты интерпретации.

Говоря о конкуренции, которую составляют крупные галереи и кунстхалле традиционным музеям в борьбе за общественное внимание и о том, что «почтенные врата уважающих себя институций открылись, впустив внутрь жесткие и непримиримые арт-проекты», автор пишет: «Все это знаменовало собой незаметное, но существенное институциональное перерождение музеев: они получили дополнительный статус, перейдя из разряда хранилищ народного достояния в ранг

Д. Уркат
Алфавит Джоан Кроуфорд. 2007. Холст, акриловые краски

институций, представляющих передовые тенденции, вернув себе, таким образом, роль генераторов главных событий художественной жизни городов и стран». И далее: «Музейное “шоу” важнее толстенных фолиантов. Яркое событие-event стремится вырваться из массовой культуры, которая быстро поглощает любые феномены и фолианты». Чтобы окончательно увидеть в этих явлениях благо, необходимо лишь уяснить, как гарантируется то, что представляемые в таких шоу тенденции действительно передовые, и тот факт, что музейное «событие-event» является чем-то особенным, а не тем же порождением шоу-бизнеса и поп-культуры.

«На своем языке, который вовсе не обязательно язык инсталляций, видеоарта и новейших медиатехнологий, новое искусство проговаривает опыт старого. Новые слова кричат о своей необходимости. Метафоры бессознательного и заоблачные видения ищут новой дотошной материализации. Поп-культура вновь и вновь заключается в смирительную рубашку допотопных культурных истолкований» — так автор описывает интенции отбора произведений для выставки, проведенного Эрмитажем совместно с галереей Саатчи. Из этого можно заключить, что поп-культура, как Кощей Бессмертный не поддается окончательному укрощению, оставляя художникам лишь возможность кричать и дотошно материализовывать свои комплексы и «заоблачные видения». Тема «заоблачного», если не звучит рефреном, то по крайней мере повторяется: «Визуально загадочное взывает к бессознательному, которое, в свою очередь, взыскует заоблачных откровений и получает их».

Пытаясь постичь визуально загадочную затею «Новояза» как выставочного проекта, мы обратились к Дмитрию Озеркову с просьбой ответить на некоторые вопросы редакции.

ACADEMIA. *В своей статье вы говорите о соревновании музея с галереями и кунстхалле. Михаил Борисович отмечает как влияние рынка на творчество художников, так и рост их «капитализации» в результате эрмитажных выставок. Следует ли думать, что проектом «Эрмитаж 20/21» вы включаетесь в коммерческий тренд развития современного искусства?*

Д. ОЗЕРКОВ. Мы как государственный музей не являемся коммерческой организацией. Просто, включаясь в арт-рынок, в эту игру, мы должны понимать, что живым художникам цену мы поднимаем. Предпочитаем открыто говорить, что осознаем это. К сожалению, для нас это может быть плохо — то, что мы поднимаем цену, — но если мы имеем дело с современным искусством, это неизбежно. Мы действительно та институция, слово которой, к сожалению (или к счастью?), является важным в капитализации. От этого никуда не деться.

ACADEMIA. *Вы говорите, что музеи стремятся вернуть себе статус ведущих генераторов художественной жизни. А чем, на ваш взгляд, определяются передовые тенденции?*

Д.О. Не чем, а кем — я так бы переформулировал вопрос. Вы знаете, что в современном художественном процессе участвуют те — допустим их сто, мнение которых что-то значит. Мы все что-то говорим, кого-то представляем: мы в меньшей степени

галеристы коммерческие в большей. Но если, допустим, Ларри Гагосян выставляет какого-то художника, это приобретает другое значение, чем если бы художнику выставку организовал, скажем, рыбинский музей. То есть круг, в котором находится галерея Гагосяна, — это узкий круг специалистов, определяющих критерии «современного» в искусстве.

ACADEMIA. *Но Гагосян – галерист, его дело – бизнес, у него есть круг клиентов, которые у него задорого покупают. Он для вас эксперт или предприниматель? И входят ли в круг людей, определяющих передовые тенденции, сами покупатели, например Стивен Коэн, купивший за двенадцать миллионов акулу Херста у Саатчи, другие покупатели, которые делают погоду на аукционах?*

Д.О. Я бы прежде всего заметил, что если круг этот, с одной стороны, узок, с другой — он непрерывно расширяется. Допустим, если Херста выставляет Эрмитаж, об этом узнает весь мир. Когда, например, мы планировали показать «Череп» Херста, о событии написали все газеты мира. Мы этого по определенным причинам не сделали, но все равно информация распространилась мгновенно. Если же Эрмитаж выставляет неизвестного художника, то об этом никто не напишет, кроме эрмитажного сайта и двух газет. Если же Херста показывает какой-то неизвестный музей, ничего не происходит. Здесь есть совпадение. Это касается отношений художника и институций. Что же касается, например, Гагосяна, то он для нас, конечно, предприниматель, но от этого его слово для нас только ценней, Потому что, если он как предприниматель вкладывается в какого-то художника, мы в него вглядимся, так как это успешный предприниматель, который сделал себе имя. И если он говорит, что художник хороший, мы обязательно на него посмотрим.

ACADEMIA. *Таким образом вы наблюдаете ситуацию в искусстве, тестируя рынок. Так вы делаете заключение о перспективности того или иного автора. И рынок становится инструментом для определения передовых тенденций. Но существует критериальный аппарат академической науки, и вы — ученый и Эрмитаж — научное учреждение, однако этим аппаратом сегодня никто не пользуется. Каковы сегодня отношения между академическим знанием, из которого всегда вытекала музейная практика, и рынком как инструментом и институтом, который занимается сегодня искусством. Возможно, цена — действительно единственный надежный индикатор для суждений о связи искусства и общества?*

Д.О. Я могу предложить два ответа на этот вопрос. Мы находимся в привилегированной позиции по сравнению с галеристами и рынком, потому что любой художник стремится попасть в музей. Именно мы получаем огромное количество предложений от художников — посмотреть работы, сделать выставку. Галерист сам выискивает художников, в которых он хочет вложиться, которых хочет «раскрутить». То есть тут изначально совершенно разные практики взаимодействия с художником.

Что касается рынка, я бы не делал из него такого страшного монстра, который вторгается в наше академическое знание. Искусство покупали и продавали с незапамятных времен, а говорить о нем профессионально стали не так давно, ну, скажем, с Винкельмана, чуть раньше. То есть академическое знание гораздо позже появилось на свет как приложение к культуре эпохи, культуре нового времени. Но рынок был во все эпохи. Рембрандта покупали всегда. Художники писали на заказ. Они жили этим. И если художник живет за счет своего ремесла, его принимают в гильдию, он осознает и позиционирует себя как художник. Его работы рыночно обратимы.

ACADEMIA. *Да, но есть две ипостаси художника: ремесленник, работающий на заказ, например семьи Медичи, и художник занимающийся искусством, которое мыслится как теоретическая сфера деятельности (так у Бенедетто Кроче), как взгляд на мир, порождающий новые смыслы, как то, что без интерпретации, без включения в широкий контекст гуманитарного знания не существует. Жюдит Бенаму Юэ в книге «Цена в искусстве» приводит примеры, когда аукционы и галереи для «раскрутки» художников приглашают искусствоведов, которые находят весьма натянутые аналогии работ современных художников с произведениями классиков. Даже для этого требуется академическое знание. Вряд ли можно сегодня видеть в художнике лишь ремесленника, а музей — как собрание артефактов, которые функционируют в материальной культуре в цикле производства и продажи.*

Д.О. Я со многим согласен. Хочу только подчеркнуть, что для нас рынок — не приоритет, мы — не участники рынка. Мы просто вынужденно на нем присутствуем. Наша задача — собрать и показать коллекцию.

ACADEMIA. *Понятно, с рынком приходится сталкиваться, раз современное искусство существует на рынке. В вашей статье сказано, что современные художники «перешивают смирительную рубашку для поп-культуры». А есть ли какая-то содержательная перспектива или смысл занятия искусством сегодня состоит в перелицовывании этой изнашивающейся рубашки? И называя выставочный проект музейным шоу, не сближаете ли вы, возможно невольно, его с той же поп-культурой, для которой понятие шоу ключевое. Как отвести подозрения?*

Д.О. Еще раз о рынке. Отбирая эти сорок пять работ для выставки (было просмотрено несколько тысяч), я ни разу не взглянул на цену. Вообще не имею понятия, сколько все это стоит. У нас, конечно, есть страховые оценки, но это не показатель. Нам не важно, кто этими работами владеет, куда они потом пойдут. Важно, что вы пришли, увидели выставку. Выставка — это действительно пространство спектакля, и оно вам нечто сказало. Вы это посмотрели, вы это пережили. Нам важно показывать, потому что та-

Обложка и страницы каталога «Новояз. Британское искусство сейчас». Составлен Государственным Эрмитажем совместно с Галереей Саатчи

ких работ в Петербурге мало. Нам важно показать, что есть еще и это. Поп-культура, не поп-культура, высокое искусство, будущее искусство... Мы свое мнение высказали. Дальше уже время покажет. Но мы произвели событие, и для меня это важно.

ACADEMIA. *При отборе вещей в вас воплотился (абсолютный?) эрмитажный эксперт. В каком-то смысле вы с вашим конкретным опытом и знанием осуществили и замер актуального и социального и представили результат. В вашей статье звучит и критика постмодернизма. Вы говорите, что «и постмодернисты оказались заурядными идеалистами и не избежали участи поколений, не только выстраивающих свои идеалы, но и доблестно защищающих оные. Идолы ветшают, герои стареют, лидеры брюзжат все непримиримей». Вы проповедуете релятивизм? Как можно представить себе будущее?*

Д.О. Вы говорите о моем отборе. Это даже не выставка современного английского искусства. Это эрмитажный отбор, эрмитажный срез, эрмитажный уровень оценки. Эрмитаж со своим опытом, со своим представлением об искусстве всех времен и народов считает, что вот эти работы сейчас могут быть интересны. Это наша версия английского искусства. Она не претендует на вхождение в анналы истории искусства. Мы надеемся лишь на то, что со своим эрмитажным бэкграундом смогли понять, что сейчас в английском искусстве является новым и интересным. Мы отобрали и показали это «новое», показали через нашу призму. И то, что вы говорите о постсовременности. Считаю (об этом я и пытался сказать в статье), что рынки, галереи, кунстхалле, возможно, привлекают экспертов для повышения цены, или вещи покупают, чтобы они понравились экспертам. Музейный уровень, в отличие от этого, стерильный. В музее вещи ничего не стоят. Этот уровень позволяет показать, что отобранные нами работы интересны и уникальны. Именно музейный показ позволяет посмотреть на них без цены. Такие работы выставлены здесь, как в храме.

P.S. Как я уже писал, в экспозиции «Новояза» доминирует живопись. Возможно, и это отмечает Дмитрий Озерков, так выражает себя особенность нынешнего времени. Очевиден своеобразный ретроспективизм — стремление художников опереться на старые образцы, использовать старинные технологии, соединить в своих произведениях изобразительные каноны разных времен и разных культур. Заметна и, быть может, несколько невнятно заявленная оппозиция к масскульту. Действительно, возникает ощущение непроявленности, неуверенности, зыбкости, вполне соответствующей экспериментальности выставочного проекта. Двойственно и отношение к потребительской культуре: она и подлежит критике, и, как мы теперь знаем из беседы с куратором проекта, механизм рынка играет сегодня важнейшую роль в определении путей искусства. Все это находит выражение в статье Дмитрия Озеркова. Комментируя ретроспективизм многих произведений, он пишет: «Наваждение “старояза” живописи мастеров прошлого лучше, чем бизнес-планирование арт-процессов, холодный расчет арт-дилеров и гениальный ход по созданию фигуры куратора из боксера Виталия Кличко». И о «странной реальности», которую продуцируют представленные на выставке работы: «Можно ли найти лекарство от этой странной реальности, выпавшей из времени и заполненной невероятно сложными отсылками к пустой в своей основе культуре потребления? Вероятно. Но панацеей является не “Новояз”». Он оборачивается плацебо, спеша разоблачить сам себя, ибо негоже делать намеренно серьезную мину в такой и без того непростой ситуации, как большой музейный арт-проект. В основе нового языка лежит пустота». Тут можно обойтись без комментариев.

Но следует коснуться еще одного «визуально загадочного» обстоятельства выставки. В центре экспозиции представлен арт-объект без названия и без имени автора. Объяснение находим на последней странице каталога. «При подготовке выставки “Новояз: Британское искусство сейчас” Чарльз Саатчи зарезервировал одно место для нового, никому не известного британского художника, который сумеет продемонстрировать наилучший творческий потенциал. Чтобы найти этого человека, Би-би-си и Саатчи объявили в Великобритании о национальном конкурсе, призванном найти художника, который независимо от возраста, благосостояния и образования обладал бы талантом, честолюбием и страстью создавать великое искусство. Посвященная конкурсу четырехсерийная телепередача была подготовлена Би-би-си-2.

Жюри, в состав которого вошли Трейси Эммин, Мэтт Коллингз, Кейт Буш и Фрэнк Коэн, отобрало шесть неизвестных художников из более чем 3000 участников. На десять недель шесть художники переехали в студию в Восточном Лондоне, получив в свое распоряжение все необходимое, а также консультации арт-экспертов с одной-единственной целью — достичь международных стандартов в своем искусстве. В сентябре художники представили свои работы на суд мирового художественного сообщества на выставке в Лондоне, которую они организовали и курировали сами. И наконец, работа одного из них была избрана жюри и Саатчи и вошла в почетный состав выставки в Петербурге».

После выставки в Эрмитаже победитель этого «конкурса талантов» будет торжественно представлен британской публике. Саатчи действует с большим размахом и целенаправленнее, чем Эрмитаж. Но обратим внимание на цель проведенного конкурса — «достичь международных стандартов в своем искусстве». А из изложенного знаем, что хранителями завета, истинными жрецами contemporary art являются разве что сто человек в мире. И Саатчи среди них, возможно, самый главный. А эзотерическое по определению не поддается не только досужему наблюдению, но и рациональному пониманию.

СОБРАНИЕ ЛЕОНИДА ЗАКСА

Антон Успенский

Настоящие крупные коллекции живут в особом режиме, они не могут не поставить себе на службу своего владельца, вовлекая его в разноплановую выставочную и культурную деятельность, в процесс презентации и музеефикации произведений. Схожим образом в романе большого писателя герои с какого-то момента начинают жить по собственным законам, вступая с автором в коалицию и требуя у него внимания и поддержки. Этот режим художественного метаболизма, собственно, и есть признак подлинности, жизнеспособности и самостоятельности, которым в полной мере обладает коллекция русского авангарда Леонида Закса. Она имеет давнюю историю, связанную с историей семьи Закс и неотделима от истории общемировой, спроецированной на пространство России первой трети XX века.

Начало коллекции было положено в Днепропетровске в 1920-х годах Залманом Заксом. Предприниматель и коммерсант, он сумел, руководствуясь интуицией и врожденным, не «натасканным» вкусом, приобрести в будущую коллекцию отменные образцы современного ему русского авангарда. Затем дело продолжили дети Залмана – Моисей и Анна Закс, сохраняя и расширяя собрание. Коллекция уже воспитывала, тренировала глаз своих владельцев, и новые работы (например, Ивана Клюна) появлялись в ней даже в «глухие» 1930-е годы. В послевоенное время собрание также пополнилось стараниями Анны, работавшей в белорусских городах и поселках и сумевшей (в тогдашних условиях не только денежного, но и натурального товарообмена) когда везением, а когда и настойчивостью получать за свой врачебный труд картины, которые в тех жизненных реалиях ценились не особенно высоко.

Вот как эта ситуация описывается в официальном письме владельцу коллекции Леониду Заксу из Национального музея истории и культуры Белоруссии:

А. Экстер

Динамическая композиция (Абстрактная композиция). Середина 1910-х гг. Холст, масло. Собрание Леонида Закса. Публикуется впервые

И. Клюн

▷ *Композиция. 1914. Холст, масло. Собрание Леонида Закса. Публикуется впервые*

▷ *Композиция. 1915. Холст, масло. Собрание Леонида Закса. Публикуется впервые*

«...был <...> установлен факт продажи части собрания семьи Д. Полешко Вашей родственнице А.З. Закс. По данным музея, это происходило около 1945 г. в гг. Минске и Витебске. Кроме того, было установлено, что А.З. Закс приобретала предметы живописи у местного населения Минской и Витебской областей примерно в то же самое время. Приобретенные гр. Закс картины не представляли в тот период времени государственной ценности, т.к. противоречили разрешенной идеологии и методам так называемого социалистического реализма. Авторами картин являлись Л. Лисицкий, А. Экстер, И. Клюн, В. Татлин, Н. Гончарова, Н. Удальцова, Л. Попова и многие другие русские авангардисты начала XX века. Единственным назначением подобных картин в то время могла быть роль учебных пособий для подготовки специальных идеологов ВКП(б) — КПБ, позднее КПСС. Картины указанных выше и многих авторов абстрактной живописи начала XX века демонстрировались в качестве учебных пособий на семинарах, проводимых в октябре–ноябре 1955 г. в Минске под руководством Минского отдела культуры горкома КПСС в помещении музея. Целью данных семинаров была подготовка идеологических кадров для противодействия буржуазному искусству в сфере идеологической борьбы под лозунгом «Искусство идейное нужно нам! Прочь с дороги формализма хлам!» Считалось, что подобная живопись есть концентрат антипролетарского буржуазного формализма, в силу чего не может выполнять функций в сфере коммунистической агитации и пропаганды. С точки зрения сегодняшнего дня данные картины представляют высокую художественную и историческую ценность, что неоднократно подтверждалось на выставках. Музей благодарит Вас за участие в них. Это дало возможность познакомиться с полотнами широкому кругу специалистов и любителей живописи».

С передовой идеологического фронта, практически из кунсткамеры образцов «тлетворного формализма» шедевры авангарда попадали в частную коллекцию, что не могло остаться незамеченным соответствующими компетентными органами. Однако и здесь коллекции повезло: Моисей Закс (живший и работавший в то время за границей) сумел в 1956 году вывезти работы из Советского Союза.

С 1990 года права на владение коллекцией перешли к Леониду Заксу. Сегодняшний владелец не только помнит историю появления каждой из этих картин, но и стремится установить незримый культурный баланс, устраивая презентации своего собрания на белорусской земле, где в 1945–1946 годах семьей Закс была куплена значительная часть коллекции. Идея показа картин публике возникла благодаря личному знакомству коллекционера с руководством Музея истории и культуры Белоруссии. В 2003 году в музее (из которого и прислали приведенное письмо) была организована небольшая экспозиция картин, и с тех пор эти выставки стали традиционными в Минске. Картины и описание выставок публиковались в белорусском «Музейном вестнике» и в альманахе «Малевич. Классический авангард. Витебск». На сегодняшний день произошла презентация более 20 произведений живописи, среди авторов которой А. Экстер, В. Татлин, И. Клюн, О. Розанова, Л. Попова, Эль Лисицкий.

Презентация произведений художников авангарда первой величины не ограничилась собственно показом, в прошлом году 20 графических работ художников-авангардистов были подарены Литературному музею М. Богдановича в Минске. Сейчас ведутся переговоры о возможности проведения выставки живописи в Национальной библиотеке Белоруссии, что придает событию официальный характер и государственный статус, поскольку в библиотеке располагается резиденция-офис администрации белорусского президента.

Среди работ, которые предполагается показать на будущей выставке, есть картины, на наших глазах входящие в художественный оборот — они впервые публикуются в нашем журнале. Это работы Александры Экстер, Любови Поповой и Ивана Клюна.

Л. Попова. *Амазонка. Середина 1910-х. Холст, масло. Собрание Леонида Закса. Публикуется впервые*

Э. Лисицкий. *Проун. Около 1920–1921. Холст, масло. Собрание Леонида Закса. Публикуется впервые*

«Динамическая композиция» («Абстрактная композиция») А. Экстер (середина 1910-х) — энергичная полифоническая абстракция, наполненная упругими, взлетающими формами, сохраняющими цельность полотна у самой границы хаоса только благодаря композиционному и колористическому таланту художницы. Экстер была наиболее «французской» среди современных ей русских художников и больше прочих проводила времени в Париже, поддаваясь на частые смены стиля, как писала критика, ее отличало «желание пройтись в костюме «fin de siecle»*. Действительно, внимание к новаторству модного тогда кубизма, соединенное с собственным чувством ритма и цвета, породило произведение, сочетающее в себе как типическое, так и личностное.

«Амазонка» Л. Поповой (середина 1910-х) — вещь статусная, почти программная, именно такие композиции позволили исследователям назвать русских художниц той эпохи амазонками авангарда. Работа относится к тому периоду творчества Поповой, когда она перешла от кубофутуризма к синтетическому кубизму, компромиссно соединившему узнаваемость фигуративности (в том числе обломок каннелированной ионической капители у ног воительницы) и динамику геометрических форм. Сдержанная серо-охристая, «земная» гамма также характерна для этих лет творчества художницы.

Две композиции И. Клюна (ориентировочно 1914 и 1915) имеют более точную атрибуцию благодаря своему провенансу — они были приобретены Залманом Заксом у автора — И. В. Клюнкова (Клюна) в Москве в 1931 году, что подтверждено хранительницей творческого наследия художника С.А. Клюнковой-Соловейчик. В 1915 году Клюн как последователь супрематизма участвовал в «Последней футуристической выставке картин 0,10» и публикует в ее каталоге манифест. Этот период беспредметного творчества является одним из самых ярких в жизни художника.

Особенности происхождения и детали атрибуции произведений авангарда сегодня необычайно актуальны в связи с известным печальным опытом последних двух десятилетий. И здесь коллекция Закса остается на высоте — ее историко-художественная ценность подтверждается не только экспертными заключениями отечественных, белорусских и европейских специалистов, но и химическими анализами, произведенными в специализированной немецкой лаборатории доктора Э. Йегерса. Кроме того, произведения регулярно участвуют в престижных выставках, посвященных периоду русского авангарда, и порой переходят в собрания музейного статуса (Художественного музея в Кливленде, Миннеаполисского института искусств).

Появление на сегодняшнем обозримом поле русского авангарда новых произведений высокого уровня — безусловный прецедент. Презентацию части своего собрания Леонид Закс проводит без особых эффектов и громких анонсов, зачастую неизбежно связанных со статусными именами легендарных художников-авангардистов. Однако в этой неторопливости и сдержанности постепенного врастания неизвестных произведений в уже существующий корпус видится гарантия того, что коллекция готова к большим временным дистанциям, ей органически свойственно «долгое дыхание». Коллекционер подчиняется коллекции, он имеет дело с масштабными произведениями и они требуют от него соразмерных действий.

Виктория Хан-Магомедова

Путешествие колокольчика. Первая международная выставка в Москве

Фонд народных художественных промыслов РФ

Такой выставки еще не было. Более тысячи экспонатов ярко и эффектно рассказывают о колокольчиках разных народов и разных эпох, о потрясающем многообразии видов, материалов, из которых они изготовлены (коллекции М.М. Любановского, Е.А. Карпова...). О существовании некоторых видов нам почти ничего неизвестно. Например, когда-то были распространены дорожные колокольчики, использовавшиеся при езде не только на лошадях. Вот связка верблюжьих колокольчиков, 21 штука, XIX век, Арабские Эмираты, индийский колокольный пояс для слонов.

Особенно интригует китайский раздел выставки, в витринах храмовые колокола II–III века. Чрезвычайно любопытна коллекция вызывных, кабинетных колокольчиков конца XIX века, а также конторских, коридорных. Их художественное оформление изощренно, связано с историческими, культурными особенностями эпохи, местности. Появившиеся в XVII веке дужные колокольчики применялись в конных тройках. Они несут много информации о себе: надписи на них рассказывают о мастере-создателе, о владевших ими купцах, о месте и времени изготовления. Разумеется, выставка не состоялась бы без участия коллекционеров, людей разных профессий, возрастов, страстно увлеченных кампанофилов. Привлекают внимание сувенирные колокольчики XVIII–XIX веков из Пруссии, Франции, Польши. Очень хороши американские бронзовые колокольчики-королевы: Екатерина Великая, Мария Стюарт. Искусно, с необычной тщательностью выполнены мельчайшие детали их «одеяний».

В наши дни колокольчики изготавливают из разных материалов: виноградной лозы, пластика, банановых шкурок, пенопласта. Такие экспонаты можно было увидеть во втором зале, конечно, явившем весьма пеструю картину форм и видов сувенирных колокольчиков из разных стран. Их любят, собирают, они украшают нашу жизнь. Здесь есть колокольчики из Гусь-Хрустального и индонезийские с перламутровой инкрустацией, смешной мексиканский колокольчик «мексиканец в сомбреро», таиландский колокольчик-лягушка, глиняный китайский колокольчик с ангелом, колокольчики-невесты. Больше всего экспонатов выполнено в стиле традиционных народных промыслов (с владимирской, хохломской, городецкой росписью).

Арт-килимы Белкис Балпынар

Галерея «Красные холмы»

Килимы, безворсовые тканые ковры, сделанные вручную, создавались еще в глубокой древности, 7 тысяч лет назад. Орнаменты традиционных килимов уходят в доисламскую, дохристианскую эпоху. Сегодня такого рода ковры встречаются редко. Тем большую ценность обретает экспериментальный опыт турчанки Балпынар по обновлению техники, образности килимов и созданию новой его оригинальной формы.

Балпынар, исследователь, лектор, автор книг о старинных анатолийских коврах, многие годы была хранителем отдела ковров Музея турецкого и исламского искусства, а также директором Музея Фонда ковров и килимов в Стамбуле. В 1986 году она закончила свою музейную деятельность и как художник-дизайнер, используя богатый исследовательский опыт, начала создавать свои килимы, сочетая древние элементы, технику с новаторскими, современными приемами. В зарубежных публикациях ее работы называют по-разному: современные килимы, настенные килимы, тканые картины и т.п. Балпынар считает самым подходящим названием «арт-килимы». Она использует традиционный материал, вручную спряденную баранью шерсть и природные красители, применявшиеся в старину.

Мастерица сначала делает карандашные наброски орнамента будущего килима. Затем рождается действительно новая арт-форма — современный килим. Используя возможности компьютера и специальные программы, она придумала технику, позволяющую по ее рисункам ткать ковры с кривыми и иными формами, что трудно достичь в килимах, если использовать привычные способы. То есть Балнынар бросает вызов традиции своими оригинальными, забавными рисунками, высвобождая килим из традиционных прямоугольных рамок, чтобы создать ложную перспективу, использовать оптические иллюзии и очень упрощенную геометрию на разных уровнях («Взрыв», «Бегство»). А архаические символы, насыщающие килимы, пробуждают силы бессознательного, сокрытые глубоко внутри. Космизм, присущий ее некоторым абстрактным минималистским творениям, не случаен («Орбита»). В одном интервью Балпынар сказала, что старается осмыслить необъятность Вселенной и бытия.

Чтобы найти ответы на свои вопросы, она читает публикации по современной физике. Ее восхищение Вселенной и зарождением жизни особенно ощущается в спиралевидных килимах. Кажется, что внешний материальный мир на них бесконечно «сворачивается» во внутренний. Это особенно хорошо ощущается в килимах, парящих на стеклянных окнах-стенах галереи, в пространство которой словно врывается окружающая среда. И непостижимым образом микроскопическое продолжается в макроскопическом, рождая порядок в беспорядке хаоса («Вращение», «Асимметричные спирали»). И очень подходит для этого тканое искусство Балпынар, которое даже бросает вызов традиционным правилам плоской тканой поверхности, где используются оптические иллюзорные эффекты, упро-

щенная геометрия на разных уровнях. Иногда мастерица вводит узелковые части, что привносит в работы третье измерение и рождает глубину («Галактика»).

Династия

Галерея «Даев, 33»

Основатель династии Рябичевых, знаменитый скульптор Дмитрий Рябичев — автор известных монументальных работ: памятник московским рабочим на Горбатом мосту у Белого дома, «Мужество», «Дружба народов» в Ташкенте, памятник Джавахарлару Неру в Москве... На выставке он представлен камерными бронзовыми работами, островыразительными, мастерскими («Клоун с собачкой», «Осень»), скульптурными портретами, уменьшенными копиями памятников.

«Скульптором надо родиться», — говорит его сын Александр, продолжающий дело отца. В работах «Гармонист», «Дядя Миша» он сумел передать глубину образа своих персонажей остро схваченной позой, движением модели. Одна из лучших его вещей — «Дядя Миша», в которой с особой силой и непринужденностью, убедительно воссоздан образ маленького человека. Внучка Дмитрия Рябичева Даниэла, ученица Московского академического художественного лицея РАХ, представляет на выставке шесть иллюстраций к сочинениям Гоголя. Она стремится понять характер своих персонажей, передать дух эпохи, найти подходящую композицию.

На выставке демонстрируются работы и других представителей династии — картины, акварели, фотографии Александры Загряжской, Анастасии Рябичевой, Софии Загряжской. Небольшая, компактная выставка — попытка показать творческий потенциал семьи Рябичевых, особую духовную атмосферу, в которой они творят, нечто сокровенное и непостижимое, объединяющее их. Жизнь художественной династии — особенное, тайное, не поддающееся однозначной интерпретации явление.

Александр Шевченко. Живопись. Графика

Третьяковская галерея

«Смысл живописи в ней самой. Он не заключается в сюжете, а имеет свое содержание чисто живописного характера, оно заключается в фактуре, композиции и стиле», — писал художник А.В. Шевченко (1883–1948). Лучшие произведения мэтра 1910–1930-х годов хорошо иллюстрируют этот тезис. Живописец, график, педагог, Шевченко внес огромный вклад в историю отечественного искусства. Судьба его оказалась нелегкой. Именно он был назван главным формалистом и подвергся жестокой критике в книге О. Бескина «О формализме в живописи», но сумел пережить и забвение, и отсутствие заказов в эти тяжелые годы. Наконец через 77 лет состоялась большая персональная выставка художника в ГТГ, на которой представлено 150 работ из фондов ГТГ, ГРМ, ГМИИ и частных собраний.

Девиз Шевченко — «Учиться везде и всюду» — блестяще оправдался на практике. Он получил отличное образование: окончил в Москве Строгановское училище и Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где учился у К.А. Коровина вместе А.В. Куприным, М.Ф. Ларионовым, Д.Д. Бурлюком, Р.Р. Фальком. Оказавшись в Париже в 1905 году, он занимался у известного французского художника Эжена Карьера, в частных студиях, в парижских музеях. В Париже он познакомился с Александром Бенуа, Сергеем Дягилевым, Максимилианом Волошиным. Все это оказало большое влияние на его творчество.

В 1900–1910 годы Шевченко увлекался кубизмом, футуризмом, примитивом («Спящий мальчик», 1911; «Дама на бульваре», 1911). Он не только придавал особое значение форме в своих произведениях, постоянно экспериментировал, но и оформлял свои идеи в теоретических трудах («Неопримитивизм. Его теория. Его возможности», 1913; «Принципы кубизма и современных течений в живописи всех времен и народов», 1913).

Шевченко нашел уникальный способ обращения к искусству примитивов, препарируя его в современном духе, акцентируя простоту и ясность. Лучшими примитивистскими его работами считают картины 1913 года: «Прачки», «Портрет поэта». Никакого гротеска, изломанности, изощренной стилизации, всегда очень органичные решения. В подражаниях подносной и лубочной живописи он использовал чистые и звучные краски, но всегда находил свою интерпретацию. С присущей ему остротой и выразительностью он стремился обогатить современную живопись, внести в нее новые веяния. И хотя он не был радикальным авангардистом, ему это удавалось.

В творчестве Шевченко выделяют стадии символизма, лучизма, неопримитивизма, сезаннизма. Но в них нет ни злободневности, ни излишнего пафоса. Его произведения отличаются особой выразительностью и конкретностью.

В 1929–1932 годах по заданию Наркомпроса Шевченко посещает Кавказ, Азербайджан, собирая материал для выставок. На его картинах появляются горы, старинные памятники, мощные деревья («Батум», 1931).

«Живопись не должна обслуживать никаких и ничьих идей, кроме своих собственных, в противном случае или она, или обслуживаемый предмет, идеал взаимно уничтожаются, теряют смысл и силу», — писал Шевченко. Этому завету он оставался верен всю жизнь. За подобные идеи и их воплощение его обвинили в формализме.

По складу своего дарования, совокупности личностных и творческих особенностей Александр Васильевич был лириком. Не случайно в 1922 году он становится членом объединения «Маковец», проповедовавшего в своем искусстве преемственность с великими традициями искусства прошлого, что всегда находило отклик и своеобразно преломлялось в творчестве художника.

В любой картине, графической работе мастера ощущаются завершенность композиции, удивительная гармоничная взаимосвязь всех элементов, музыкальность ритма и изобретательные пластические метафоры («Старая фабрика», 1911; «Дворник», 1911).

Хорошо представлен на выставке и весьма любопытный период в творчестве Шевченко — 1930-е годы, когда в его работах ясно обнаруживаются связи с французским искусством — Дерен, Де Кирико, неоклассические работы Пикассо. Увлекательно прослеживать аналогии с произведениями французских мастеров в очень специфических версиях автора. Шевченко находит свои пластические конфигурации, фактурные особенности, индивидуальные пространственные решения («Аллея», 1933; «У них», 1933).

Неменьший интерес представляют и «пиросманиевские» работы Шевченко начала 1930-х годов («Черный пейзаж», «Урожай»), в которых используется тот же принцип варьирования элементов, фактур, обыгрывание различных блестящих и матовых черных поверхностей. Наконец, настоящим открытием для зрителей стал разнообразный графический раздел, показывающий, что и в этой сфере художник продемонстрировал свой поразительный дар.

«И после квадрата поставил я чашу»

Галерея «Элизиум»

Владимир Васильевич Стерлигов (1904–1973) продолжал традиции мастеров «органического направления» в русском искусстве (П. Мансуров, Б., М., К., Г. Эндеры) и нашел свою формулу восприятия мира как органическую цельную цветоформу, структуру, не потерявшую связи с природными формами, причем природой понятой как космос. Так родилась чашно-купольно система, в которой все вокруг геометризовано. А потому один предмет может «проходить» в другой, так устанавливается пластическое подобие между предметом и пространством.

Первая крупная персональная выставка Стерлигова в Москве — в некотором роде открытие искусства замечательного ленинградского художника, педагога, теоретика, создателя уникальной чашно-купольной системы, творчество которого еще недостаточно изучено и по-прежнему остается недооцененным.

«Я из двадцатых», — писал Стерлигов. И это действительно так. Ученик Малевича, он поддерживал дружеские и творческие связи со многими авангардистами — Н.В. Суетиным, А.А. Лепорской, представителями «органического» направления Е. Гуро, Б. Эндером, с поэтами-обэриутами Д. Хармсом, А. Введенским. Именно Стерлигов стал мастером, соединявшим разъятые обстоятельствами 1920 и 1960-е годы, постигавший законы пластического формообразования посредством изучения импрессионизма, кубизма, супрематизма... Переосмыслив опыт своего учителя, Стерлигов в 1960-е годы создает собственную авангардистскую, новаторскую, теоретико-художественную систему — «прибавочный элемент» (о кривой, формирующей новую чашно-купольную форму окружающего пространства), противостоявшей прямой Малевича). Так родилась формула, состоящая из купола и чаши.

«У художника каждая мельчайшая долька его холста — это вселенная с происшествиями», — говорил Стерлигов. И вселенная эта воспринимается им как единый организм, основой которого является чашно-купольная структура.

Изучение законов природы имело для художника очень важное значение. Он поставил перед собой задачу выявить связи между разными элементами макромира, творчески воспринял и развил идеи представителей «органического» направления.

В основе произведений Стерлигова — обращение к природе, к структуре пространства. Он очень своеобразно «упаковывал» мир. На живописной плоскости возникают пространственные структуры, связанные с миром природных форм: в сферическом пространстве кривая образует и купол, и чашу.

Найденный Стерлинговым модуль — открытая чаша — это кривая мира, которая никогда не заканчивается. Работы на выставке показывают, как художник осмыслял пластическую жизнь предметов, как работал над пластическими преобразованиями образов и принципами взаимопроникновения разных форм, как осознавал доминирование кривообразных систем («Белая чаша. Пространственная структура неба», 1960-е; «Пасмурно», 1961).

Свою чашно-купольную систему Стерлигов создал, наблюдая за природой на Крестовском острове в Ленинграде. Вот как он это описывал: «На небе возникали облака и выстраивали удивительные сооружения. Эти сооружения указывали на возможность удивительных воплощений. Увидел я чашу, стоящую на горизонте. Повсюду расставлены чаши. Они стояли открытыми, а сверху они закрывали землю. Между ними были видны осколки бесчисленных чаш, как бы начало их возникновений». Так и открыл он свою «геометрию» для осмысления природы — космоса («Чашно-купольное пространство», 1960-е).

Стерлигов из тех художников, творчество которых невозможно ограничить какими-то рамками, нельзя обнаружить следование каким-то рациональным схемам. Зато очень любопытно прослеживать визуальное воплощение его принципов: отсутствие верха и низа, единовременное бытие самого далекого и самого близкого, демонстрацию зеркальной обратности мира («Город», 1969; «Высокое небо», 1960-е; «Подобные формы. Пейзаж», 1960-е). «Расстояния могут быть мгновенны, они могут быть чем ближе, тем больше, и наоборот», — писал автор. Подтверждение этому можно найти в его работах («Двое в городе», 1960-е).

Произведения Стерлигова 1960–1970-х годов наполнены удивительной светосилой, в них хорошо ощущается его понимание пространства. Картины этого периода с куполообразными, светлыми, одухотворенными формами, устремленными в небо, настраивают на созерцательный лад.

Судьба художника складывалась нелегко, она полна контрастов, противоречий и счастливых озарений. В 1929–1934 годах он делает иллюстрации и пишет рассказы в ленинградских журналах «Чиж» и «Еж», выполняет рисунки к произведениям Введенского и Хармса. В работах 1920-х годов поэты-обэриуты оказали на него большое влияние, в его творчестве усматривают обэриутский взгляд на мир, признание алогизма как метода познания. Самому близкому для него поэту Введенскому принадлежат такие строки: «На обоях человек, а на блюдечке — четверг», «мы видим лес, шагающий обратно». А Стерлигов выворачивал пространство в своих произведениях, что рождало ощущение обратной стороны мира.

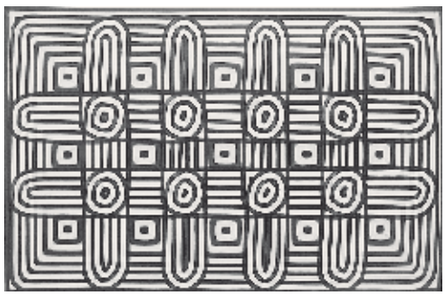
В конце 1934 года по клеветническому доносу его арестовали, обвинили в антисоветской деятельности, осудили на 5 лет и отправили в лагерь под Караганду. В 1941–1942 годах он воевал, был контужен, демобилизован, лишь в 1945 году вернулся в Ленинград. Стерлигов создавал свою школу талантливых и перспективных учеников, которые в своем творчестве развивали идеи учителя и сами состоялись как яркие мастера: А. Кожин, Г. Зубков, В. Соловьева...

Достоинство выставки в галерее «Элизиум», где представлено более 200 произведений из частных коллекций Москвы и Санкт-Петербурга, и в том, что творчество мастера показано многогранно, в разные периоды, с неожиданными акцентами. Она показывает, что в своих творческих поисках он предвосхитил многие достижения современных художников (отличные серии с повторяющимися композициями «Летящие циркачи», 1940; «Дома и деревья», 1, 2, 3, 1950-е).

Звезды современного абстракционизма в Москве

Галерея «Art+Art» на Винзаводе

На выставке «Видение абстракции сегодня» в галерее «Art+Art» на Винзаводе Питер Хейли (р. 1963), Дэн Уолш (р. 1966), Иан Давенпорт (р. 1966), Марк Фрэнсис (р. 1962) продемонстрировали новые взаимоотношения абстрактного искусства с технологической и социоэкономической системами нашего вре-



Д. Уолш
Модель. 2009. Холст, акрил

И. Давенпорт
Лужа живописи: dioxazine II (исследование). Алюминий, акрил

мени. Причем каждый проявил свою оригинальную впечатляющую технику, манеру исполнения.

Еще в конце 1980-х годов представитель нео гео американец Хейли предложил ноухау, которое успешно использует и сегодня. Он пишет прямоугольные блоки, которые уважительно называет celle и conduit, опираясь на философские концепции французского постструктуралиста Жака Бодрийара (идея гиперреализации).

По Хейли, гиперреализация – определенный вид взаимоотношений двух художников, когда один из них рассматривает произведения другого, а затем создает свою работу. С точки зрения Хейли, это не заимствование, а полная пассивность – один художник «гиперосуществляет» работу другого. Хейли стремится превратить прямоугольник – это его основной элемент в процессе гиперреализации – в клетку, ячейку, фигуру, которая имеет резонанс и обретает реальность в социальной сфере. Абстракции Хейли рассматривают как «еще одну манипуляцию внутри мира, где манипулируют абстракциями, вдохновленными технологиями». В картине «Vicked city» видно стремление Хейли передать эмблематическим способом размышление об административно закодированном обществе.

Хейли, в отличие от Мондриана, в своих полотнах не стремится «фундаментально использовать геометрию» и в образной форме воплощать гармонию Вселенной, но его работы благодаря лаконизму выразительных средств, резким анилиновым цветовым сочетаниям убедительно напоминают о современной реальности с ее яркими контрастами.

Работы Уолша относят к самой изощренной форме минимализма. Любимый, используемый им модуль – плитки, изразцы («Visitors», 2009). Повторяющиеся элементы, написанные с исключительной деликатностью, обладают гипнотическим воздействием («Facility», 2009). Его картина «Shop» (2009) выполнена в сиреневатых, голубоватых тонах с использованием орнамента, по колориту и геометрическим мотивам отсылающим к древнегреческой вазописи.

Работы с изображением округлых прямоугольников своей конфигурацией и цветовой гаммой напоминают архитектурный план или ступени. Уолш специально обращается к этим классическим отсылкам, чтобы прокламировать идею визуальной чистоты. Написанные без использования каких-либо чертежных приспособлений, поражающие графическим совершенством композиции воспринимаются как субъективные притягательные перцепции.

Очень красивые абстракции Фрэнсиса имеют точные аллюзии: повторяющиеся формы и штрихи, заполняющие холсты, являются суггестивным проявлением биологических форм. Изображения на его картинах обнаруживают связь с формами бактерий, клеток, хромосом из медицинских атласов или увиденных под микроскопом («Ariel», 2009).

Фрэнсис принадлежит к тем нефигуративным художникам, которые свой формальный словарь, систему образности конструируют из фактов и явлений, ранее недоступных вниманию художников и обнаруженных благодаря изобретению электронного микроскопа и преимуществам телескопической технологии. Интерес автора к фундаментальным основам творения проявился и в его страстном увлечении микологией – наукой о грибах и грибообразных организмах. Картины художника получили признание в начале 1990-х годов и продолжают привлекать внимание по сей день.

Позже Фрэнсис ввел в свою систему образности модуль, ставший квинтэссенцией композиционных нововведений модернистской абстракции Новейшего времени – решетку («Trigo», 2010). Автор объясняет, что решетка возникла в его работах как попытка введения формулы, не имеющей явной связи с микроскопическим миром.

В новых работах Фрэнсиса разные решетчатые конфигурации воспринимаются как развитая суггестивная схема географических карт, железнодорожных систем и т.п. В этих картинах ощущается динамичное противопоставление порядка и хаоса, предметов, систем, созданных человеком, и природных объектов.

Притягательность полотен Фрэнсиса в том, что выполнены они с особым блеском. Лучшие работы – те, в которых выявлено напряжение между абстракцией и фигуративностью, в которых его фирменные «черные диски» не столь очевидно биологичны.

Давенпорт учился в Нортвичском колледже искусств и дизайна в Чешире, в 1988 году окончил колледж Голдсмита. В том же году он участвовал в выставке «Freeze» (куратор Дэмиан Херст) вместе с представителями Young British Artists (YBA), молодых художников Британии, вскоре ставших знаменитыми.

Многие работы Давенпорта выполнены методом выдавливания красок на заранее подготовленную поверхность или их разбрызгивания. Он предпочитает работать на необычных поверхностях – алюминии, стали. Еще в колледже он заметил, что студенты факультета скульптуры увлеченно экспериментируют с разными техниками и материалами. И ему тоже захотелось опытным путем выявить возможности материалов и технологии их обработки, чтобы добиться неожиданных эффектов. «Если вы нанесете краску на холст кистью, вы знаете, что получится. Но что произойдет, если вместо кисти вы используете нечто иное? Я накладывал краску разными способами: выливал ее из бутылок, добавляя в нее разные ингредиенты, даже применял шприц, невероятно точный инструмент для контролирования жидкостей. Это позволило мне больше концентрироваться на цвете и последовательности цветовых сочетаний, нежели фокусировать внимание на распределении краски по поверхности», – говорит Давенпорт.

Вот почему в его работах так важен элемент случайности: именно контраст хорошо структурированных картин со случайно возникшими эффектами придает им напряжение и особую простоту.

Иногда в процессе работы он находит цветовые сочетания интуитивно, порой заимствует палитру у старых мастеров, а иногда использует последовательность цветовой шкалы, как в телесериале «Симпсоны». Давенпорт отдает предпочтение искусственным цветовым оттенкам, иногда соединяет пастельные розовый, желтый с экзотическими цветовыми тонами – пурпурным, оранжевым («Poured lines: permanent orange», 2006).

Большие, мощные, дерзкие картины Давенпорта несут несколько красочных слоев. Это придает им глубину и утонченную структуру. Особый процесс наложения красок, ощутимая массивность глянцевой красочной поверхности на некоторых картинах позволяет прочитывать поверхность работ как рельеф. Примечательно следующее высказывание художника: «Действительно, я никогда не думал о себе как о художнике, скорее как о скульпторе, который делает картины».

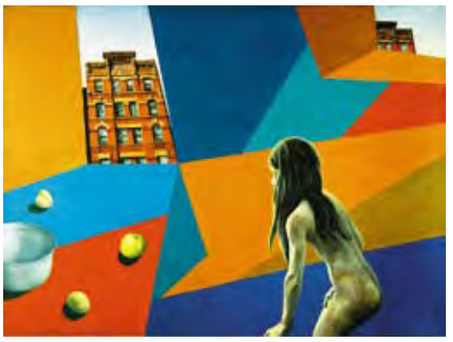
Хотя картины Давенпорта вписываются в абстрактную эстетику, они все-таки в значительной степени являются визуальными продуктами современной городской жизни. Он вдохновляется пронзительными китчевыми расцветками местного магазинчика, торгующего кебабом, кричащими рекламами торговой улицы и всем тем, что можно увидеть, прогуливаясь по улицам Лондона.

Давенпорт долго работает над своими картинами, порой до двух лет, ибо каждый слой живописи должен хорошо просохнуть. Такой процесс работы подходит художнику, который ищет то, что позволяет запечатлеть одновременно и мгновенное, и длящееся явление.

Михаил Одноралов. Ретроспектива

Третьяковская галерея

Очень несовременным кажется Одноралов: использует традиционное средство – живопись и к тому же обращается к каким-то «нездешним», неактуальным темам: пишет натюрморты со старинными куклами, обнаженных персонажей с закрытыми глазами, с гадательными картами, натюрморты с цветами, фруктами... Однако, оказывается, можно писать в традиционной манере, но говорить о совершенно новых вещах, явлениях благодаря трактовке пространства, расположению предметов, персонажей... Это первая персональная выставка художника, активного нонконформиста, участника легендарных неофициальных выставок («бульдозерная»), эмигрировавшего в США в 1980 году. Более 60 картин позволяют проследить 45-летний период творческой деятельности художника. Родившийся на Арбате (вот почему на картинах старинные дома!) Одноралов окончил историко-архивный институт. Большое влияние на него оказал Фальк, в мастерской у которого он брал уроки. В ранних работах 1960-х годов (большинство натюрморты) он усиленно



работает над цветом и с его помощью передает некое мерцательное состояние между реальностью и сном. В натюрмортах сочетает разные предметы: рюмку, пустую стеклянную банку, цветы. У каждой вещи свое значение, и выбраны они неслучайно. Отсюда двойственность и загадочность его картин. В 1970-е годы он становится членом МОСХа, получает мастерскую, продолжая активно участвовать в выставках нонконформистов. В эти годы Одноралов создает ироничные и напряженные натюрморты. В них часто появляются фарфоровые статуэтки, фото в рамках, манекены. Использует он и элементы стилистики сюрреалистов, по-своему интерпретируя их (Дельво, Магритта). И разрабатывает свою концепцию так называемого эквивалентного пространства, варьируя и совмещая далекие по смыслу вещи, рассекая плоскости (доминируют голубые, розовые, песочные тона). Каждый предмет написан с разных точек зрения по отношению к плоскости стола. Но всегда художник добивается в картинах живописного единства. Уже в США в 1990–2000-е годы в его полотнах появляются обнаженные девочки, здания Викторианской эпохи, пустые кувшины, игрушки. В этих работах Одноралов обращается к старинной фотографии. Возникают странные, двойственные, трагические циклы («Открытая рыба»). Картины с девочками-подростками в разных ракурсах — парящие, спящие, отдыхающие, низвергающиеся с небес в виде ангелов — воспринимаются как символические аллегории. Их невозможно расшифровать. Вот девочка с двусмысленной улыбкой и закрытыми глазами на картине «Пасхальное утро», отчужденная, пребывающая на грани яви и сна. «Меня постоянно беспокоило, что пространство в моих работах недостаточно насыщенно. Я стремился к тому, чтобы разместить предмет в пространстве как “вещь в себе”, по Канту». Не только предметы, но и персонажи, одинокие, разобщенные, воспринимаются как «вещь в себе». Одноралову нравятся пограничные ситуации, когда все происходит как бы во сне и персонажи уже не спят, но еще и не проснулись. В работах разных лет художник разрабатывал новые пространственные решения, переосмыслял традиции кубизма, «метафизической живописи», сюрреализма. Хотя он использует традиционные живописные средства, но трактовка пространства, распределение холодных геометрических плоскостей, расположение предметов, персонажей обращают к современной визуальной образности — фото, рекламе, видеоиграм.

«...я художник двадцатых годов». Рисунки Владимира Лебедева

Третьяковская галерея

Почему 1920-е годы были наилучшим периодом для многих отечественных художников? И почему в последующие периоды они не достигли высот «золотых двадцатых»? Так было и с ленинградским художником В.В. Лебедевым (1891–1967). Эскизы к детским книгам «Цирк», «Вчера и сегодня», рисунки «Интерьер с зеркалом», листы серии «Прачки», плакаты «По Европе движется красный призрак», воздушные рисунки «Танцовщицы»... Работы на выставке показывают, что он был одним из редких художников, умевших постоянно совершенствовать свою художественную практику, открывая новые возможности для обогащения своего метода. Он последовательно ставил перед собой задачи, экспериментировал, а затем вводил найденный прием в художественную практику. Так, в листах серии «Прачки» он оригинально внедряет принципы и элементы кубизма.

Новаторскими были и его иллюстрации к детским книжкам. Непосредственные и живые, они словно имитируют детские рисунки («Слоненок»). В них он разрабатывал новые принципы графической культуры, ориентировался на более прямую связь с миром ребенка. Самые блистательные — иллюстрации к «Цирку» Маршака, в которых рисунки, их острый ритм, композиция хорошо сочетается со стихами. Вот листы стильной серии «НЭП»: острые зарисовки колоритных персонажей — петроградские матросы с девицами. В этих листах персонажи изображены с иронией и явным удовольствием. А цветные плакаты для «Окон РОСТА» имитируют коллаж — уплощенные формы, контрастные яркие цвета, знаковые и динамичные, пластически ясные образы. Особенно хороши его легкие воздушные серии с изображением танцовщиц, обнаженных. Выставка демонстрирует, как изобретательно работает художник с разными материалами и техниками: свинцовый карандаш, тушь, уголь, акварель, даже ламповая копоть, позволяющая ему добиваться особой бархатистости фактуры, глубокого звучания черных тонов.

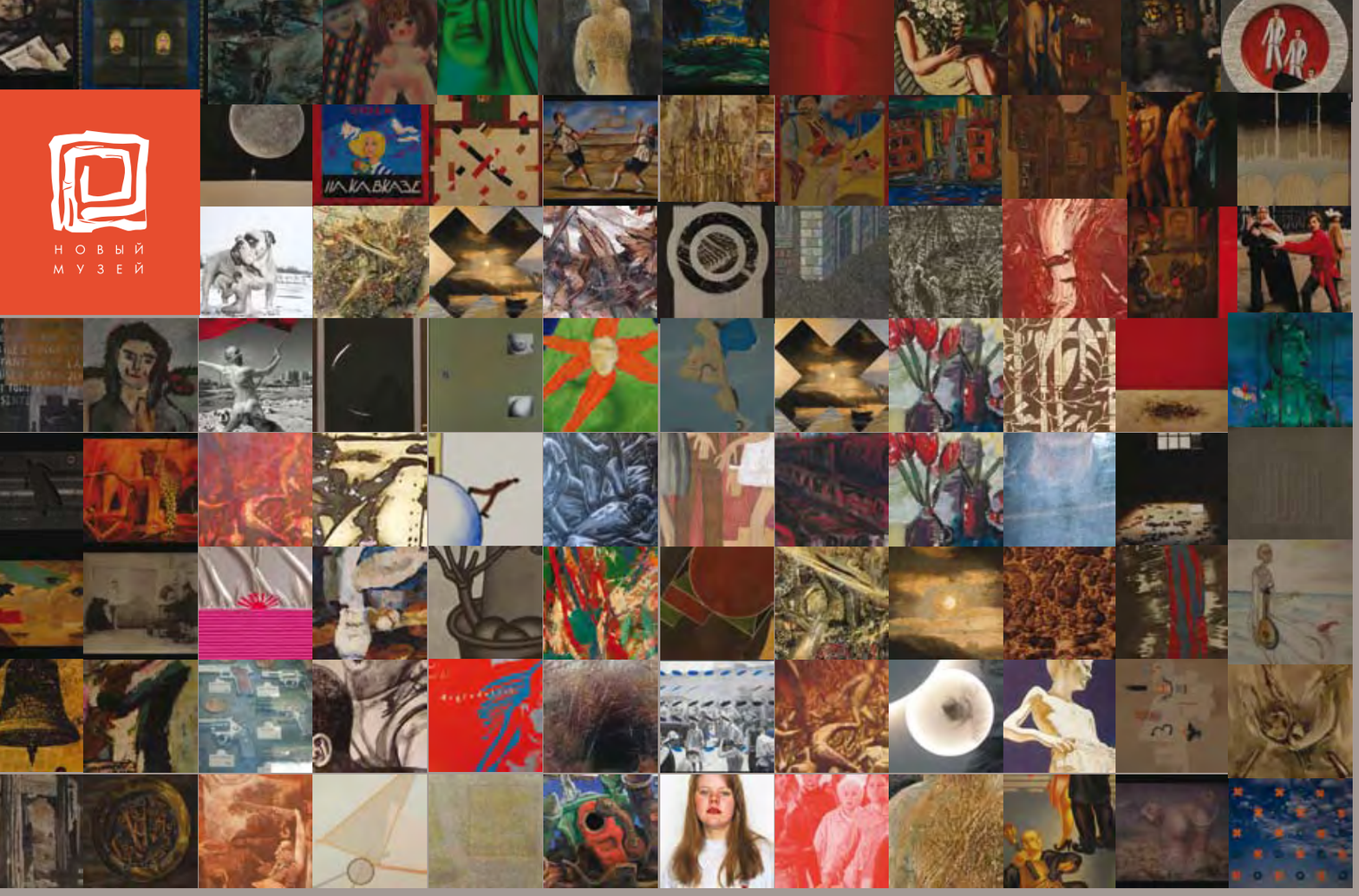
Поэзия и литература Возрождения в иллюстрации. Посвящение Данте (к 745-летию Данте Алигьери)

ГМИИ им. А.С. Пушкина. Мусейон

«В ином руне, в ином величье звонком / Вернусь поэт и осенюсь венком/ Там, где крещенье принимал ребенком» («Рай», XXV, 7–9). «Я в третьем круге, там, где дождь струится/ Проклятый, вечный, грузный, ледяной» («Ад», V1, 7–8). В.А. Фаворский, М.И. Пиков, А.Д. Гончаров — авторы блистательных иллюстраций к «Божественной комедии» и «Vita nova» Данте находят неожиданные аспекты для пластического осмысления творений итальянского гения, о чем свидетельствуют представленные листы.

И в ранних иллюстрациях Фаворского к «Vita nova» (1933) можно ощутить, каким смелым новатором он был, как умел не украшать, а строить книгу. Он преодолел традиционное подчинение изображения каждого предмета, фигуры на гравюре единой точке схода. В ксилографиях он использовал широкую палитру художественных средств выражения: пространство, пластика, силуэт, линия, светотень. Несмотря на маленький масштаб, его иллюстрации с почти осязаемым четким штрихом лаконичны, монументальны.

В. Фаворский
Иллюстрация к «Vita Nova» Данте. 1933



«...коллекция Нового Музея, находясь в фокусе конвенциальных профессиональных представлений о современном искусстве, несет в себе содержательную программу. То есть представление об общем положении дел, о своеобразной карте развития событий. Иными словами, содержит установку на репрезентацию. Это установка и придает коллекции формат музейности.»

А.Д.Боровский

www.novymuseum.ru

Санкт-Петербург, 6-я линия В.О., 29, тел.: 323 50 90

ОКТЯБРЬ-НОЯБРЬ

ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА

Евгения Михнова-Войтенко (1932-1988)

Рукопожатие. 1961. Картон, нитроэмаль. 150Х150 см. Из коллекции Л. Хозиковой.

Гончаров, ученик Фаворского, — продолжатель высокого искусства иллюстрирования своего учителя. Он обогатил его новыми приемами: неожиданные композиционные решения, резкие контрасты черных силуэтов и белого фона листа. Его иллюстрации к стихам Петрарки отличаются лирическими интонациями, тонкостью проработки. Показаны и несколько его листов, полные трагизма иллюстрации к трагедиям Шекспира — вершина его творчества.

Свое осмысление философских идей «Божественной комедии» дал Михаил Пиков в ксилографиях, над которыми работал несколько лет. Помимо тонкого проникновения в смысл поэмы, в его листах ощущается поразительное слияние поэтического языка с пластикой гравюр. В этом можно усмотреть и удивительную связь времен.

Красивым и тактичным дополнением к выставке служат скульптурные работы: бронзовый бюст Данте XV века неизвестного мастера, скульптуры современных авторов.

Моисей Фейгин. Исповедь Арлекина

Музей личных коллекций
ГМИИ им. А.С. Пушкина

«Композиция с белым треугольником», (1972–1976) «Безмолвие» (1972)... Полотна Моисея Фейгина (1903–2008) затягивают в свои таинственные глубины. Как будто заглядываешь в темную, пугающую бездну и мучительно прорываешься к зияющему просвету. Удачно выбрано название для выставки «Исповедь Арлекина», потому что творчество Фейгина исповедально и сокрыто. И работы, в основном последнего десятилетия, хорошо подобраны. Трудно представить, что они созданы художником, которому перевалило за 90. Он даже вошел в Книгу рекордов Гиннесса как самый долго действующий художник.

Фейгин — один из редких художников, живших в XXI веке, учеников ВХУТЕМАСа, его педагогоми были А. Осмеркин и И. Машков. От своего выдающегося учителя Осмеркина Фейгин воспринял понимание картины как цвето-пластического целого. Но прошло много времени, произошли разные драматические события, прежде чем к 60 годам художник нашел свою неповторимую манеру. Он начал писать абстрактные и полуабстрактные картины, автопортреты, смело экспериментировать с цветовыми сочетаниями, композиционными решениями, фактурой, техникой письма, резко деформировать формы. Он словно стремился реализовать свои внутренние монологи. Появляются странные персонажи в цветастых трико, лоскутных костюмах, разыгрывающие театрализованные истории в духе Шекспира, иногда превращающиеся в героев евангельских сюжетов.

«В искусстве, — говорил Флобер, — не следует бояться преувеличений!» И Фейгин не боялся. Некоторые образы сведены до иероглифических знаков («Призрак», 2000; «Желтое распятие», 2007). Излюбленные цвета — черный, красный, синий. Плотная, пастозная фактура, особая весомость и насыщенность цвета угадываются в его необыкновенных композициях. Арлекин, Дон Кихот, Чарли Чаплин, Скрипач — любимые персонажи Фейгина. Трагические, неприкаянные, они порой воспринимаются как уязвимые куклы-марионетки и воплощают трагическое одиночество людей в современном мире. Состояние своих персонажей автор передает очень экспрессивной манерой письма деформацией форм, изломанными позами.

Фейгин — один из редких творцов, признание к которому пришло в поздний период. Но, может быть, именно это обеспечило такую поразительную творческую свободу. «Я абсолютно свободен, ни на кого не рассчитываю, даже в мыслях», — говорил Фейгин.

«Ты соткан весь из солнечных лучей, ты создан для любви, Туркменистан»

Государственный музей Востока

В туркменских орнаментах на коврах, вышивках, ювелирных украшениях можно прослеживать священный хоровод животных и птиц, венки из цветов и растений обретают космогоническую символику. И символика ковровых орнаментов уходит в глубокую древность, в эпоху прародителя нации Огуз-хана, маргианскую и парфянскую эпоху. Определенная символика заключена и в орнаментах ювелирных украшений: защищали от сглаза, привлекали удачу и богатство. В старину ни одно женское украшение не повторяло другое. Неразгаданной остается тайна, как с помощью простых инструментов — небольшая удлиненная наковальня, молоток, плоскогубцы — они создавали подлинные шедевры.

Есть на выставке и массивные браслеты-билезики из несколькмих сегментов, и букав — массивное шейное и нагрудное украшение с сердоликовыми вставками, серебряными подвесками и бубенцами. Серебряные украшения гармонируют с бордово-красными женскими одеяниями. Представлены на выставке и филигранные туркменские вышивки, халаты, фаянсовые блюда.

Художник Бяшим Нурали являет в своих полотнах мифопоэтическое восприятие мира. В его образах есть глубина и непосредственность, цельность и загадочность, прослеживается связь с ковроткачеством: «Портрет Халиджи» (1926) на фоне ковра с традиционным серебряным головным убором и серебряным украшением на груди. Небольшая компактная выставка дает убедительное представление о достижениях туркменских мастеров ДПИ и изобразительного искусства.

Б. Нурали
Сбор винограда. 1929. Холст, масло. ГМВ

Регионы России

«Передвижная академия искусств»

Соловецкий музей-заповедник

С 16 по 28 июня 24 выпускника художественных училищ Москвы, Орла, Нижнего Новгорода, Пензы, Санкт-Петербурга и других городов России проходили летнюю практику на Соловках. Мастер-классы и пленэры для участников «Передвижной академии искусств» проводят ведущие педагоги Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина и Красноярского художественного института. «Десятью днями, которые потрясли души художников» назвала период пленэрных занятий на Соловках руководитель проекта Е.С. Вальс.

Своеобразным отчетом о пленэре на беломорских островах стала выставка «Постижение Соловков», открытая в выставочном зале Образовательного центра Соловецкого музея-заповедника 23 июня. На ее открытии присутствовали вице-президент Фонда социально-культурных инициатив Т.В. Шумова и архимандрит Порфирий (Шутов), наместник Соловецкого монастыря и директор Соловецкого музея-заповедника. Он поблагодарил молодых художников за их творчество и пожелал дальнейших успехов. Участники проекта подарили о. Порфирию две картины, одну из которых просили передать священноархимандриту Соловецкого монастыря патриарху Кириллу.

25 июня в пленэрном центре Соловецкого музея-заповедника состоялось вручение дипломов за творческие достижения в изобразительном искусстве участникам программы «Передвижная академия искусств на Соловецких островах». Проект реализуется силами Фонда социально-культурных инициатив (президент фонда Светлана Владимировна Медведева), Министерства культуры РФ, Дирекции международных программ при участии Соловецкого музея-заповедника и Соловецкого монастыря.

На торжественном мероприятии присутствовали заместитель главного директора Фонда социально-культурных инициатив по юридическим вопросам Д.В. Соловьев, заместитель директора Соловецкого музея-заповедника И.В. Кондрашова, представитель священноначалия Соловецкого монастыря иеромонах Петр, преподаватели академии. После вручения дипломов состоялась благотворительная акция, в рамках которой представители фонда передали Соловецкой средней школе денежный сертификат на 100 тысяч рублей для улучшения материально-технической базы школы.

Объединение «Аллея»

Петрозаводск

Петрозаводск и Ярославль — города, имеющие давние культурные связи, взаимный интерес и опыт сотрудничества. В год 1000-летия Ярославля, Городской выставочный зал Петрозаводска представляет карельской публике творчество нескольких ярославских художников: Владимира Горячева, Андрея Жевакина, Михаила Кораблева, Леонида Малафеевского. Все они — участники творческого объединения художников-станковистов «Аллея», которое было создано в Ярославле в 1995 году в рамках Союза художников (Ярославского отделения СХ России). Сегодня группа состоит из 12 мастеров, разных по взглядам на искусство, предпочитаемым темам, сюжетам и техникам. Объединяют участников группы, в том числе и тех из них, чьи работы экспонируются на данной выставке, высокий профессионализм и творческая активность, сочетание современного пластического мышления и мастерского владения школой станковой живописи и графики, широкий диапазон выразительных возможностей и образов. Это товарищество творческих людей, мастеров своего дела, видящих свою задачу в развитии и пропаганде современного российского искусства.

У каждого из четырех представленных на выставке в Петрозаводске авторов своя интонация, свой почерк, свой взгляд на мир. Для Михаила Кораблева рисунок с натуры, которым он владеет виртуозно, есть способ познания окружающего мира. Его поэтичные, построенные на сложных градациях тональных отношений пейзажи и натюрморты исполнены внутренней гармонии и глубины.

Контрастом к камерным рисункам воспринимаются живописные полотна Андрея Жевакина. Характерные для многих его работ фрагментарность композиции, особая обобщенная манера письма, разнообразие фактур наполняют самые простые сюжеты — стога в поле, цветущие груши, интерьер мастерской художника — значимостью и особым внутренним смыслом.

Графические фантазии Владимира Горячева втягивают зрителя в игру узнавания лиц, предметов, сюжетов и в то же время интригуют своей недосказанностью, динамичным хитросплетением линий и цветовых пятен, трансформирующих действительность в сказку.

Превращение земной реальности в тайну — механизм, лежащий и в основе работ Леонида Малафеевского. Он вглядывается в окружающий мир так пристально, что ему удается в мерцающей фактурной живописи запечатлеть трепет жизни, дыхание природы, скрытое от невнимательных глаз бытие вещей.

Мария Юфа, искусствовед

Архитектура Магнитогорска и Челябинска

Челябинск

Открывшиеся в июне в Челябинском музее искусств выставки «Челябинск. Соцгород тракторного завода» и «Магнитогорск. Европейский функционализм в советском городе» посвящены архитектуре конца 1920-х — начала 1930-х годов. Представлены проекты и постройки «социалистических городов» Челябинского тракторного завода и Магнитогорского металлургического комбината. Они являются уникальными памятниками не только советской архитектуры конструктивизма (Челябинск), но и европейского функционализма (Магнитогорск).

На Урале в конце 1920-х — первой половине 1930-х был создан ряд крупномасштабных промышленно-селитебных образований, таких, например, как ЧТЗ и ММК. Соцгород понимался как промышленно-селитебный комплекс, где органично сочетались предприятие и жилой массив с системой коллективизированного культурно-бытового обслуживания. «Индустриальный рабочий город» ЧТЗ на 37,5 тысячи человек проектировался «на основе полного обобществления культурно-просветительной и бытовой жизни всех трудящихся», где все взрослое население, за исключением престарелых,

больных и инвалидов, участвует в производительном труде и общественной работе. Жизнь трудящихся сосредотачивается в жилкоммунах, а дети до 16 лет находятся на полном общественном обеспечении и проживают в яслях, детских садах и интернатах закрытого типа.

Выставки состоялись в рамках проекта Южно-Уральского государственного университета «Жизнь в памятниках модернизма».

Также в рамках челябинской выставки прошел фестиваль архитектурных объектов-инсталляций под открытым небом, круглый стол по проблемам реставрации и приспособления объектов истории культуры. Была проведена уникальная виртуальная экскурсия по памятникам архитектуры конструктивизма на Южном Урале.

Выставка скульптур Алексея Леонова

Мичуринск

Выставка украинского скульптора Алексея Леонова «Думая о вечном» прошла в музее-усадьбе народного художника СССР А.М. Герасимова.

А. Леонову 28 лет, но уже сегодня его скульптуры произведения зрелого мастера, имеющего собственный стиль, поражающие совершенством исполнения, глубиной творческого замысла, художественной выразительностью. А. Леонов окончил Киевскую национальную академию изобразительного искусства и архитектуры, аспирантуру. С 2008 года — член Союза художников Украины. В течение пяти лет состоялось более 20 персональных выставок скульптора в городах России и Украины.

Выставка «Думая о вечном» посвящена Году Индии в России. На ней представлено 45 скульптурных работ и 66 фотографий. В экспозиции, разместившейся в четырех уютных залах музея-усадьбы, представлены работы восточного, христианского, западноевропейского циклов. Посетители вглядывались в просветленные лица православных святых, пророков, подвижников, мудрецов Востока, надолго останавливались перед вдохновенными образами знаменитых деятелей культуры. Особое место в экспозиции занимают скульптурные портреты Н.К. Рериха, Е.И. Рерих и их сыновей, посвятивших свои жизни изучению культуры Индии и России. Поражает внутренняя достоверность великих образов, благодаря которой возникает ощущение непосредственного общения с ними. Персонажи выставки принадлежат к различным культурам Запада и Востока, но создают единое энергетическое пространство. Устремленность к вершинам человеческого духа, самоотверженному служению людям стирает условные границы, вводит зрителей в единое поле высокого духовного напряжения. Не случайно центральными фигурами восточного и христианского залов стали скульптуры «Матерь Мира» и «Царица небесная в алтаре».

Наиболее точно передать внутреннее состояние героев художнику помогает шамотная глина — пластичный материал, обладающий уникальной фактурой. Ее шероховатость, небольшие трещинки «оживляют» фигуры, позволяют создать динамичные, наполненные внутренней энергией образы.

Гармонично дополнила восприятие выставки классическая музыка, прозвучавшая в день открытия в зале Музея-усадьбы А.М. Герасимова в исполнении ученицы Староюрьевской музыкальной школы Оксаны Демьяновой (фортепиано) и ее преподавателя Н.В. Маркиной (флейта).

Тамара Попова, Татьяна Мачуловская

Художник. Хранитель. Реставратор

Истра

В выставочном корпусе музея «Новый Иерусалим», в год, когда музею исполняется 90 лет, открылась выставка «Содружество». Ее экспозиция рассказывает о творческом содружестве музейных сотрудников, хранителей и собирателей коллекции с авторами, их наследниками и реставраторами, которые часто дают произведениям вторую жизнь, вводя их в культурное и историческое пространство.

На выставке представлены произведения живописи, графики XX века, приобретенные и полученные в дар в результате целенаправленной собирательской работы музея. В частности, на выставке были показаны прошедшие реставрацию произведения знаменитого мастера «Гранатовой чайханы» Александра Николаевича Волкова, основателя династии живописцев.

Здесь же больше количество живописных и графических работ Ефросиньи Ермиловой-Платовой и Федора Платова, переданных в дар музею их племянницей Натальей Яковлевной Алавердовой. Давним другом музея и дарителем работ Бориса Петровича Чернышева является дочь художника Мария Борисовна Чернышева. Результатом сотрудничества с ныне покойными художницей Дорой Ефимовной Гуревич и вдовой художника Александра Александровича Поманского Лидией Николаевной Черноярoвой стало то, что музей хранит большую часть наследия мастеров, открывая зрителям их творчество.

У художников, работавших в первой половине XX века, часто не было ни хорошего холста, ни бумаги. По большей части работы, оказавшиеся в музее, требовали реставрации. Многие произведения трудами реставраторов были возрождены к новой жизни. Некоторые из них экспонируются на выставке после реставрационных работ. В частности, впервые выставляется коллекция произведений Алексея Боручева, художника, о котором практически ничего неизвестно. Его картины были переданы музею из РОСИЗО Министерства культуры РФ без подрамников, с дефектами красочного слоя, и только трудоемкая работа реставраторов музея сделала возможным их нынешнее появление на выставке.

Реставрация большей части произведений, представленных на экспозиции, была проведена штатными музейными художниками-реставраторами. Кроме того, музей и Министерство культуры Московской области заключали договоры с реставраторами и организациями, что также способствовало возрождению музейных экспонатов. На протяжении многих десятилетий музей сотрудничает с Всероссийским художественным научно-реставрационным центром (ВХНРЦ) им. академика И.Э. Грабаря, где проходят обучение и стажировку реставраторы музея.

Несколько работ экспонированных на выставке были отреставрированы реставраторами Ярославского художественного музея на основе взаимовыгодного сотрудничества в обмен на выставку произведений художника Константина Горбатова из фондов музея «Новый Иерусалим» в Ярославле.

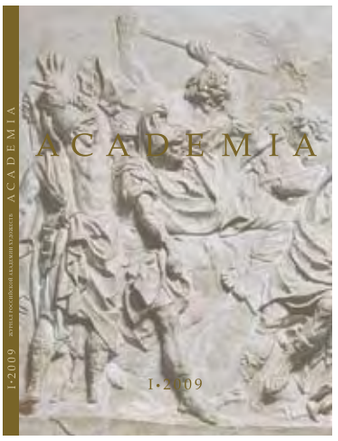
Долгие годы музей плодотворно сотрудничал с Московским государственным академическим художественным училищем памяти 1905 года. Картины, отреставрированные студентами училища на безвозмездной основе, составляют немалую часть экспозиции.

Вспомогательные материалы: фотографии экспонатов до и в процессе реставрации, реставрационные паспорта, фотографии мастеров дают возможность зрителю увидеть профессиональное «закулисье» и в полной мере оценить роль реставраторов в союзе художник, хранитель, реставратор.

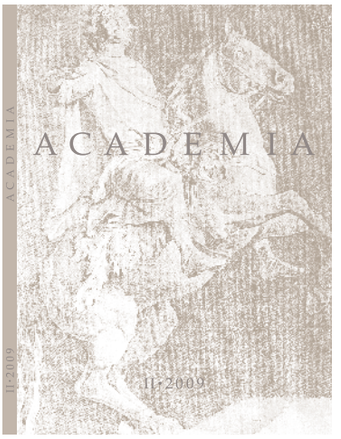
По материалам АИС (Ассоциации искусствоведов), составитель Алла Надеждина

ACADEMIA

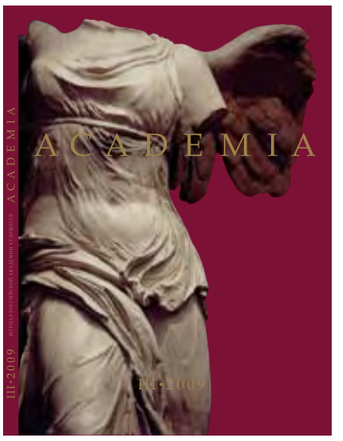
ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



№1/2009

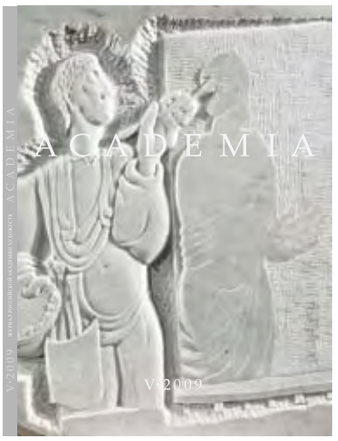


№2/2009

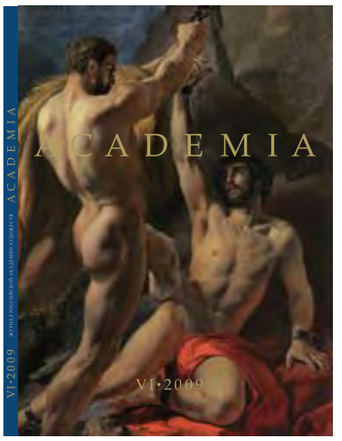


№3/2009

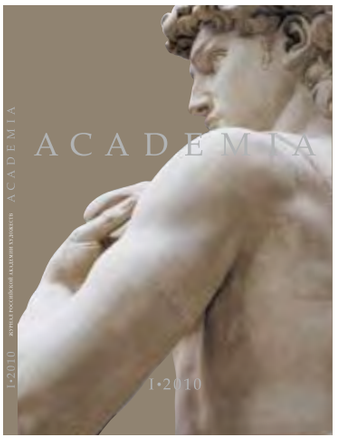
№4/2009



№5/2009



№6/2009



№1/2010

№2/2010

Журнал ACADEMIA выходит 6 раз в год с 2009 года.

Подписка по почте:
Объединенный каталог «Пресса России». Подписной индекс 88483, карточная. Объединенный каталог «Почта России». Подписной индекс 37163, адресная

Через наших партнеров
ООО «Агентство Артос-ГАЛ», 107546, Москва, ул. 3-я Гражданская, д.3, стр.2. Тел. +7 (495) 788-3988

Для зарубежных подписчиков
Подписное агентство «МК-Периодика». 129110, Москва, ул. Гиляровского, 39. Тел. +7 (495) 684-5008

Распространение журнала в России
Москва
Московский музей современного искусства.
Петровка, 25

Санкт-Петербург
Киоск Академии художеств, Университетская наб., 17

Журнал входит в Презентационный фонд
Президента РФ, Правительства РФ
(включая губернаторскую рассылку), мэра Москвы, президента РАХ Зураба Церетели

Распространение на специальных мероприятиях РАХ – выставки, презентации, торжественные приемы

Рассылка
Частные и корпоративные коллекционеры изобразительного искусства, галереи, музеи, культурные центры, посольства

Благодарим Городскую курьерскую службу доставки. Дербеневская наб. д.20 стр.10. Тел. +7 (495) 987-1151

Распространение журнала за рубежом

Российские центры науки и культуры при посольствах РФ в Австрии, Бельгии, Великобритании, Венгрии, Германии, Греции, Дании, Испании, Италии, Кипре, Люксембурге, Мальте, Польше, Португалии, Сербии, Словакии, Словении, Турции, Финляндии, Франции, Хорватии, Чехии, Швейцарии, Египте, Конго, Марокко,Танзании, Тунисе, Эфиопии, ЮАР, Израиле, Бангладеш, Индии, Иордании, Китае, Камбодже, Ливане, Монголии, Непале, Пакистане, Сирии, Шри-Ланке, Японии, Аргентине, Бразилии, Мексике, Перу, США, Чили.

Благодарим Федеральное агентство по делам Содружества Независимых Государств, соотечественников, проживающих за рубежом, и по международному гуманитарному сотрудничеству (Россотрудничество) за содействие в распространении журнала.

НАУЧНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

SCIENTIFIC PUBLICATIONS

Екатерина Мирошина III *Ekaterina Mirochina*
Неорусский стиль в монументальной живописи Иверского собора Николо-Перервинского монастыря
Neo-Russian style in monumental painting of Iversky Cathedral of Nikolo-Pererviнsky Monastery

Екатерина Павлова IX *Ekaterina Pavlova*
Представление Л.Б. Альберти о красоте
Beauty conception of L.B. Alberti

Ольга Ярцева XII *Olga Yartseva*
Влияние Пабло Пикассо на творчество американских абстрактных экспрессионистов
The Influence of Art of Pablo Picasso on Art & Work of American Abstract Expressionists

Научные публикации соискателей по специальностям

Искусствоведение. 17.00.00

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура. 17.00.04

Техническая эстетика и дизайн. 17.00.06

Теория и история искусства. 17.00.09

Культурология. 24.00.00

Теория и история культуры. 24.00.01

Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов. 24.00.03

Научно-организационный отдел РАХ
Ученые секретари,
кандидаты искусствоведения
Т.А. Кочемасова
М.В. Вяжевич
Н.Н. Мухина

Рецензенты

Дмитрий Олегович Швидковский — доктор искусствоведения, действительный член и вице-президент РАХ, ректор Московского архитектурного института

Владимир Рувимович Аронов — доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом дизайна НИИ теории и истории изобразительного искусства РАХ

Андрей Владимирович Толстой — доктор искусствоведения, член-корреспондент РАХ, профессор, заместитель директора по науке ММСИ

Александр Сергеевич Мигунов — доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой эстетики философского факультета МГУ

Александр Клавдианович Якимович — доктор искусствоведения, действительный член РАХ, профессор, ведущий научный сотрудник НИИ истории и теории изобразительных искусств РАХ и Института культурологии, вице-президент Международной ассоциации критиков, главный редактор журнала «Собрание»

Все статьи, предложенные авторами, проходят внутреннее рецензирование и публикуются на основании решения редакции журнала.
Плата с соискателей за публикацию не взимается.
Аспиранты и соискатели предоставляют рекомендацию к публикации от своего научного руководителя или выписку из решения кафедры (сектора, отдела), к которой они прикреплены. Рекомендации должны иметь подписи и печати, удостоверяющие эти подписи. Документы необходимо привезти в редакцию или прислать по адресу: 117049 Москва, Крымский Вал, 8, стр.2, оф. 352, редакция журнала «ACADEMIA».

Рекомендации к оформлению статей
1. Рукопись представляется в электронном виде в формате WORD вместе с распечатанной копией. Текст должен содержать сведения об авторе: имя, фамилия, отчество (все полностью), место работы (или учебы), должность, учебная степень или звание (если имеются) и данные для связи: телефон, адрес электронной почты.
2. Содержательная часть статьи от 6 до 12 стр. машинописного текста.
3. Перед текстом помещаются аннотации объемом до 200 символов на русском и английском языках с названием статьи и транслитерацией фамилии автора, а также пять «ключевых слов» для возможности электронного поиска.
4. Текст печатается 12 кеглем, с полуторным межстрочным интервалом, шрифтом Times New Roman, поля вокруг текста 4–2–2–2 см, нумерация страниц внизу текста по центру.
5. Цитирование допускается только с указанием источника, ссылка на который дается в конце статьи 12 кеглем.
6. В конце статьи необходимо указать список используемой литературы, от 6 до 15 авторов. Обращаем особое внимание на точность библиографического оформления списка литературы, выверенность статей в компьютерных наборах и полное соответствие файла на диске и бумажного варианта.
7. Каждый рисунок или таблица должны иметь номер, название и ссылку на него в списке иллюстраций.
10. Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей, сохраняя научное содержание авторского варианта. Статьи, не соответствующие указанным требованиям, а также получившие отрицательную рецензию редакционной коллегии или внешнего рецензента, не публикуются и не возвращаются (почтовой пересылкой).

Неорусский стиль в монументальной живописи Иверского собора Николо-Перервинского монастыря

Екатерина Олеговна Мирошина, *художник-реставратор, аспирант Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова, факультета теории и истории изобразительного искусства*

Аннотация. В статье проанализированы особенности неорусского стиля (или национально-романтическое направление русского модерна) в монументальной живописи на примере росписей Иверского собора Николо-Перервинского монастыря.
В основе статьи лежит принцип комплексного подхода историко-культурной, стилевой методологии, а также исследование живописи собора в ходе реставрационных работ при непосредственном участии в них автора статьи.
Дается анализ процессов формирования художественно-эстетического мировоззрения мастеров конца XIX — начала XX века. Исследованы сюжеты и темы росписей, особенности взаимодействия и синтез направлений в монументальном церковном искусстве рубежа эпох.
Впервые после реставрации исследуется живопись памятника архитектуры — Иверского собора Николо-Перервинского монастыря.

Ключевые слова. Неорусский стиль, стиль модерн, рубеж эпох, монументальная живопись, архитектура, реставрация, В.П. Гурьянов, В.М. Васнецов.

Neo-Russian style in monumental painting of Iversky Cathedral of Nikolo-Perervinsky Monastery.

Ekaterina Mirochina, *artist-restorer, postgraduate student of Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov, faculty of theory and history of visual art.*

Annotation. The article analyzes the features of Neo-Russian style (or national-romantic style of Russian modern) in monumental painting by the example of paintings of Iversky Cathedral of Nikolo-Perervinsky Monastery.
At bottom of the article lies the principle of comprehensive approach of historical-cultural, style methodology, as well as detailed investigation of the Cathedral pictorial art in the course of restoration works with active participation of the author of this article.
The analysis of the processes of formation of artistic and aesthetic worldview of the masters working in the beginning of XIX — end of XX centuries is given. The designs and themes of paintings, the features of interaction and synthesis of styles in monumental church art of the beginning of XIX — end of XX centuries are investigated.
The painting of architectural monument — Iversky Cathedral of Nikolo-Perervinsky Monastery is investigated for the first time, after restoration.

Keywords. Neo-Russian style, Modern style, Turn of ages, Monumental painting, Architecture, Restoration, V.P. Guryanov, V.M. Vasnetsov.

Николо-Перервинский монастырь — один из самых древних из находящихся на территории современной Москвы. Существует предание, что он основан во времена Куликовской битвы. Наименование «Перервинский» связано с тем, что он находится на берегу Москвы-реки. Его старое русло у стен обители меняло направление, прерывалось, потому эта местность с давних пор называлась Перерва.

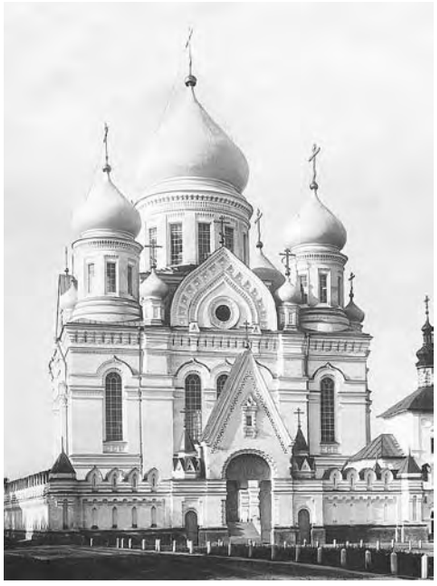
Вероятно, в Смутное время монастырь подвергался разорению, но в царствование Михаила Федоровича отстроен заново. При царе Алексее Михайловиче к Перервинской обители приписывают часовню Иверской иконы Божией Матери, что у Воскресенских ворот Кремля, а в монастырь поступают богатые дары и вклады от царя, духовных и мирских лиц. В этот период на территории обители начинается возведение каменных храмов в честь святителя и чудотворца Николая, святого преподобного Сергия Радонежского и Успения Божией Матери. Затем эти храмы были перестроены при патриархе Адриане и в 1690-х годах были созданы патриаршие келии. При последнем досинодальном патриархе обитель достигает своего расцвета.

В 1775 году митрополит Московский Платон (Левшин) (1737–1812) основал здесь семинарию. Довольно часто в этой обители служил выдающийся русский богослов святитель Филарет (Дроздов) (1782–1867). В то время когда он занимал кафедру митрополита Московского и Коломенского в Перервинской обители, украшались живописью и золочением Никольский, Сергиевский, Успенский храмы, а также храм Толгской иконы Божией Матери, построенный в 1733 году.

В 30-х годах XIX века хозяйственные и келейные здания монастыря перестраиваются архитектором М.И. Бове, братом известнейшего архитектора Осипа Бове, работавшего в стилях ампир и классицизм. Ансамблю монастыря придается единое стилистическое решение.

На территории Николо-Перервинского монастыря существуют постройки в стиле московского барокко, классицизма, но самое грандиозное, поражающее своей монументальностью и величественностью — это здание собора в честь Иверской иконы Божией Матери. Собор вмещает 3 тысячи человек, а его высота до креста — 70 метров. Венчают собор 13 куполов, символизируя Спасителя и апостолов. Время возведения этого храма приходится на 1908 год. Он создан по проекту архитектора, жившего и работавшего в Москве, Петра Алексеевича Виноградова в неорусском стиле. Окончивший Московское

Пруд возле Николо-Перервинского монастыря. 1954



Иверский собор. 1909

Купол и барабан Иверского собора до реставрации

училище ваяния и зодчества Виноградов был не только известным строителем храмов, но и реставратором памятников архитектуры.

Впервые идея о создании нового национального стиля возникает в первой половине XIX столетия. Сначала этот стиль (в основе которого лежало использование древнерусских, византийских мотивов, переосмысленных в новую эпоху и с позиций господствовавшего тогда модерна) формируется и наиболее отчетливо прослеживается в архитектуре (например, русско-византийский стиль К. Тона), затем во время своего расцвета в конце XIX — начале XX века он отмечается в живописи.

Переход в XX столетие — время предчувствия тяжелых и трагических моментов истории, поэтому общество нуждалось в осознании собственного прошлого и его «нового» открытия. Оно обращается к своей традиционной культуре. Происходит осмысление иконописи как величайшего искусства, ведутся собирательство и реставрация древних икон, в памятниках искусства видят источник важной исторической информации, исследуются каноны, формы, типы древнерусского искусства и т.д. Происходит становление искусствоведения как науки. Художники и архитекторы, деятели искусств того времени стремились не только возвысить древнерусское искусство, главной для них становилась задача открыть современному им человеку духовный, сакральный мир через возвращение к своим корням. Именно потому, что древнерусское искусство романтично и символично по своей сути, оно стало созвучно эпохе модерна, а его мотивы служили источником вдохновения для зодчих и художников рубежа эпох.

Архитектурно-живописное решение Иверского собора подчинено стремлению ввысь, что характерно для многих храмов неорусского стиля. Трапезная часть сливается с основным объемом храма, таким образом, собор в своем плане имеет квадрат, символизируя престол. Его огромные вытянутые окна подчеркивают вертикальную направленность здания.

Интерьер Иверского собора — настенная живопись и иконостас — также были выдержаны в неорусском стиле. Автор резного иконостаса И.А. Соколов. Иконы и живописное убранство храма выполнялись под руководством Василия Павловича Гурьянова, известнейшего в то время талантливого иконописца. Родился художник в слободе Мстера в семье потомственных иконописцев. В Москве открыл собственную иконописную мастерскую, выполнял ответственные заказы. Им были написаны и отреставрированы иконы для многих соборов и церквей России: в Троице-Сергиевой лавре, Успенском и Благовещенском соборах Московского Кремля, Никольском Единоверческом и Новоерусалимском монастырях, Новоспасском монастыре, Усыпальнице дома бояр Романовых, в церкви при Епархиальном доме в Москве, в Петергофе, Оптиной пустыни, Спасо–Преображенском монастыре и др. Гурьянов первый реставрировал знаменитую православную святыню кисти Андрея Рублева «Троица». Он известен и за пределами страны, его работы были в Буэнос–Айресе, в Андреевском скиту на Афоне.

В.П. Гурьянов занимался и научной деятельностью. Он являлся членом Московского археологического общества, Общества любителей духовного просвещения, состоял в Комиссии по осмотру и изучению церковной старины в Москве и Московской епархии. Им изданы печатные труды: памятники древнерусского искусства (Лицевые святцы века Никольского Единоверческого монастыря в Москве. Издание иконописца В.П. Гурьянова. М.,1904; Владимирская икона Богоматери в Успенском соборе. М., 1902, и др.). Он состоял в звании придворного иконописца, был лично знаком с В.М. Васнецовым, чья живопись считалась в то время эталоном монументального искусства. Композиции из Владимирского собора Киева и живописные приемы Васнецова использовались во многих храмах. Религиозная живопись В.М. Васнецова, манера его письма нашли отклик и продолжение в творчестве других мастеров. Васнецов, собственно, и являлся одним из основателей неорусского стиля и одновременно его «феноменом». Он одним из первых живописцев обратился к народному творчеству, использовал его многогранность, близость к русской душе, заново интерпретируя, применяя достижения нового, современного художникам рубежа эпох стиля модерн. Сам Воснецов отдавался работе над живописью Владимирского собора «с таким усердием и неослабевающем вдохновением, с каким изображенные им святители и подвижники служили Богу. В результате явилось то, что на за границей (Baron de Baye, L'oeuvre de Viktor Vasnezoff) называют возрождением русского искусства»[1].

Творческие пути В.М. Васнецова и В.П. Гурьянова пересекались. У них была большая совместная работа над живописным убранством огромного храма в честь святого благоверного князя Александра Невского в Варшаве, символа царской власти на западных границах империи, где художественными работами руководил сам Васнецов.

Вероятно поэтому, а также в силу популярности живописи Васнецова некоторые живописные композиции Иверского храма в Перерве повторяют росписи Владимирского собора, но большинство композиций решено самостоятельно, что придает росписи Иверского собора неповторимость. Также это свидетельствует о том, что здесь трудились мастера высокого уровня: используя основные приемы и концепцию живописи, великолепную манеру веснецовского письма, они разрабатывали и свои композиционные решения, колористические подходы, что делает живопись этого храма уникальной. В гамме собора присутствуют яркие, сочные тона древнерусских икон. В.П. Гурьянов, реставрируя «Троицу» Рублева, был потрясен колористикой иконы. Можно предположить, что это открытие, а также то, что он сам мастер-иконник, повлияло и на цветовую гамму собора, которая очень выгодно подчеркивает архитектуру здания.

Живописное решение и колористическая гамма, распределение основных цветовых пятен и композиционных акцентов усиливают архитектурную направленность ввысь Иверского собора, его величественность и монументальность. Перед артелью художников стояла сложная задача: создать такую живопись, которая должна читаться с большого расстояния. Выбор сюжетов для росписи собора характерен для композиций неорусского стиля того периода, например, картины на исторические темы. Такие сюжеты довольно часто изображались в храмах на рубеже эпох, что связано с повышенным вниманием к своей истории. Многие живописцы-корифеи конца XIX — начала XX века творили как монументальные, так и станковые шедевры в области исторической живописи, проделав при этом огромную исследовательскую работу: они ездили по дальним губерниям, изучали памятники архитектуры, собирали иконы, предметы старинного быта, костюмы и т.п.. Художники знакомились с образом жизни людей, живших в отдалении от городов, с фольклором, передававшимся из поколения в поколение, кропотливо анализировали исторический архивный материал, собирали все лучшее, что было в истории русской культуры.

В Иверском соборе выполнено два монументальных полотна на историческую тему: «Крещение Руси святым равноапостольным великим князем Владимиром» и «Сретение Иверской иконы Божией Матери у Воскресенских ворот Кремля».

На монументальном полотне «Крещение киевлян» перед нами предстают святой князь, его супруга — византийская принцесса Анна, духовенство, певчие и множество народа, сходящего для принятия крещения в воды Днепра. На второй картине изображены царь Алексей Михайлович с семейством, патриарх, духовенство и люди самых разных сословий — все они пришли встречать одну из самых почитаемых на Руси святынь — список с Иверской иконы Божией Матери, который принесли иноки-святогорцы с Афона.

Большая роль в этих картинах отведена пейзажу. Это не просто фон, вымышленный пейзаж, а конкретное историческое место, где происходило реальное событие. Художники стремились передать историческую точность пейзажа. В «Крещении киевлян» это Днепр с характерным украинским пейзажем, в картине «Встреча Иверской иконы Божией Матери» — присыпанная первым снегом Москва.

Живописная манера, в которой выполнены эти произведения, как и вся живопись внутреннего убранства собора, местами условна; мастера использовали широкие мазки, писали плоскостно, применяли также контур, особенно это касается написания одежд и пейзажа. Такая манера прослеживается в живописи Иверского собора и даже орнамента.

Интересно, что мастера неорусского стиля часто в своих произведениях предпочитают разворачивать пространство в ширину полотна, а не уводить его вглубь с помощью перспективных решений. Кроме того, они активно используют линейный контур, где-то «привязывая» с его помощью предмет к картинной плоскости, а где-то, наоборот, выделяют его и «отрывают» от нее, достигая этим приближения предмета к зрителю и отдаления заднего плана, что приводит к усилению разноплановости. Таким образом, в живописи Иверского собора преобладает стилизаторское понимание пространства, как в произведениях древних мастеров. Неслучайно шедевры в монументальной живописи неорусского стиля творились мастерами-иконниками, каким и был В.П. Гурьянов. Обращаясь к стилизованной манере письма, художники не отходят от реализма, но объем достигается, как и в иконах, соотношением цветов.

Еще одна тема, знаковая в монументальной живописи неорусского стиля, тема Апо-

Купол и барабан собора после реставрации

[1] Издание С.В.Кульженко в Киеве «Собор Св. равноапостольного князя Владимира в Киеве». 1905. С. 45.

Купол собора

Паруса и барабан Иверского собора

калипсиса. На протяжении истории русской монументальной церковной живописи обращение к подобным мотивам характерно для художников, жизнь которых приходилась на периоды напряженного противостояния сил добра и зла, когда люди чувствуют в самом «воздухе эпохи» что-то трагическое (например, росписи в Кирилло-Белозерском монастыре и храмах XVII века, сделанные во времена патриарха Никона). На рубеже XIX–XX веков художники-монументалисты часто обращаются к эсхатологической теме, изображая сцены из Апокалипсиса.

В барабане Иверского собора восстановлена картина на тему из Откровения св. Иоанна Богослова «Поклонение двадцати четырех старцев». На монументальном полотне общей площадью 320 квадратных метров в царском облачении, держа в правой руке книгу с семью печатями, а в левой — символ царской власти — скипетр, изображен Спаситель. Вокруг него ангелы с чашами-светильниками и четыре животных. На фоне неба и облаков с глубоким благоговением и трепетом склоняются перед Спасителем величественные старцы. Их золотые венцы — знак победы над дьяволом — «венцы жизни», белые одежды — символ святости, непорочности и чистоты. В руках у каждого гусли, что служит знаком вечной хвалы Богу, возносимой из восторженного сердца, и чаши с фимиамом, «которые суть молитвы святых».

Как правило, апокалипсические сюжеты изображались на западных стенах или в притворах храмов. И очень интересно, что в Иверском соборе такому сюжету отведен целый барабан, тем более что этот сюжет из числа самых таинственных текстов Апокалипсиса.

Необыкновенно ярко талант мастеров, работавших над живописным убранством Иверского собора, воплотился в росписи купола, свода собора — логического завершения основного храмового объема. Колорит

глубокого сине-зеленого неба подчеркивает мистическое начало, ассоциируясь с ночным небом, уводящим в непознанный духовный мир — мир высших существ. Именно синий цвет настраивает на размышление, ассоциируясь с бесконечными глубинами Вселенной, так как природа этого цвета нематериальна. Эту нематериальность, в которой существуют изображенные херувимы и будто слышен шелест их крыльев, удалось передать мастерам, расписавшим собор, также синий цвет — цвет Богородицы, символ ее чистоты.

Вокруг центрального элемента — солнца с монограммой Спасителя и текстом из стихиры Пятидесятницы — двенадцать херувимов. В изображении крыльев ангельских существ использовался прием обратной перспективы, концы крыльев как будто полностью раскрываются. Мастерами также применялись подчеркивание контуром и графика, похожая на иконную технику. Конечно, художники использовали и открытие стиля модерн — плавную, струящуюся линию. Особенно это заметно в изображении волос ангелов: их контур изгибается, имеет четкое очертание, они словно вьются по ветру. Даже, казалось бы, самому простому с художественной точки зрения элементу иконы и церковной монументальной живописи — нимбу мастера собора придают живописное решение. Они делают его радужным, светящимся, используют различную колористическую гамму.

Живописное решение купола подчеркивает замысел архитекторов. Именно в эту эпоху становится актуален синтез различных искусств. Художники-монументалисты стремились не нарушать плоскость стены, а взаимоподчинить архитектуру и живопись. Для этого ниши над окнами в куполе Иверского собора украшены орнаментом с использованием серебра и золота, что выгодно подчеркивает архитектуру, усиливая невесомость купольного пространства. Таким образом, купол как в своем общем архитектурно-художественном, композиционном решении воплощает идею целостности и представляет собой звезду с двенадцатью лучами по числу апостолов, так и в общем сакральном смысле используемых символов раскрывает то, что православная церковь — святыня, основанная апостолами по благословению Христа Спасителя, рожденного в мир людей Богородицей.

Изображенные под барабаном евангелисты — Иоанн, Матфей, Марк и Лука являются копиями евангелистов из Владимирского собора. Вместе с ними изображены их крылатые символы: ангел, лев, телец и орел. Паруса выдержаны в коричнево-зеленоватой гамме, указывая на то, что апостолы — земные люди и основатели церкви на земле. Такой колорит с обилием сусального золота выгодно подчеркивает небесную колористику барабана и купола. Очень активно во всех орнаментах используется золото: на парусах фон вокруг фигур евангелистов сделан весь из сусального золота, ведь золото являет собой образ света — символ Христа «Я свет миру» (Ин.9;5). Большое количество золота в качестве фона стал использовать Васнецов, заново переосмысливший наследие, пришедшее к нам на Русь из Византии — мозаику с использованием золотых кусочков смальты, дающей ирреальное перераспределение света и совершенно новый смысл всему архитектурно-живописному пространству. Фон начинает восприниматься не просто плоскостью, а иным запредельным миром вне материальной среды. Павел Флоренский писал: «...имеет глубокую правоту неоднократно слышанное мною от В.М. Васнецова указание, что небо нельзя изображать никакой краской, но только золотом. Чем больше всматриваешься в небо, особенно возле солнца, тем тверже западает в голову мысль, что не голубизна — самый характерный признак

Евангелисты Иоанн (слева) и Матфей на парусах Иверского собора

Барабан и купол собора, общий вид

[2] Флоренский П.А. *Иконостас*. СПб, 2006. С. 136.

его, а светоносность, напоенность пространства светом и что эта световая глубь может быть передана только золотом»[2].

Существенное место во всем живописном убранстве Иверского собора занимают орнаментальные композиции, один из важнейших признаков неорусского стиля. Даже самые маленькие плоскости, выступы, валики, практически все свободные от живописных композиций места покрыты орнаментом. Для художников, увлеченных наследием предков, было важным возродить смысловую и эмоциональную нагрузку, которую орнамент нес изначально в древнерусском искусстве. Орнаментальные композиции должны были стать не просто рамой, украшением к монументальному полотну, но раскрывать значение изображенного через свою символику, дополняя и подчеркивая достоинства архитектуры и живописных композиций. Например, на парусах вокруг евангелистов видны плоды винограда и земляники с семенами, земляника — символ праведности, трудолюбия, плод духа и благих деяний, семя — символ слова Божия. Именно евангелисты были теми, кто составил книги Нового Завета, новой жизни, благодаря которым слово Божие распространилось по всему миру. Для художников неорусского стиля очень характерно то, что они стремились использовать мотивы, которые можно увидеть в древних народных орнаментах, символика которых в то же время была укоренена в православной культуре.

Несмотря на корпусность мазков, свободную манеру исполнения, богатство композиций, красоту сочетания красок орнамент Иверского собора не заглушает живописных образов, не нарушает целостного восприятия художественного решения, а только подчеркивает и дополняет его. Во всем орнаментальном убранстве Иверского собора очень органично используется сочетание двух металлов — серебра и золота. Серебро считалось символом духовной и физической чистоты, оно ассоциировалось с образом Богородицы, а храм создавался в период, названный Серебряным веком.

Но недолгий Серебряный век закончился, и после 1917 года Иверский собор и вся Николо-Перервинская обитель разделили печальную участь многих храмов и монастырей России. После принятия решения о закрытии собора его здание передали заводу «Станкоконструкция», что пагубно сказалось на его внутреннем убранстве и внешнем облике. Стены храма, соответственно уникальная настенная роспись неоднократно покрывались штукатурными растворами, шпаклевкой и многослойными малярными покрасками, в них были заделаны металлически штыри, балки, в самом соборе устроены многоярусные этажные перекрытия.

В 1991 году монастырь возвращен Русской православной церкви, и началось возрождение обители, находящихся на ее территории храмов, в том числе Иверского собора. Живопись была отреставрирована, многие композиции собирались буквально по кусочкам и фрагментам, а полностью утраченные композиции реконструированы по сохранившимся черно-белым фотографиям начала XX века. Полностью храм отреставрирован к столетию со дня его освящения.

Иверский собор впечатляет своей физической мощью, монументальностью, величием архитектуры и росписей. Таинственность, страх перед великими и непознанными силами воплощается в образах святых — реальных людей, жизнь которых описана в преданиях, уходящих вглубь веков, как и история этого монастыря. Вместе со своим государством Перервинская обитель знала и периоды расцвета, и времена разорения, но духовная история монастыря никогда не прерывалась, будто повторяя пророческие слова митрополита Московского Платона: «Перерва! Не страшись своего наименования, ибо Бог не допустит тебе прерваться! Воздай хвалу Провидению, которое печется о тебе, и никогда не переставай совершенствоваться, идти вперед по тому пути, на который ты так успешно вступила»[3].

ЛИТЕРАТУРА

Алпатов М.В. *Этюды по истории русского искусства: в 2 т. М., 1967.*

Буткевич Л.М. *История орнамента.* М.: Владос, 2008.

Василенко Л.И. *Введение в русскую религиозную философию.* М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2006.

Гидиринский В.И. *Введение в русскую философию: типологический аспект.* М.: Русское слово, 2003.

Епископ Николай Охридский. *Символы // Путь к свету (Альманах) № 17. Символика русского храмоиздательства. К престольному празднику храма Христа Спасителя. М.: Родник. 1999.*

Кириченко Е.И. *Русская архитектура 1830–1910 годов.* М.: Искусство. 1978.

Кульженко С.В. *Собор Св. Равноапостольного князя Владимира в Киеве.* Киев, 1905.

Нащокина М.В. *Московский модерн.* М.: Жираф, 2005.

Афанасьев В.В. *окали Николо-Перервинский монастырь. Очерки истории. М.: Патриаршее подворье храмов в бывшем Николо-Перервинском мон-ре. 2005.*

Св. Андрей, архиепископ Кесарийский. *Толкование на Апокалипсис.* Иосифо-Волоколамский монастырь, 1992.

Св. Дионисий Ареопагит. *О Небесной Иерархии или Священноначалии / пер. с греч.* М., 1786.

Успенский Б.А. *Солярно-лунарная символика в облике русского храма // Богословие и духовность. Материалы Международной церковной научной конференции (Москва, 11–18 мая. 1987 г.) — URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/usp/sollun.php (дата обращения 19.07.2010).*

Филатов В.В. *Краткий иконописный иллюстрированный словарь.* М.: Просвещение, 1996.

Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: антология / сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М.: Прогресс, 1993.

Флоренский П.А. *Иконостас.* М.: АСТ, 2007.

[3] *«Мысли русских патриархов от начала до наших дней»*, Москва, Сретенский монастырь, Ковчег, Новая книга, 1999 , С.1 40.

Представление Л.Б. Альберти о красоте

Екатерина Валерьевна Павлова, искусствовед, соискатель кафедры всеобщей истории искусств отделения искусства исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова

Аннотация. Автор статьи обращается к проблеме красоты и гармонии в теоретических учениях Л.Б. Альберти. Рассуждения и воззрения Альберти позволяют выявить, что вкладывалось в понятие красоты, в чем проявлялись элементы неоплатонизма при рассмотрении этой категории, каково было представление о гармонии и симметрии, какие принципы Альберти использовал в практической деятельности для достижения красоты. Автор подчеркивает, что согласно Альберти реализацией красоты является само произведение искусства. В статье анализируются факторы, способные повлиять на возможность постижения красоты, делается вывод о том, что красота может быть действительностью только благодаря присутствию разума познающего.

Ключевые слова. Эстетика, концепция, гармония, категория, природа, человеческий разум, идеальная конструкция.

Beauty conception of L.B. Alberti

Ekaterina Pavlova, Postgraduate student of the Department of General Art History of Art Division of the Lomonosov Moscow State University Faculty of History

Abstract. The article addresses to the problem of beauty and harmony in the theory of L.B. Alberti. The arguments and views of Alberti allow to reveal what the concept of beauty itself was in what way in this neoplatonic elements become apparent in the view of this category, what the ideas of harmony and symmetry were, what principles were used by Alberti in practical activities for beauty achievement. The author underlines that according to Alberti, work of art itself is beauty realization. In the article factors capable to affect possibility of beauty comprehension are analyzed, the conclusion is that the beauty can be reality only due to the presence of human mind.

Keywords. Aesthetics, conception, harmony, category, nature, human mind, ideal construction.

Леон Баттиста Альберти (1404–1472) воплощал в себе присущий эпохе Возрождения идеал «гармонической личности»[1]. Энциклопедическая широта знаний ученого совмещалась с талантом писателя, поэта, художника, зодчего, его также привлекали проблемы этики, эстетики, философии и педагогики[2]. Система гуманистических знаний Возрождения формировалась в острой полемике со схоластикой и с явной ориентацией на античную мысль. Опираясь на учения древних авторов (Платона, Аристотеля, Ксенофонта, Теофраста, Цицерона, Катона, Сенеку), Альберти создал гуманистическую концепцию человека, основанную на идее гармонии. На этом принципе гармонии построена и его художественная теория — в архитектуре это концепция пропорциональности, соотношения частей и целого[3]. Автор выдвигает в качестве нового понятия категорию красоты, которая отныне уже не смешивается с добром, а является самодовлеющей эстетической категорией: прекрасно то, что соразмерно, причем обязательным критерием красоты служит сходство с природой. Это утверждение противоречит прежним средневековым эстетическим учениям, для которых характерен тезис о воплощении идеи, стоящей над действительностью[4].

Обращение к природе означало для мастеров Ренессанса необходимость изучения ее закономерностей, накопление знаний в области перспективы, анатомии, приемов объемной моделировки. Научный подход к этим проблемам — особенность искусства XV века, когда живопись воспринималась как наука. Идеи Нового времени поощряли живописцев Возрождения искать и применять новые светотеневые и пространственные эффекты. Погрешности в рисунке могли быть простительны, тогда как ошибки в перспективе искажали природу и считались недопустимыми[5]. Поколение 1420-х рассматривало искусство в новом ключе. Живопись понималась как воспроизведение окружающего мира, пропущенного сквозь призму человеческого разума.

В XIV веке появляются черты нового натурализма — в трудах Ченнино Ченнини, в творчестве Гиберти. Но это лишь намеки на новое понимание реальности. Их настоящее значение содержится в новом взгляде на искусство и мир у Альберти.

Альберти, незаконный сын флорентийского торговца, получил образование в Болонье, где изучал право. Большую часть жизни он провел во Флоренции или при папском дворе, где с 1432 по 1464 год занимал пост секретаря. По широте знаний в практической и научной сферах Альберти — типичный представитель раннего гуманизма. Он автор трактатов по этике, любви, религии, социологии, праву, математике и по разным областям естественных наук[6]. Воззрения Альберти во всех сферах основывались на его философских представлениях[7]. Его теоретические идеи об искусстве выражены в основном в трех трактатах. Трактат «О живописи» написан в 1436 году, вероятно, на латыни, переведен им самим для Брунеллески на итальянский. Второй и наиболее значительный труд — трактат, состоящий из 10 книг по архитектуре, который Альберти, вероятнее всего, начал около 1450 года. Над трудом «О зодчестве» (основанном на произведении Витрувия) он работал до конца жизни. Изданный посмертно в 1485 году, он стал первой печатной книгой об архитектуре[8]. Последний трактат — «О статуе» написан скорее всего до 1464 года.

В теоретических трудах, посвященных искусству, социальные и этические взгляды автора не так явно отражены, но для всех

«Крылатый глаз» — эмблема Л.Б.Альберти. Миниатюра Кодекса д'Эсте 52 (VI, A 12). Библиотека д'Эсте, Модена

1 *Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век)* / под ред. Л.М. Брагиной. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985. С. 201.
2 Petrini M. *L'uomo di L. B. Alberti.* — Belfagor, 1951. Vol. VI. N 6. P. 651.
3 См.: Gadol J. *Leon Battista Alberti. Universal man of the early Renaissance.* Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 1969. P. 35.
4 См.: Garin E. *Il pensiero di L. B. Alberti e la cultura del Quattrocento.* — Belfagor, 1972. XXVII. N 5. P. 501–521.
5 Бернард Бернсон. *Живописцы итальянского Возрождения* / пер. с англ. Н. Белоусовой, И. Тепляковой. М.: Б. С. Г.- Пресс, 2006. С. 81.
6 Mancini G. *Vita di Leon Battista Alberti.* 2 ed. Roma: Bardi, 1967. P. 45.
7 См.: Blunt A. *Artistic theory in Italy 1450–1600.* Oxford, 1962. P. 5.
8 Альберти Леон Баттиста. *Десять книг о зодчестве: в 2 т.* М.: Изд-во Всесоюз. академии архитектуры. 1935–1937.
9 См.: Blunt A. *Artistic theory in Italy 1450–1600.* Oxford, 1962. P. 11.
10 Леон Баттиста Альберти. *Сб. статей.* М.: Наука, 1977. С. 102.

трактатов характерен дух рационального гуманизма, что свойственно его философии.

На прочной научной базе Альберти выстраивает новое понимание искусства, которое отражает его научные идеи[9]. «Искусства постигаются причиной и методом, а овладеть ими можно с помощью практики»[10]. Здесь нет и следа теологического подхода, который доминировал в воззрениях средневековых авторов. Его определения искусства не имеют отсылок к религии.

Гуманизм в искусстве, так же как и во всех остальных областях, по мнению Альберти, связан с идеями античности: владея поистине широчайшим знанием классической античности и восхищаясь ею, он рассматривал античные памятники как лучшие образцы, но никогда не призывал современных авторов подражать им. Напротив, советовал им пытаться предложить что-то свое.

В основе его взглядов на искусство — теория подражания природе, разработанная им самим: «Задачей художника является передать с помощью линий и цвета на панно или на стену видимую поверхность любого тела, так что на определенном расстоянии и с определенной точки зрения оно кажется объемным — таким, каким оно есть на самом деле»[11]. Иногда он приводит научное объяснение и говорит о сечении пирамиды, вершиной которой является глаз зрителя. Для установления подобного сечения Альберти придумал устройство в виде сетки, которую художник держит между собой и объектом. Идея пирамиды, основанием которой служит поверхность предмета, а вершина находится в глазу зрителя, стала основой для теории линейной перспективы. Однако у данной теории есть недостаток: она может применяться только к сценам, видимым глазом. Когда же художник создает композицию, невидимую глазом, ему требуется более эффективное средство. И хотя точное воспроизведение природы было обязательной задачей художника, к живописи предъявлялось и другое требование — произведение искусства должно быть красивым. «Красота — это такое качество, которое необязательно заложено природой во всех объектах. Мы должны всегда брать из природы то, что собираемся написать, и мы должны выбирать из самых красивых вещей»[12]. Альберти считает, что красота заставляет глаз радоваться, и отчасти по этому признаку мы можем разузнать ее.

Он полагает, что человек узнает красивое не по собственному, индивидуальному чувству вкуса, а по некоему общему рациональному свойству. Из такого правила следует, что художник должен создать вещи еще более красивыми, чем созданные природой. В ряде трактатов им обобщен опыт современного ему искусства для создания научного способа достижения красоты, гармонии соотношений частей и целого, соразмерности с помощью числовых отношений. Он ищет красоту в объективных формах реального мира: музыке, математике и человеческой фигуре. Эта сложная формула прекрасного, ставшая эстетическим учением эпохи, конкретизировалась в формах классических построек Рима. Художник тщательно изучает их планы, соотношения масс, пространств, их пластику, характер сочетания форм. Античные закономерности гармонии, симметрии, пропорций, числовых канонов, ритма становятся актуальными в эпоху Ренессанса и входят в понятие красоты[13].

Альберти считал, что высшая красота есть не что иное, как целостное соотношение частей, что понимаемые в этом смысле красота и гармония проникнуты логикой, ибо они продукт разума, божественного или человеческого, что природа, взятая сама по себе, есть только материал, а красота полна разума и души и в целом есть создание богов, что произведение искусства в каждом своем моменте является символом той или иной идеальной конструкции (теория завесы Альберти).

Структурно-математическое понимание красоты специфично для Ренессанса, наиболее полно оно выражено в учении Альберти о «зрительной пирамиде», математический структурализм которого восходит к античному пифагорейскому платонизму[14].

Согласно этой теории и художественное произведение, и вообще всякая вещь требуют оформления материи в соответствии с каким-либо образцом. Природа в эпоху Ренессанса, и прежде всего у самого Альберти, трактуется вовсе не как инертная материя, а как живое божественное тело. В трактате «О живописи» он пишет, что художники должны следовать «природному образцу» и что без наблюдения природы «от неискушенного дарования ускользает та идея красоты, которую едва различают даже самые опытные»[15].

В теоретических трудах Альберти наиболее полно и последовательно выявлены особенности эстетики раннего Ренессанса в Италии. Его высказывания о сущности прекрасного не носят систематического характера, но позволяют составить представление о его эстетических воззрениях[16]. Постижение прекрасного Альберти трактует как сложнейший процесс.

Проблемы красоты и гармонии наиболее подробно Альберти раскрывает в шестой и десятой книгах «Десяти книг о зодчестве», есть также важнейшие замечания на эту тему и в других трактатах. Неменьшего внимания заслуживают рассуждения, которые хотя и не относятся непосредственно к пониманию прекрасного, но помогают более определенно представить характер его эстетических воззрений. Таковы замечания о значении модели для архитектора и так называемой завесе для живописца.

В трактате «О живописи» он наиболее подробно останавливается на проблемах художественного восприятия и рассматривает его составные элементы. В трактате «О статуе» Альберти пытается совместить изображение живого тела с его арифметическим разделением на мельчайшие части. Так, на фоне пересказа идеи неоплатонизма вдруг возникает теория построения красоты посредством структурно-математических исчислений, симбиоз математически упорядоченной чувственности[17]. Это характерная черта его воззрений.

В трактате «О зодчестве» утверждается, что красота является чем-то непосредственно данным восприятию человека и что различие между красотой и украшением можно воспринять и «понять чувством». Судить о красоте позволяет некоторое «врожденное душам знание»[18]. «В самом деле, в формах и фигурах зданий бывает нечто столь превосходное и совершенное, что поднимает дух и чувствуется нами сразу же. Я думаю, краса, достоинство, изящество и тому подобное — такие свойства, что, если отнять, убавить или изменить в них что-либо, они тотчас же испаряются и гибнут»[19]. В вещах от природы есть нечто «превосходное и совершенное, нечто волнующее дух. Более всего глаза жадны до красоты и гармонии, в искании их они наиболее упорны и наиболее настойчивы»[20]. Но хотя у природы «нет большей заботы, чтобы все произведенное ею было вполне совершенно», между тем в природе встречаются вещи безобразные, и прекрасное целое в природе — немалая редкость. Поэтому живописец должен изучать

Портрет Л.Б. Альберти
Медаль. 1450–1455. Бронза. Римини, Италия
Британский музей, Лондон

[11] Альберти Л.Б. *Три книги о живописи* // Альберти Л.Б. *Десять книг о зодчестве.* Т.1. М.: Изд. Всесоюзн. Академии архитектуры, 1935. С. 300.

[12] Там же. С. 303.

[13] См.: Santinello G. *Leon Battista Alberti. Una visione estetica del mondo e della vita.* Firenze: Sansoni, 1962. P. 42–47.

[14] См.: Grayson C. *The Humanisme of Alberti. — Italian studies, 1957.* XII. P. 37–56; Hay D. *The Italian Renaissance in its historical background. Cambridge (Mass.)*: Harvard University press, 1961. P. 53.

[15] Леон Баттиста Альберти. *Сб. статей.* М.: Наука, 1977. С. 35.

[16] См.: Grayson C. *The Humanisme of Alberti. — Italian studies, 1957.* XII. P. 37–56; Hay D. *The Italian Renaissance in its historical background. Cambridge (Mass.)*: Harvard University press, 1961.

[17] См.: Grayson C. *The Humanisme of Alberti. — Italian studies, 1957,* XII, p. 37–56; Hay D. The Italian Renaissance in its historical background. Cambridge (Mass.): Harvard University press, 1961. P. 88.

[18] Альберти Леон Баттиста. *Десять книг о зодчестве: в 2 т.* М.: Изд-во Всесоюзн. академии архитектуры. 1935—1937.

[19] Альберти Л.Б. *Три книги о живописи* // Альберти Л.Б. *Десять книг о зодчестве. Т.1.* М., 1935. С. 305.

[20] Там же. С. 300.

каждую часть изображаемого в отдельности и искать наиболее совершенные части в разных предметах. Подобные суждения часто встречаются в его трактатах. «Художник не удовольствуется только передачей сходства всех частей, но заботится и о том, чтобы придать им красоту. Древний живописец Деметрий не достиг высшего признания лишь потому, что больше добивался природного сходства в вещах, чем их красоты»[21].

Таким образом, Альберти заостряет внимание на том, что хотя совершенное в вещах и присутствует от природы, но в природе редко встречаются прекрасные вещи. И все же, именно изучая и наблюдая природу, художник находит в ней достойное для подражания. Критерием поисков прекрасного в природе служит человеческий разум. Для Альберти важно, чтобы художник доверял традициям и изучал правила, открытые и накопленные многими поколениями предшественников. Следование испытанному обычаю сведущих людей ведет к успеху при исполнении задуманного.

«Ничто так не отличает одного человека от другого, как то, чем он более всего разнится от животного: разум и знание высших искусств»[22].

Альберти пишет о прекрасном в вещах: «То, что нравится в вещах прекрасных и украшенных, проистекает либо от замысла и понятия ума, либо от руки мастера, либо присуще им от природы. Дело ума — выбор, разделение, размещение и тому подобное, что придает сооружению достоинство. Дело рук — складывание, прикладывание, шлифовка и тому подобное, что сообщает сооружению прелесть. От природы присущими будут тяжесть, плотность, чистота, долговечность и подобное, что делает сооружения достойными удивления»[23]. Природа у Альберти выступает как нечто совсем иное, речь идет о двоякой природе. Есть пассивная, претерпевающая природа — это та, из которой берется материя и затем оформляется умом, мыслью и рукой художника. И есть другая, активная природа, по законам которой создается мир гармоничных вещей.

Рассуждения Альберти выявляют специфику взаимоотношений человека Возрождения с природой. Природа — только материал, а ее оформление исходит из божественного или человеческого духа, в котором красота выступает врожденным понятием. Эстетика Ренессанса даже в области природы проникнута идеями неоплатонизма, которые формировались из знакомства через книги Цицерона с Платоном, а также в общении с неоплатониками Флорентийской академии, с которыми он дружил и которых часто посещал.

Согласно Альберти красота может быть и непосредственно данной созерцанию, поскольку она всегда есть некоторая действительность, но в то же время красота может быть действительностью только благодаря присутствию разума познающего. Поэтому и сама красота должна быть воплощением законов гармонии, то есть некоторым правилом, по которому возможно оформление материи. В главе «Понятие красоты» (трактат «О зодчестве») дано еще одно определение красоты: «Красота есть некоторое объединение контрастов»[24], «некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются», строгая, соразмерная гармония всех частей, красота – нечто «присущее и прирожденное телу, она разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно». Относительно гармонии делается замечание, что она стоит выше красоты и содержит ее в себе. Гармония — это согласованность частей в пределах целого, а также абсолютное и первичное начало природы. Реализацией красоты является произведение искусства. Красота есть идеальный образ числа и идеальный образец для художника, модель эстетически совершенного. Природа — произведение искусства божественного. «Альберти трактовал композицию, как конструирование некой объемно-пространственной модели»[25]. Свои принципы он стремился применить в практической деятельности, но особенно полно — в зодчестве.

Так, Альберти реализовал одно из положений своего трактата, требующее единство композиционных приемов[26] в церкви Сант-Андреа в Мантуе. В этой постройке можно наблюдать воплощение и другого его теоретического положения о том, что «арки не должны опираться на колонны, поскольку это противоречит смыслу архитектурных конструкций античного ордера»[27]. Он высоко ценил античные образцы, но считал свое творчество вполне самостоятельным в силу обостренного внимания к процессам художественного восприятия.

И по сей день постулат о том, что «реализацией красоты является само произведение искусства», остается актуальным.

ЛИТЕРАТУРА

Blunt A. *Artistic theory in Italy 1450–1600.* Oxford., 1962. 176 p.

Gadol J. *Leon Battista Alberti. Universal man of the early Renaissance.* Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 1969. 266 p.

Grayson C. *The Humanisme of Alberti. — Italian studies, 1957.* XII. 82 pp.

Hay D. *The Italian Renaissance in its historical background. Cambridge (Mass.):* Harvard University press, 1961.

Garin E. *Il pensiero di L. B. Alberti e la cultura del Quattrocento.* Belfagor, 1972, XXVII, N 5, 570 p.

Mancini G. *Vita di Leon Battista Alberti. 2 ed.* Roma: Bardi, 1967. 90 p.

Petrini M. *L'uomo di L. B. Alberti.* Belfagor, 1951. Vol. VI. N 6. 700 p.

Renaissance in its historical background. Cambridge: Cambridge University Press, 1961. 102 p.

Santinello G. *Leon Battista Alberti. Una visione estetica del mondo e della vita.* Firenze: Sansoni, 1962. 311 p.

Альберти Л.Б. *Три книги о живописи //* Альберти Л.Б. *Десять книг о зодчестве.* Т.1. М., 1935. 792 с.

Альберти Леон Баттиста. *Десять книг о зодчестве: в 2 т.* М.: Изд-во Всесоюз. академия архитектуры. 1935–1937. 792 с.

Бернард Бернсон. *Живописцы итальянского Возрождения / пер. с англ. Н. Белоусовой, И. Тепляковой.* М.: Б. С. Г.- Пресс, 2006. 559 с.

Леон Баттиста Альберти. *Сб. статей / под ред. В. Н. Лазарева.* М., 1977. 58 с.

Свидерская М.И. *Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры // Искусствознание. 2000. №1 (XVI).*

Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век) / под ред. Л.М. Брагиной. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985. 381 с.

[21] Там же, С. 301.
[22] Там же, С. 302.
[23] Альберти Л.Б. *Три книги о живописи //* Альберти Л.Б. *Десять книг о зодчестве. Т.2.* М., 1935. С. 33.
[24] Альберти Леон Баттиста. *Десять книг о зодчестве: в 2 т.* М.: Изд-во Всесоюзн. академии архитектуры. 1935 – 1937. С. 132.
[25] Свидерская М.И. *Вопросы искусствознания.* М., 2000. *№ 1.* С. 15.
[26] *Всеобщая история архитектуры в 12 т. Архитектура Западной Европы XV — XVI вв. Эпоха Возрождения* / под ред. В.Ф. Маркузона, А.Г. Габрического, А.И. Каплуна. Т. 5. М., 1967.
[27] Альберти Л.Б. *Три книги о живописи //* Альберти Л.Б. *Десять книг о зодчестве. Т.I.* М., 1935. С. 252.

Влияние Пабло Пикассо на творчество американских абстрактных экспрессионистов

Ольга Александровна Ярцева, искусствовед, научный сотрудник отдела зарубежного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств РАХ, аспирант-соискатель

Аннотация. В статье затрагивается тема, практически не разработанная в отечественном искусствознании — роли творчества великого франко-испанского мастера в формировании такого мощного явления в мировой живописи середины – второй половины XX столетия, как абстрактный экспрессионизм США. Действительно, значение картин Пикассо, творческих методов и художественных принципов его искусства для большинства представителей американского авангардизма переоценить трудно, в данном случае рассматриваются несколько аспектов избранной темы, раскрывающих истоки формирования этого стиля. Автор использует англоязычную литературу и биографические данные наиболее ярких художников этого направления — Дж. Поллока, Ли Краснер, А. Горки и У. де Кунинга, анализирует их отдельные работы, в которых эти тенденции проявились наиболее отчетливо.

Ключевые слова. Пабло Пикассо, абстрактный экспрессионизм, «Герника», Джон Грэхэм, фигуративная живопись, кубизм, Гарольд Розенберг, Нью-Йорк.

The Influence of Art of Pablo Picasso on Art & Work of American Abstract Expressionists

Olga Yartseva, art-historian, aspirant, Research Institute of Theory and History of Fine Arts in Russian Academy of Arts.

Abstract. The article «The Influence of Art of Pablo Picasso on Art & Work of American Abstract Expressionists» by Olga Yartseva touches upon the issue of the theme which is practically not developed in Russian art history. The topic is — the role of art and work of the great French and Spanish master in maturing of such vigorous phenomenon in the world painting in the middle–second half of XX century like abstract expressionism. It's difficult to overestimate the significance of Picasso's paintings, creative methods and artistic principles for the most of American avant-garde artists, in this case a few different aspects of selected subject, which help to discover the origins of formation of this style are examined. The author uses English-language literature and biographical facts of the most gifted artists of this trend Jackson Pollock, Lee Krasner, Arshile Gorky and Willem de Kooning, analyses some of their works, in which these tendencies are showed very vividly.

Keywords. Pablo Picasso, abstract expressionism, Guernica, John Graham, figurative painting, cubism, Harold Rosenberg, New York.

Искусство Пабло Пикассо сыграло большую роль в формировании абстрактного экспрессионизма США — направления, успевшего стать «классикой» XX века. Для его ярчайших представителей, таких как Дж. Поллок, Б. Ньюман, Р. Мозервелл и других, было характерно стремление к созданию независимой национальной школы живописи (не случайно их всех объединяют по «географическому признаку» в нью-йоркскую школу), обособленной западноевропейской культуры в целом и модернизма в особенности. Это задача была трудновыполнимой: несмотря на «изоляционизм» американской живописи в первой половине прошлого столетия, без очевидного и плодотворного влияния кубизма, разновидностей абстракционизма, сюрреализма ее генезис и последующий взлет в конце 1940-х — 1950-е годы стал бы едва возможен.

Пабло Пикассо, в своем творчестве прошедший чуть ли не все стадии развития современного искусства, несомненно, являлся важной, если не основной, фигурой, символом модернизма для его заокеанских коллег.

Активное освоение творческого наследия мастера начиналось в конце 1930-х годов с Нью-Йорка. В тот период будущие звезды абстрактного экспрессионизма, переживая период становления, находились в перманентном творческом поиске. Вот примерная хронология событий. В 1938 году коллекция Музея современного искусства пополняется «Девушкой перед зеркалом» (1932), репродукция которой до этого момента часто мелькала на страницах «Тетрадей по искусству» («Cahiers d'Art») и «Минотавра» («Minotaure»), который был тогда, в 1930-е, популярен у будущих абстрактных экспрессионистов. Знаменитую эпитафию разгромленной фашистами Гернике они впервые могли увидеть в нью-йоркской Валентин-галери в мае 1939 года[1]. С ноября того же года по январь следующего масштабная ретроспектива картин мастера «Пикассо: сорок лет его искусства» экспонировалась в Музее современного искусства. Вторично «Герника» выставлялась вместе с недавно приобретенными «Авиньонскими девицами» (1907). Предвоенный Нью-Йорк был наполнен присутствием Пикассо, американские живописцы внимательно изучали его картины. Среди них можно выделить мастеров, в чьих произведениях прослеживается прямое или опосредованное влияние его творчества: Джексон Поллок, Ли Краснер, Аршил Горки, Уиллем де Кунинг.

Поллок, один из лидеров абстрактного экспрессионизма и создатель «живописи действия», по свидетельству его биографов, часто возвращался к «Гернике», делая многочисленные зарисовки. Отголоски резких, угловатых и неправильных форм «Герники» можно проследить в работах американского абстрактного экспрессиониста на протяжении нескольких лет. Наиболее стойким почитателям посткубистических вариаций Пикассо казалось, что его приемы разложения реальности соответствуют «не столько сумме эстетических принципов, сколько служат для художественного выражения того всепоглощающего эмоционального состояния, которое Поль Элюар охарактеризовал как "ужас и мужество жить и умирать"»[2].

Под впечатлением от «Герники» Поллок в 1939–1941 годах заполнял страницы нескольких альбомов разнообразными рисунками и набросками, написал несколько полотен, например, в «Рождении» («Birth», 1941), есть кубистические мотивы. Также можно отметить такие работы 1940–1941 годов, как «Голова» («Head»), «Птица» («Bird»), «Маскарон» («Mask»), «Композиция с маскообразными формами» («Composition with Masked Forms»), «Обнаженный» («Naked man»). Со

А. Горки
Художник и его мать. 1926–1936. Холст, масло

[1] Известно, что «Герника» демонстрировалась в испанском павильоне Всемирной выставки в Париже в 1937 году. Победное шествие фашизма по Европе продолжалось, и Пикассо, решив «перестраховаться», отправил картину в Нью-Йорк.

[2] Karmel P. A Sum of Destructions // Jackson Pollock. New Approaches. The Museum of Modern Art, New York, 1999. P. 71. Но несмотря на это броское определение, оно не совсем верно вот в каком отношении. Ведь «состязание» или «матч» всегда подразумевают участие двух противоборствующих сторон. До сих пор нет веских, документально подтвержденных оснований считать, что П. Пикассо не только соперничал с Поллоком, но что вообще знал о его существовании…

временем слепому копированию художник противопоставил пристальное изучение, как если бы Пикассо являлся его соперником в живописи. Возможно, тогда и был запущен процесс самоидентификации художника. Это интригующее взаимодействие Поллока с Пикассо один из американских искусствоведов назвал «затянувшимся армрестлинговым матчем»[3]. Замечательный эпизод стал известен благодаря Ли Краснер, жене Поллока. «Однажды, — вспоминает она, — когда мы вдвоем находились в его квартире, я услышала звук какого-то падающего предмета, когда кто-нибудь швыряет его оземь со всей силы. Шум донесся со стороны рабочей студии Поллока — он прокричал: «Проклятье! Этот парень ничего не упустил!» Когда я заглянула к нему, то увидела, как он сидит, уставившись в валяющийся на полу альбом с репродукциями картин Пикассо»[4].

Джон Грехэм[5], художник, критик, знаток антиквариата, в 1937 году выпустил очень интересную статью «Пикассо и примитивы» («Primitive Art and Picasso»)[6], которую Поллок тщательно проштудировал. Сблизившись с ее автором, он начал прояснять ставшую для него насущной проблему взаимосвязей модернизма в его абстрактных и полуабстрактных формах и первобытного, «примитивно-народного» искусства.

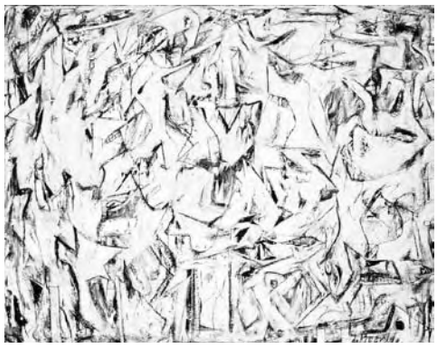
Для Ли Краснер момент столкновения с «Герникой» также стал незабываемым. Сохранилось ее описание созерцания «Герники»: «Меня буквально вытолкнуло из зала неведомой силой, потребовалось несколько раз обойти квартал, прежде чем решиться снова переступить порог галереи. Уверена, что не я одна была столь ошарашена и сбита с толку. Туча мыслей и ощущений роились в голове во время долгого изучения «Герники». Конечно, встреча с великим творением — незабываемый миг, но мне все же трудно было признаться самой себе, что я хочу так же писать, так же чувствовать…»[7] По-своему преломляя пикассоидные элементы, художница обогащала и расширяла свой живописно-пластический язык.

Гарольд Розенберг, критик и искусствовед, влиятельный теоретик магистрального течения модернистской живописи США 1940–1950-х годов — абстрактного экспрессионизма, не без оснований причислял к нему Аршила Горки[8] (1904–1948): «… он был типичным представителем абстрактного экспрессионизма… но его внутренний мир и его картины во многом опровергали мифы, сложившееся вокруг этого направления, а именно миф о творческом акте как о взрыве бесконтрольной разуму энергии»[9]. Автор поясняет, что «Горки отстаивал важность наличия интеллектуального аспекта живописи… даже в том случае, когда она граничит с автоматизмом и апеллирует к потаенным источникам подсознания… он жил, окутанный аурой слов и концепций, которая не истаивала ни дома, ни в библиотеке, ни в галереях и музеях, так часто им посещаемых… Для Горки рисунок и живопись были средствами познания и понимания окружающей жизни…»[10]

Таким образом, по мнению Розенберга, творчество Горки принадлежало ведущему стилю на нью-йоркской арт-сцене, существенно обогащало его, расширяя границы и «внося в него интеллектуально-идеологический компонент»[11] Исследователь полагает, что «с ранних натюрмортов, портретов до полуавтоматических опусов последних лет его картины и бесчисленные рисунки отличает медитативность, образность… особая мягкость и деликатность исполнения…»[12] Но абстрактный экспрессионизм начал формироваться в первой половине 1940-х годов и пережил свой взлет в конце того же десятилетия, а множество блестящих работ Горки исполнил во второй половине 1930-х. Можно сказать, что его произведения служат связующей нитью между европейским модернизмом, сюрреализмом и американским абстрактным экспрессионизмом[13].

Когда Горки учился, он пробовал себя в разных стилях, начиная с кубизма, и в итоге создал индивидуальную манеру на стыке всех испытанных им направлений. В юности, во второй половине 1920-х годов, в период учебы в Бостоне, а затем Нью-Йорке, Горки преклонялся перед Сезанном, его видением мира и манерой письма. Следующее десятилетие ознаменовано для Горки сменой художественных ориентиров: место «прованского отшельника» заняли испанцы Пабло Пикассо и Жоан Миро. Первый стал его кумиром на долгие годы, опыты второго указали ему новый вектор развития. Этот момент сам мастер прокомментировал со свойственной ему прямотой: «Долгое время я был вместе с Сезанном, но сейчас я, естественно, с Пикассо»[14].

Как писал Г. Розенберг в своей монографии о живописце «Аршил Горки: человек, время, идея», изучение и использование наследия великого франко-испанского мастера для него «было способом сближения с мировой культурой в целом»[15]. Далее он продолжает: «Ведь этот гений (Пикассо. — *О.Я.*) считал… что творец сегодня должен быть



У. де Кунинг
Экскавация. 1950. Холст, масло

Дж. Поллок
Рисунок. 1939–1940. Бумага, карандаш

---

[3] Friedman B.H. An Interview with Lee Krasner Pollock // Ed. by Rose B. Pollock Painting. New York, 1980. P. 122.

[4] Его личности и искусству посвящено немало книг и статей. Вот некоторые из них: Green E. John Graham, *Artist and Avatar.* Washington, 1987; Kainen J. *Remembering John Graham.* Arts Magazine (New York) 61 no. 3 (November 1986). P. 25–31; Brah P. *John Graham: Brilliant Amateuer?* Art in America (New York) 75 no. 12 (December 1987). 130–137. К этим работам, безусловно, нужно добавить статью Т. Галеевой, посвященную жизни и творчеству Джона Грехэма – единственное исследование на сегодняшний день в отечественном искусствоведении (Галеева Т.А. *Иван Домбровский – Джон Грэм – Иоанн Магус: русский художник на американской арт-сцене в 1920–1930-е годы* // Художественная культура русского зарубежья. 1917–1939: сб. статей / отв. ред. Г.И. Вздорнов. М.: Индрик, 2008).

[5] Graham J. *Primitive Art and Picasso.* Magazine of Art (New York) 30 no. 4 (April 1937). P. 236–239, 260.

[6] Rose B. Op. cit. P. 13.

[7] При рождении его нарекли Возданик Адоян. Сын плотника и матери из древнего и весьма аристократического происхождения переименовал себя в Аршила Горки – в высшей степени странный симбиоз. Как объяснял сам автор, Аршил было производным от Ахилл (легендарный герой «Илиады»), а Горки – английская транскрипция фамилии Горький, заимствованной у великого пролетарского писателя, слава которого была всемирной. Что подвигло его на этот эпатажный жест в духе сюрреализма, Горки объяснить не мог или не хотел. В книгах о нем существует несколько версий ответа на этот вопрос. Одна из них, более приземленная: безвестный художник решил, как говорится, «сесть на хвост» литературной знаменитости (в художественных кругах того времени бытовала даже легенда о родственных связях Горки и М. Горького) и получить свою толику известности. Другая, более возвышенная: сочинив себе необычный псевдоним, Горки начал конструировать себе имидж живописца, творца и романтического изгоя, «армянского Чайлд Гарольда», по замечанию критика Роберта Хьюза. В образе армяно-русского живописца «смутного происхождения», намекающего на близость к европейскому авангарду, ему, быть может, было проще утвердиться в Нью-Йорке «без багажа, но с авторитетностью» Старого Света, предъявляя вместо «паспорта модернизм как таковой». Горки поселился в «Большом яблоке» в 1925-м, полотно, подписанное уже новым именем, увидело свет годом раньше. – См.: Hughes R. *Art: The Triumph of Achilles the Bitter.* // Time. 1981, May 11. – См.: http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,949153,00.html

[8] Rosenberg H. *Arshile Gorky: The Man, the Time, the Idea.* New York: Horizon Press, 1962. P. 14.

[9] Ibid.

[10] Rosenberg H. *Op. cit.* P. 16.

[11] Ibid.

[12] Hughes R. *Op. cit.*

[13] Schwabacher E.K. *Gorky Memorial Exhibition* // Lucie-Smith E. *Movements in art since 1945.* London, 1975. P. 31.

[14] Rosenberg H. *Arshile Gorky: The Man, the Time, the Idea.* New York: Horizon Press, 1962. P. 53.

[15] Ibid.

живым, цельным воплощением чистого искусства и его беспрерывного генезиса… Следовательно, рефлексия художника по поводу всей истории искусства есть также размышление о нем самом, его художественном вкусе, интеллектуальных, общественных приоритетах… что движут им»[16].

Полные спокойствия, гармоничные и графичные образы Пикассо 1901–1906 и конца 1910–начала 1920-х годов преломляются у Горки в тревожно-статичные, застывшие в печальной обреченности: «Художник и его мать» («Painter and His Mother», 1926–1936) «Портрет м-ра Билла» («Portrait of Mister Bill», 1929–1936) и др. Мотивы деконструкции формы, нервная игра линий, смена ракурсов, характерные для холстов Пикассо 1930-х по-своему отзываются в картинах Горки второй половины той же декады: («Ночь, энигма и ностальгия» («Nighttime, Enigma and Nostalgia», 1934), «Дитя идумейской ночи» («Child of Idumean Night», 1936) или «Портрет» («Portrait», 1938). Некоторые произведения 1940-х годов также хранят следы влияния искусства Пикассо предшествующей декады — «Агония» («Agony», 1947), «Дневник соблазнителя» («Diary of seducer», 1945) и другие, в которых пикассоидные элементы монтируются с биоморфными.

Нью-йоркский мастер, виртуозно балансировавший, отклоняясь то в одну, то в противоположную сторону, на грани фигуративной и абстрактной живописи — Виллем де Кунинг (1904–1997), в начале своей карьеры, так же как и Горки, увлекался кубизмом. Затем экспрессивные, гротескные, устрашающие образы Пикассо 1930–1940-х годов стали для него постоянными источниками вдохновения. Утверждая себя как «эклектичного художника»[17], де Кунинг выполняет во второй половине 1940-х – начале 1950-х годов синтетические по стилю полотна, острые, выразительные формы которых являют собой уникальный сплав различных модернистских течений, где главенствуют мотивы «Герники» и других подобных вещей Пикассо. Деформации, коллажность композиции, в которой различные фигуративные детали соединены де Кунингом с абстрактными и полуабстрактными формами, характерны для таких картин, как «Розовые ангелы» («Pink Angels», 1945) «Эшвилл» («Asheville», 1948) «Абстракция» («Abstract», 1949).

По мнению американского искусствоведа и арт-критика Мартина Райса[18], художник имплантировал отдельные устойчивые объекты, частично заимствованные у Пикассо: глаз, лошадиные копыта, части ноги, в живописную структуру этих полных динамики работ. Фрагменты искаженных лиц и голов животных, оскалившиеся в немом крике рты и пасти, распахнутые глаза хаотично разбросаны по всей поверхности «Экскавации» (1950). Драматически изломанные линии, монстры, населяющие эту картину, контрастные цветовые сочетания, эффект незавершенности, присущий лучшим творениям де Кунинга, — все это «работает» на создание общего тревожно-мрачного, мятущегося настроения.

Самые известные картины де Кунинга принадлежат живописной серии «Женщины» (всего пять), начатой в 1949–1950 годах. По словам Климента Гринберга, историка искусства и теоретика модернизма, они появились, когда де Кунинг «оставил… абстракцию и буквально атаковал женские изображения более неистово и яростно, чем Пикассо поздних 1930–1940-х годов». Хотя при взгляде на героинь американского мастера также вспоминаются монструозные, лишенные одухотворенности, жутковатые «купальщицы» конца 1920-х – начала 1930-х. В фокусе внимания де Кунинга — идолоподобные лица и фигуры, помещенные на холсте фронтально, напоминают так называемых палеолитических Венер — с гипертрофированными формами, огромными глазами, кровожадно улыбающимися ртами. Условность, схематичность письма соединена здесь с передачей ощущения объемной телесности новых богинь механистичного «железного» XX века. В образах на портретах и ню кисти Пикассо агрессивная женственность выражена, пожалуй, не в столь концентрированном виде, как у его нью-йоркского коллеги. Яркость красок, уверенные, размашистые мазки, монументальность, эмоциональная насыщенность делают «Женщин» де Кунинга некими вневременными, символическими воплощениями Вечной женственности, ставшей темой искусства обоих мастеров.

Л. Краснер
Сидящая фигура. 1939. Холст, масло

ЛИТЕРАТУРА

Auping M. *Arshile Gorky: The Breakthrough Years. Forth Worth, 1995.*

Barber F. *De Kooning's "Women" and the performance of Femininity //* Make. № 77 (September–November). P. 14–18. London, 1997.

Varnedoe K., Karmel P. *Jackson Pollock.* The Museum of Modern Art, New York, 1999.

Solomon D. *Jackson Pollock. A Biography.* New York, 2001.

Rosenberg H. *Arshile Gorky: The Man, the Time, the Idea.* New York: Horizon Press, 1962.

Hess T.B. *Willem de Kooning.* New York, 1959.

Hobbs R. *Lee Krasner.* New York, 1993.

Гесс Б. *Абстрактный экспрессионизм.* М.: Арт-Родник, 2008.

Галеева Т.А. *Иван Домбровский – Джон Грэм – Иоанн Магус: русский художник на американской арт-сцене в 1920–1930-е годы //* Художественная культура русского зарубежья. 1917–1939: Сб. статей / отв. ред. Вздорнов Г.И., М.: Индрик, 2008.

Ярцева О.А. *Джексон Поллок и нью-йоркская школа живописи //* Из истории стилей: эпохи, регионы, виды искусства: сб. статей / отв. ред. Е.Д. Федотова, М.: Памятники исторической мысли, 2008.

[16] Родился в Нидерландах, в Роттердаме, там же учился. В 1926 году в 22 года эмигрировал в США, Нью-Йорк. С 1936-го де Кунинг профессионально занимался живописью.

[17] Гресс Б. Абстрактный экспрессионизм. М., 2008. С. 50.

[18] Rise M. De Kooning's Asheville and Zelda's Immolation. http://www.martinries.com/article2005DK.htm.

Научные конференции. 2010 год

Научная конференция, посвященная Году России во Франции и Франции в России

«Россия и Франция. Взаимодействие культур. XVIII–XXI века»

Ноябрь. Санкт-Петербург
Темы обсуждения
Французские художники и архитекторы в России
Русские художники и архитекторы во Франции
Академии художеств Франции и России
Организатор Научно-исследовательский музей Российской академии художеств.
Телефон/факс: 812 323-61-69.
E-mail: veronica_bogdan@mail.ru, museum@peterlink.ru

Международная научная конференция (XX Алпатовские чтения), посвященная Году Франции в России и Году России во Франции

«Россия – Франция в искусстве трех столетий»

Конец ноября – начало декабря. Москва
На конференции предполагается осветить вопросы, связанные с взаимодействием изобразительного искусства и архитектуры обеих стран, их влияние на художественные процессы в других странах, творчество отдельных мастеров.
В конференции примут участие видные отечественные и зарубежные исследователи, искусствоведы, научные сотрудники крупнейших музеев страны, научно-исследовательских институтов, университетов и художественных вузов.
Организаторы: Российская академия художеств, Российская академия архитектуры, Московский архитектурный институт.
www.rah.ru

Всероссийская научно-практическая конференция

«Визуальные стратегии в классическом и современном искусстве и методы их исследования»

1 октября. Москва
Принять участие в конференции приглашаются искусствоведы, историки, культурологи, философы, сотрудники музеев, преподаватели вузов. По итогам конференции будет опубликован сборник докладов участников.
Организатор РГГУ, факультете истории искусства.

Научная конференция по проблемам русской художественной культуры XVII – первой половины XVIII века

«Филевские чтения»

12–15 октября. Москва
На конференции традиционно будет рассматриваться широкий круг вопросов, связанных с изучением истории, культуры, изобразительного искусства, архитектуры, письменности, музыки, а также межнациональных художественных связей в переходную для России эпоху.
Организатор Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева

Международная научно-практическая конференция, посвященная 50-летию Музея изобразительных искусств Республики Карелия

«Музей в современном мире. Художественное наследие Карелии и инновационные процессы в развитии культуры и искусства»

19–20 октября, Петрозаводск
Среди рассматриваемых тем: роль музея в сохранении национального искусства и его традиций; итоги и перспективы комплектования коллекций; музейные коллекции: изучение, каталогизация, хранение и реставрация; информационные технологии — одна из форм доступности музея; инновационные формы в культурно-образовательной и просветительской деятельности музея.
Организатор Музей изобразительных искусств Республики Карелия

Межрегиональная научно-практическая конференция

«Искусство и власть в городском пространстве»

15-16 октября. Саратов
Отсновные темы. Художник и власть: власть искусства и искусство власти. Художник и городская среда: от движения «снизу» к координации усилий. Академизм в эпоху постмодерна: актуальные принципы преобразования культурной среды. Городское пространство между «ре-» и конструкциями. Визуальный потенциал городского ландшафта: возможности актуализации.
Организатор Поволжское отделение Российской академии художеств
Телефон 8-917-3149859 (Владислав Анатольевич Учаев)
E-mail: lvsl9204@mail.ru

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 арт-директор
Ольга Николаевна Аверьянова дизайн, верстка
Наталия Игоревна Гвоздева дизайн, верстка
Алла Сергеевна Надеждина редактор-стилист
Александр Георгиевич Григорьев представитель в Санкт-Петербурге
Виктория Джановна Хан-Магомедова редактор отдела хроники
Александр Александрович Волков выпускающий редактор
Андрей Житнян перевод на английский язык
Лариса Васильевна Доценко корректор-редактор
Владимир Борисович Куприянов фотохудожник
Татьяна Гуликовна Пилия подготовка текстов
Александр Михайлович Чесноков координатор международных проектов

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
Юрия Николаевича Хватова директора НИМ РАХ
Веронику Трояновну Богдан заместителя директора по науке НИМ РАХ
Сергия Нугзариевича Шагулашвили заведующего отделом кинопрограмм ММСИ
Владимира Александровича Григорьева фотолаборатория РАХ в Санкт-Петербурге
Виктора Васильевича Еремеева фотографа РАХ в Санкт-Петербурге
Бориса Лазоревича и Галину Алексеевну Шумяцких Ассоциация искусствоведов (АИС)

Использованы разработки макета альманаха ACADEMIA 1999 года *Валерия Яковлевича Черниевского*

© Фонд поддержки современного искусства «Артпроект», дизайн, составление

На обложке: *Фрагмент купола Гран-Пале, Париж. Фото Константина Чубанова*

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 17.05.2010. Отпечатано в ООО «Принт Дизайн ТМ»

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № 77–1114 от 18 ноября 1999 года выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

ACADEMIA

ISSN 2079-0341