



ACADEMIA



*На обложке:
А.А. ДЕЙНЕКА
Мозайка . Фрагмент плафона
на станции метро
«Новокузнецкая»*



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

Теория	Theory
<i>Д. Швидковский.</i> «Геном» современного искусства	2 "Genome" of Contemporary Art. <i>Dmitry Shvidkovsky</i>
<i>О. Кривцун.</i> Пластические вариации экзистенциального	5 Artistic Variation of Existential. <i>Oleg Krivtsun</i>
Международные связи	International Relations
<i>А. Гусейнова.</i> Неаполитанская академия искусств	13 Academy of Fine Arts in Naples. <i>A. Guseynova</i>
<i>Р. Чоффи.</i> Русский итальянец	17 Russian Italian. <i>R. Choffi</i>
<i>З. Шахбазян.</i> Скульптурный обмен	21 Sculptural Exchange. <i>Z. Shakhbazyan</i>

А С А Д Е М И А

Практика	Art Practice
<i>Е. Ларичев.</i> Монументальная пропаганда в метро	26 Monumental Propaganda in Metro. <i>Y. Larichev</i>
<i>Н. Анкина.</i> Мозаика в метро. XXI век	31 Mosaic at Metro. Twenty-first Century. <i>N. Anikina</i>
<i>С. Орлов.</i> Световые перформансы Дома музыки	34 Light Performances at the House of Music. <i>S. Orlov</i>
<i>Мемориал воинской славы</i>	38 Memorial of Military Glory
Академия и регионы	Academy and regions
<i>В. Назанский.</i> Ханты-Мансийский миф	47 Myth of Khanty-Mansiysk. <i>V. Nazansky</i>
<i>«Живые музеи» Югры</i>	51 "Living Museums" of Yugra
<i>Н. Анкина.</i> Северная ойкумена Игошева	53 Northern Oikumena of Igoshev. <i>N. Anikina</i>
<i>С. Горяев.</i> Искусство интерьерных инсталляций	56 Art of Interior Installations. <i>S. Goryaev</i>
<i>С. Горяев.</i> Линии горизонта Райшева	57 Horizon Lines of Rayshev. <i>S. Goryaev</i>
<i>Г. Голынец.</i> Мыслеобразы Райшева	59 Thought-images of Rayshev. <i>S. Goryaev</i>
Наука и образование	Academic Studies and Education
<i>Т. Кочемасова.</i> Гуманизм искусства	62 Humanism of the Art. <i>T. Kochemasova</i>
<i>А. Надеждина.</i> Фестиваль «Перспектива»	65 Festival of Fine Arts "Perspective". <i>A. Nadezhdina</i>
Персоналии	Personalities
<i>С. Орлов.</i> Саломея живописи	73 Salome of Painting. <i>S. Orlov</i>
<i>Ю. Кульпина.</i> Метафора и логика Сергея Горяева	77 Sergey Goryaev's Metaphor and Logic <i>Yu. Kulpina</i>
Выставочный комплекс	Exhibition Halls
<i>С. Терехова.</i> Мастер пейзажа	82 Master of Landscape Painting. <i>S. Terekhova</i>
<i>А. Греков.</i> Из плеяды мастеров...	87 From the Myriad of Great Artists... <i>A. Grekov</i>
<i>Т. Кочемасова.</i> В любезном уединении	91 In the Kindly Solitude. <i>T. Kochemasova</i>
Музеи современного искусства	Museums of Modern Art
<i>К. Минудаки.</i> По крайней необходимости	96 At the Very Necessity. <i>K. Miniudaki</i>
<i>В. Хан-Магомедова.</i> На повестке дня – коммуникация	99 Communication On the Agenda. <i>Khan-Magomedova</i>
<i>В. Хан-Магомедова.</i> Хроника ММСИ, ГМСИ РАХ	100 Chronicle of MMSI, GMSI. <i>V. Khan-Magomedova</i>
Коллекции	Collections
<i>А. Успенский.</i> Графика из великокняжеского кабинета	104 Graphics of the Grand Princeses' Cabinet. <i>A. Uspensky</i>
<i>И. Решетникова.</i> Благородное собрание души	107 Noble Assembly of the Souls. <i>I. Reshetnikova</i>
Обзоры	Reviews
<i>В. Михайлов.</i> Московская биеннале: заметки на полях	112 Moscow Biennale: Notes on the Margins. <i>V. MihaJlov</i>
<i>В. Хан-Магомедова.</i> Театр-музей Дали в Москве	115 Theatre-Museum of Dali in Moscow. <i>V. Khan-Magomedova</i>
<i>П. Радимов.</i> Московская коллекция МОСКХ	116 Moscow Collection of MOSKh. <i>P. Radimov</i>
<i>Е. Романова.</i> Весна одного художника	119 Spring of an Artist. <i>E. Romanova</i>
<i>Т. Астраханцева.</i> Югра глазами художников	120 Yugra Seen by Artists. <i>T. Astrakhantseva</i>
Московская и региональная хроника	122 Moscow and Regional Chronicle

«ГЕНОМ» СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

"GENOME" OF CONTEMPORARY ART

Дмитрий Швидковский

Dmitry Shvidkovsky

«Геном» современного искусства — это то, что диктует особенности возникших в последние десятилетия творческих процессов, влияет на определение границ сегодняшнего искусства, структур его памяти, функционирование различных ипостасей, создает семантические особенности языка новейшего искусства третьего тысячелетия. Употребление слова «геном»

в данном случае — не столько дань терминологической моде, сколько возможность точного выражения проблемы как, кажется, центральной для понимания идентичности актуального искусства в историческом контексте.

Хотелось бы еще раз поставить вопрос, имеем ли мы дело в явлении актуального искусства с переломом или даже разрывом исторической эволюции художественной ментальности, либо с возвращением к первоначаль-



ным основам искусства на новом витке временной спирали, либо с переосмыслением и перестройкой форм выражения художественных идей. Для того чтобы ответить на вопрос, есть ли преемственность по отношению к прошлым фазам художественного развития в происхождении искусства наших дней, необходимо расшифровать структуру его «генома».

Прежде всего отметим размытость или исчезновение границ искусства: пространственного масштаба, доступного смысла, использования материалов, этических критериев, не говоря уже о жанровой структуре или тем более стилистических формах. И все же «геном» современного искусства видится не бесформенным и, вероятно, в принципе не может таковым быть. Хочется представить «геном» современного искусства в качестве структуры, составленной из многочисленных элементов, несущих ту или иную информацию о творческих возможностях, привычках, видении мира и его эстетических качеств, сегодняшним человеком.

Можно сложить эти частицы современного творчества в линии, спирали или структуры практически любого начертания. Кстати, математические параллели здесь достаточно интересны и наводят на мысль, что линии генетического кода нового искусства — это динамические линии, точнее, динамические последовательности элементов, что кажется очень важным, последовательности разнонаправленные.

Можно представить себе «геном» современного искусства как две спирали или более, элементы в которых движутся в противоположных направлениях между существующим и будущим, уже бывшим и небывалым, памятью человечества и обретением новых ментальных возможностей художественной сферы. Причем движутся с различными ритмом и скоростью под воздействием разнообразных причин.

В частности, восприятие художником и зрителем предмета сместилось в сторону небывалого ранее: теперь возможно причислить любую вещь или фрагмент пространства к миру, эстетически осмысленному. Кроме того, создание произведения искусства обязательно предполагало в прошлом некое физическое действие.. Теперь это необязательно, достаточно лишь мысли, существующей в виртуальной среде. Пространство искусства и ментальное пространство слились воедино, так было 40 тысяч лет назад, во времена зарождения искусства: при создании мегалитических обсервато-



Н. И. НЕСТЕРОВА
Выпускающие птиц. 2009.
Холст, масло

Два человека на берегу. 2009.
Холст, масло.

◀ *Москва. Часть триптиха. 1989.*
Холст, масло



"G enome" of contemporary art determines the characteristics of creative processes established in recent decades, influences the definition of the today's art boundaries, influences its memory structures, the functioning of the various incarnations, creating semantic features of contemporary art "language" of the third millennium.

Once again, I would like to raise the question: speaking about phenomenon of contemporary art, are we dealing here with a fracture or rupture of artistic mentality historical evolution, or - with a return to the original foundations of art at a new stage of time spiral, or — with a rethinking and restructuring of expression forms belonging to artistic ideas.

Do we have a case, when art simply goes back in time, returning to the beginning, only to die or to suffer an endless chain of renaissances, unlike in the theory of Erwin Panofsky, not a renaissances of particular past periods but more general one, where phases of the distant art world existence forms follow one after another, renaissances of meaning, space and boundaries. At the moment, to know the correct answer is impossible, but recent changes of contemporary art properties are indicating the scale and nature of transformations underway.

In the 21st century, looking at the contemporary art, retrospective narration has been replaced by a primary build of a future where memories, personal or historical, have become a part of it, as if memories of the future. There is no place for past, which is preserved only in nostalgia, another property of the future world and its artistic images. However, in the contemporary art itself, these traits are playing rather formal role, they are becoming merely a few letters in the alphabet of a principally different aesthetic language, losing their previous substantive nature.

рий, при росписях сводов пещер, когда одни рисунки накладывались на другие, и терялось время, воспоминания и мольбы оказывались нерасчлененными, все существовало вместе, и представление о высших силах не отделялось от стремления насытить себя возможностью жить.

Неужели искусство идет к началу, чтобы погибнуть или переживать бесконечную цепь ренессансов, только не таких, как в теории Эрвина Панофского, а более общих, ренессансов не античности, а одной за другой фаз далеких форм существования художественного мира, его смысла, пространства и границ? Знать это невозможно, но современное изменение свойств искусства свидетельствует именно о таком масштабе и характере происходящих перемен.

Сегодня свойства искусства изменились: стали обязательными антропоморфность, позитивистская последовательность времени, масштабность пространства (особенно если учесть возникающее искусство и процветание объектов ландшафтных форм), расширилась палитра доступных смыслов, появились возможность и потребность в использовании самых невообразимых материалов и любых технических средств. Виды искусства все в большей степени утрачивают самостоятельное значение, тем более что стремительно рождаются новые, все более многосоставные и синтезирующие. Кажется, что искусство теряет внутреннюю иерархию, законы, саму идею какой-либо упорядоченности, в первую очередь идеал, хранящийся в разных ипостасях его памяти. Это касается и жизни каждого произведения, она укорачивается. Рано происходит взросление новых художественных форм, иногда достаточно только генетического кода, чтобы начать отсчет существования произведения искусства.

С сегодняшних позиций, когда искусство нашего времени вновь оказалось в ситуации выбора пути, стремление к непереносимым индивидуальности и неповторимости каждого художественного действия, тяга к контрастным, неприродным, немнемоническим образам, создание особого духовного мира каждой рождаемой художником вещи погружает человека в реальность, вырванную из обыденности, придавая картине мира свойства его души и сугубо личное восприятие времени.

В XXI столетии ретроспекция в актуальном искусстве сменилась преимущественным построением будущего, где воспоминания, личные или исторические, становятся его частью, как бы воспоминаниями о будущем, забвением прошлого, сохраняющегося лишь в ностальгии, ко-

торая также представляется одним из свойств грядущего мира и его художественных образов. Однако в самом новом искусстве эти черты играют скорее формальную роль, становятся лишь некоторыми буквами алфавита принципиально иного эстетического языка, не сохраняя свою прежнюю содержательную сущность. Снова вспоминается любимый мною Н.С. Гумилев:

Только змеи сбрасывают кожи./Чтоб душа старела и росла,/Мы, увы, со змеями несхожи./Мы меняем души, не тела...



ПЛАСТИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО

ARTISTIC VARIATION OF EXISTENTIAL IN CONTEMPORARY ART

Олег Кривцун

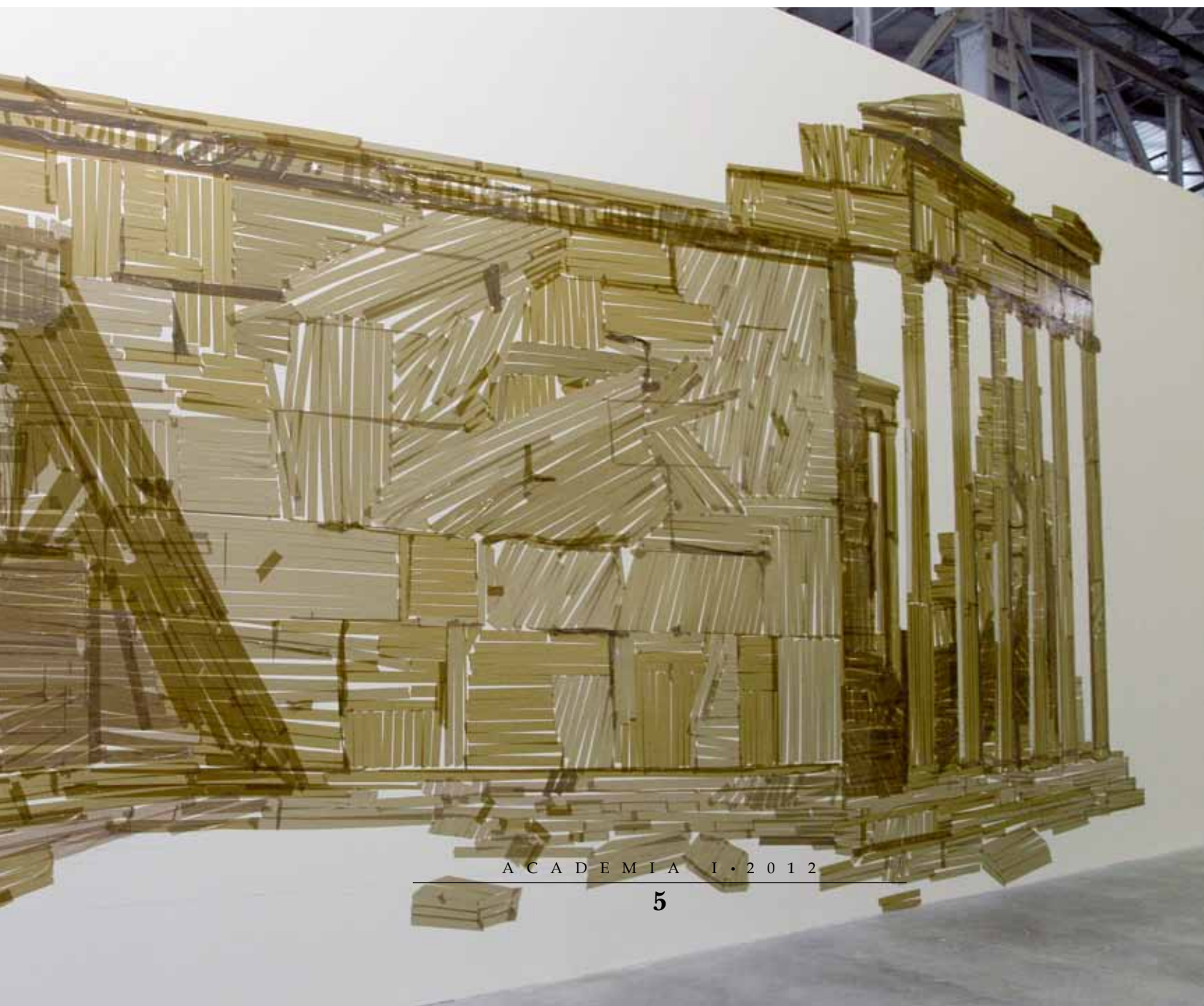
Oleg Krivtsun

Современное искусство образует широкий спектр творческих практик — живопись, графика, скульптура, есть инсталляции, перформансы, объекты, акции... Спектр представлен, но убедительного критерия художественного качества нет. Оценочные суждения часто субъективны. Всякий раз искусствоведам приходится «договариваться», как следует «настроить зрение» для адекватного восприятия данного мастера. В какой системе координат он работает? Какие эстетические измерения здесь будут наиболее точными и позволят подобрать ключ к интерпретации произведений данного автора?

В. Кошляков
Инсталляция. 2009.
Основной проект
3-й Московской биеннале
современного искусства

Whole range of creative practices forms contemporary art - painting, drawing, sculpture, installations, performance art, objects, actions... The spectrum is there, but convincing criteria of artistic quality are lacking. I would like to identify two fundamental theses, clarifying the dynamics of today's artistic quests.

First thesis: the contradiction between the linguistic potential of art and the existential sense of life. Historical and cultural self awareness is changing - and a former art lexicon is confined to museums, its meanings



Я хотел бы обозначить два основополагающих тезиса, проясняющих динамику нынешних художественных поисков.

Первый: противоречие между лингвистическими возможностями искусства и экзистенциальным чувством жизни. Меняется историко-культурное самочувствие человека — и прежний художественный лексикон оказывается музейным, из него выветриваются смыслы. Новые языковые ресурсы искусства стремительно набирают новый объем. Такая связка/противоборство экзистенциального и художественного, продуктивная напряженность их отношений стала особенно острой в искусстве Новейшего времени.

Второй тезис: все утвердившееся, освоенное не может быть местом искусства. Природа творческого акта как способность художника выйти за пределы себя, превзойти границы адаптированного мира всякий раз расширяет горизонты мыслимого. Современный художник открывает все новые зоны человеческой аффективности, заставляя иначе работать наши чувственные и познавательные способности. Тщетность деления современного искусства на «правильное» и «неправильное» связана со стремительной модификацией палитры эстетического в нашем сознании; с расширением спектра выразительных возможностей пластического языка, наслоением на его привычные ипостаси сложных комбинаций, причем зачастую привлеченных из внехудожественных сфер.

В искусстве есть малая система координат — она продиктована особенностями изобразительного жанра, и есть большая система координат — она задается возможностями пластики в целом, то есть нашими представлениями о выразительных способностях пластических искусств. Что сегодня мы можем сказать пластическим языком? Каковы возможности его воздействия? Ответить на этот вопрос и означало бы разгадать геном современного искусства, его структуру и состав, всю гамму осознанных и безотчетных стимулов новейших творческих практик. Я думаю, что существует как минимум четыре уровня воздействия пространственных искусств, в частности живописи.

Первый — сама по себе красочная поверхность картины, ее безотчетная эмоциональность. Интенсивность и валерность цвета и света, расположение объемов, фигур, форм, динамика рисунка, общее композиционное пространство и сама фактура поверхности картины. Причем на стадии эмоционального «ощупывания» картины восприятие как предметной, так и абстрактной живописи во многом идентично. Любое фигуративное произведение под особым углом зрения можно прочесть и как экспрессивную абстракцию. Не случайно В.И. Суриков, который, как и все живописцы в начале XX века, ломал голову над «провокативным» письмом Пикассо, пришел к выводу, что ничего особо сверхнеожиданного французский новатор не предпринимает. «Настоящий художник должен именно так 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»¹.



С. БУРСЬЕ-МУЖЕНО
Отсюда до уха.
Фрагмент инсталляции. 2009.
Основной проект
3-й Московской биеннале
современного искусства

are weathered. New language resources of art are rapidly gaining a new volume. Such a connection/confrontation of existential and artistic, productive tension of their relationships has become particularly sharp in the art of current times.

Second thesis: all firmly established and mastered can't be a place for an art. The nature of the creative act as the ability of the artist to transcend himself, to surpass the boundaries of the adapted world, is each time expanding the horizons of conceivable. Contemporary artist opens new areas of human affectivity, forcing our sensory and cognitive abilities to work differently. More than once, style steps of contemporary artist proved to be prophetic "jumps forward", anticipating future conditions of human race.

Futile division of the contemporary art into "proper" and "improper" is related to the rapid modification of the aesthetic palette in our minds, with the expansion of the artistic language expressive possibilities, with the layering over his usual incarnations of complex combinations, often borrowed from non-artistic realms.

М. ВАЛЬДЕ
Солярис. 2011.
Стол, стеариновая кислота, пепельница.
Основной проект
4-й Московской биеннале
современного искусства

Г. ШТАЙНЕР,
Й. ЛЕНЦЛИНГЕР
▷ *Курс лечения (Мобиле)*
Вид инсталляции. 2009.
Основной проект
3-й Московской биеннале
современного искусства



Второй уровень зрительного прочтения картины – уровень символики. В этом отношении красочная поверхность картины воспринимается уже как означающее, а символ – как означаемое. Символ надо почувствовать, а для этого в полной мере овладеть приемами иносказания художника. Во все века искусство стремилось сделать подтекст насыщенным, глубоким, используя язык метафор, аллегорий, аллюзий. Сегодня поле иносказаний особенно акцентировано. Для того чтобы проникнуть в сферу символических значений, необходимо знать культурный контекст эпохи, ее историю, мифологию.

Третий уровень восприятия произведений искусства – переживание вызываемого ими средового эффекта. Искусство всегда изменяет пространство вокруг себя, будь то живопись, скульптура, архитектура или же инсталляция, перформанс, объект, акция. Средовый подход активно используется в дизайне, инсталляциях, акциях. Восприятие средового эффекта произведения – это переживание его ауры. Ощущение его эмоциональных токов, атмосферы, настроения, иными словами, выстраивание особого семантического фарватера невербализуемых смыслов. Средовый эффект произведения потенцирует энергию неожиданных состояний, посылает зрителю волну неотрафлексированных переживаний.

Четвертый уровень восприятия произведения связан с особыми законами постижения концептуального искусства, в котором процесс смыслообразования зависит не столько от пластической формы как таковой, сколько от заявленного намерения художника. От того, насколько емко концепт, выдвинутый автором в качестве замысла произведения, и убедительно его пластическое решение. В какой мере заявленная идея, приемы мышления органично коррелируют с осуществленным артефактом.

Как можно убедиться, все обозначенные возможности языка искусства в реальной практике наслаиваются, комбинируются, предстают в симбиозе. Диагностика каждого нового произведения всегда трудна, поэтому и нет единой системы координат, позволяющей сформировать «раз и навсегда» правильное зрение, оценку и понимание пространственных видов искусств. По одной шкале художественных смыслов мы оцениваем работы Фрэнсиса Бэкона, по другой – Жана Фотрие; в разных языковых регистрах воспринимаем творения Герхарда Рихтера, Георга Базелица, Ива Кляйна, Жана Дюбюффе, Вольса, Альберто Джакометти, Дэмиена Херста и других авторов.

Если задаться вопросом, что сейчас в пластических искусствах максимально работает в качестве искомого выразительного средства, то ответ будет – энергетика, атмосфера, художнический драйв. Это может быть сильный эмоциональный удар, или тонкие, эфемерные энергии.

Как ни парадоксально, но определение Гегеля «идея в ее внешнем инобытии», данное философом для понимания сути чувственно-эстетического, как нельзя более иллюстрируется именно природой действий группы Андрея Монастырского «Коллективные действия». Необычные, поч-

ти с абсурдным сценарием поездки членов группы за город были лишены какой-нибудь прагматики. Желание участников – всматриваться в природный ландшафт, вслушиваться в тишину, погружаться в себя. В 1960-е и 1970-е годы, когда мы еще не знали понятия «феноменологическая редукция», группа КД действовала именно таким способом: старалась стереть в своем сознании любые общепринятые клише, стереотипы, культурные коды и довериться непосредственному чувству жизни, ощутить витальные токи, идущие из глубины бытия. В этой практике действительно являла себя онтологическая максима о равновеликости и незримой связанности в мире всего сущего. «Вы думаете, свет существует потому, что Вы его видите? Нет, Вы существуете, потому что свет Вас видит»². Строго говоря, в «Коллективных действиях» являл себя не столько художественный фермент, сколько более широкий – эстетический, вбирающий в себя чувственные волны, излучаемые природными состояниями в унисон с неотрафлексированными жестами, взглядами, касаниями разных сознаний, чувством сопричастности участников.

И сегодня велика тяга к воссозданию подобных «мерцающих трансцендентного» при обращении к жизненным стихиям и энергиям. Так, можно вспомнить вольер с экзотическими птицами на 3-й Московской биеннале (2009). Французский художник Селест Бурсье-Мужено выстроил огра-

¹⁰ Запись Максимилиана Волошина.

Цит. по: *Евдокимов И. В. И.* Суриков. М., 1933. С. 148.

² Возражение Гете в споре с Шопенгауэром.



ниченное белой тканью огромное пространство, где были установлены электрогитары, на которые садились птицы, и таким образом извлекались звуки. Эта музыка никогда не будет записана. Она рождается один раз, и никто ее после этого не услышит. Внутри вольера — иные ритмы бытия. Каждое мгновение непредсказуемо, одномоментно, неповторимо. Здесь искусно претворена особая жизнь и одновременно метафора жизни. Мне могут возразить, что в этой звуковой инсталляции струятся чрезвычайно слабые энергии. Но, полагаю, именно благодаря их эфемерности, хрупкости, тонкости зритель погружается в чувства ностальгии, неосуществимого, ускользающего — все столь присущее безотчетному переживанию повседневной экзистенции. «В течение дня у каждого из нас неожиданно возникают хотя бы несколько минут, полные печали» (Андре Мальро). Возможно, художник интуитивно пытается выразить параболу наших безотчетных состояний такими средствами искусства.

В произведениях подобного рода я отметил бы их доминанту — намеренную факультативность. Авторы сознательно ищут и встраивают в произведение как бы случайные образы и объекты, которых могло и не быть. Я вижу в этом особый прием — показать трепетное, быстро тающее тепло жизни. Утрату сущностных опор. Художественное сознание совсем близко подходит к нащупыванию чего-то важного и вдруг обнаруживает: его уже нет. Здесь можно фиксировать парадокс. С одной стороны, для художника произведение — особый энергетический сгусток, способный

встряхнуть, вызвать встречное душевное движение зрителя, а с другой — в художественном поле размещаются предметы, которые могут здесь быть, а могут и не быть.

Если взять крайние случаи, то живут такие произведения зачастую недолго. Для определения воздействия ряда новых произведений, получивших острый резонанс, чаще всего используется жаргонное слово «прикол». Прикол выражает себя в необычном решении — парадоксальном и удивляющем. Корни такого артефакта дальше не растут; он не для многократного восприятия. Приходится признать: оригинальность не является синонимом подлинности. Авторская индивидуальность ощущает сегодня громадную нехватку культуры не как суммы приемов, а культуры как смыслового мира. Ощущает нужду в образно-символических практиках, которые были бы способны заниматься проработкой основ и пределов человеческого существования.

Большой и болезненный вопрос, волнующий всех, кто думает о дилемме случайного и непреложного в современной культуре: имеется ли у нынешних творческих новаций некое общее основание? Ведь с ответом на этот вопрос и связано во многом понимание критериев художественного качества. Спектр сегодняшних поисков искусства необозрим. Возможно, собирательное понятие художественного качества лучше всего выражает себя через метафору ризомы. Сложная согласованность самобытных творческих практик в общем знаменателе достигается во многом благодаря инаковости поперечных связей. Каждый художник обнажает зоны экзистенции, социальности, до поры до времени закрытые. А посему важно бережное отношение к новым творческим опытам, пусть даже поначалу вводящим нас в растерянность. Ведь согласно постулатам теории искусства любое художественное высказывание не может быть истинным или ложным, ибо вне его самого не существует критерия, которым можно было бы измерить данное произведение.

На фоне хаотичных творческих поисков специалистам обычно удается просмотреть вектор, обозначающий явный фарватер художественного процесса, его своеобразную непреложность. Так в истории бывало не раз. Художник открывает новые принципы выразительности и тем самым потенцирует у зрителей новую чувственность, провоцирует новые ситуации ожиданий. Например, рождение кубизма. Как бы развивалось искусство, если бы не существовал Пикассо? Если бы Гертруда Стайн обосновалась в другом месте и опекала-«раскручивала» принципиально иных художников, мог бы в таком случае Пикассо сформировать своими опытами некую периферию, «слепой аппендикс» истории искусства? Раздумывая над проблемой подспудного художественного вектора, на мой взгляд, нельзя игнорировать, что до Пикассо уже существовал Сезанн — как бы вопреки всему предшествующему опыту искусства. Сезанн, который с колоссальной внутренней убежденностью упорствовал в своей эстетике. Пространство его картин перенапряжено так, что на глазах кристаллизуется в конусы, ква-



драты, треугольники. То есть, я полагаю, после Сезанна сам воздух культуры свидетельствовал о том, что дело шло к кубизму. С наименьшей решительностью выполнил бы его миссию Жорж Брак или кто-то другой. Похожий «камертон в глазу» был в это время и у Робера Делоне, Натальи Гончаровой, Мориса Вламинка.

Такого рода наблюдения, полагаю, настраивают взгляд на сугубо случайную, игровую, непредсказуемую стихию и нынешнего художественного процесса. В последние годы у специалистов популярна концепция художника-победителя в большой игре культурной рецепции. Возможно, концепция, отдающая дань волевому кураторству, умелому манипулированию общественными вкусами, соблазнительна для интерпретации хаотичных импульсов рынка искусства и массовых предпочтений. Однако хаотичны они на первый взгляд. Ведь если «поскрести», за каждой новой ситуацией непредсказуемо созданной художником, находишь свою внутреннюю логику в историческом «самовопрошании человека», в модусах и доминантах его мироощущения. В том, как и каким языком человек отвечает сам себе на волнующие его вечные вопросы, к каким пластическим доминантам высказывания он тянется. Именно эта логика и предопределяет ощущаемый нами параллелизм поисков искусства, философии, психологии. Думаю, что подобное «художественное воление» есть и сегодня. Правда, более точно мы сможем понять, какая траектория прочерчивается в нынешней мозаике, лишь спустя 10–15 лет.

Широкая художественная практика «препарирования негативного», сохраняющаяся в современном искусстве, неизбежно ставит вопрос об утрате катарсиса в художественном переживании. Воспринимая тревожные образы неприкаянного и апатичного человека, мы можем отдать должное решительному жесту художника, его социальной позиции, но при этом не оказываемся захваченными магией –ческого языка искусства, богатство которого вербально невыразимо. Зачастую в итоге оказывается, что авангардное искусство можно любить, но только умственной любовью.

Экзистенциальная напряженность человеческой жизни состоит в необходимости постоянного преобразования, снятия конфликтов между инстинктом и духом. Если современный художник не желает спрямлять и «подрессоривать» острые диссонансы современной жизни, он принужден включать все берущие антиномии в свой образный строй. Ему все время приходится решать задачу претворения тревожных, разрушительных образов мира и вместе с тем думать о том, чтобы произведение и воспринимающий его человек «не застревали» на интонации обреченности, краха, катастрофы.

С одной стороны, изображение сдавленности и неприглядности окружающего человека быта манифестируется как протест, как противовес миру глянца и гламура. Тяга к неприглядным образам обнажает то, что скрывается за нарочитым фасадом. Проблемы же колористического взаимодействия, композиционных решений картины, пси-

Х. Сокол

Летучая трава (Ризома)
Инсталляция. 2009.
Основной проект
3-й Московской биеннале
современного искусства



Ч. Сэндисон

Tabula Rasa (Природа против воспитания). 2011.
Основной проект
4-й Московской биеннале
современного искусства

хологизации визуального языка отодвигаются на второй план, оказываются для «экзистирующего» художника малозначительными. На первый план выходят послание, внезапный эмоциональный удар, месседж. Заземленные образы бытия выступают как своего рода защита простого человека художником: ограждение его от любых «галлюциногенных» идеологий, от рекламного жизнеустройства.

Как выявить и оценить эстетическую составляющую подобных произведений? И есть ли она? Для отечественного искусствознания этот вопрос далеко не праздный, ведь подобные нечеловеческие гримасы, монстры, уроды, устрашающие тела населяют произведения столь признанных мастеров, как Оскар Рабин, Олег Целков, Илья Кабаков, Лев Табенкин, и других. На Западе даже (к сожалению!) укоренилась своеобразная установка: «артхаусное» искусство России мыслят как непременно депрессивное, от наших соотечественников ждут «фирменных жестов», разворачивающих панораму бестолковой, окостеневшей, инертной реальности.

Надо признать, что намеренная угловатость, монохромность, «разорванность» живописных работ могут таить в себе и сильную энергию. Тем не менее восприятие разных модусов «эстетизации негативного» сегодня двойственно. Возможно, 30–40 лет назад в момент своего появления этот образный строй и нес «новую истину» о человеке. Но когда на протяжении длительного времени постоянно воспроизводятся найденные приемы, картина начинает «работать» по-другому. Гипертрофия образных мотивов засохших консервов, разорванных газет, мусора, свалки, запустения вольно или невольно претендует на создание некоей абсолютной точки отсчета человеческой жизни, вневременного масштаба, и – увы – весьма усеченного. «Подрывная деятельность» художника против всего того, что связано с истеблишментом, оборачивается, в свою очередь, каким-то локальным и мизерным измерением. Не обстоит ли дело так, что исповедуемая подобным способом «верность антропному» (сосуществующая одновременно с подозрением любого эстетического жеста в «завербованности») предопределяла некоторое однообразие аскетической выразительности, существенно ограничивая творческое воображение авторов? Ведь последовательная демонстрация мира

отчуждения может выступать и в качестве того, что опрокидывает человека или по-своему закрывает человека этим же унылым, мизерным масштабом, о ненависти к которому так кричал в своих картинах художник...

В этой связи хочется сказать об отечественных живописцах, наших современниках, в работах которых обнаруживается редкая для сегодняшней культуры «равнодействующая» экзистенциального и эстетического начал, взаимопереход визуально-пластического и онтологического. В частности, в творчестве такого выдающегося художника, как Наталья Нестерова. Воспринимая произведения Нестеровой, испытываешь чувство тревоги и душевного смятения. Ее героини вроде бы неплохо «встроены» в повседневное течение жизни: качаются на гамаках, сидят в парке, гуляют по набережной, но на самом деле испытывают колоссальное чувство потерянности, переживая искусственность жизни как таковой. За внешней простотой сюжетов открывается бездна одиночества, отчужденности людей друг от друга. Форма «примитива» Нестеровой возникает не спонтанно, а как след глубокой рефлексии, от осознания неуместности положения людей в этой жизни, неуклюжих, пытающихся сохранить чувство собственного достоинства, молчать о своей неустроенности, и вместе с тем беззащитных, потерянных, несчастливых («День рождения Фаины», «Двое с собакой», «Дыхание моря», «На берегу»).

Картины Нестеровой — сплошь выразительные метафоры и притчи. У них высокая плотность подтекста, неиссякаемое богатство обертонов. Работы художницы таинственно молчат и не отпускают, насаивая множество догадок и недоумений. Узнаваемость и достоверность обыденных деталей — игра в карты, визиты в кафе, отдых на пляже — оборачиваются странностью и абсурдом. Лица персонажей невольно напряжены, фигуры застывают в нелепых позах, вещи — в странных положениях. Богатство картин Нестеровой — в наслаивании смыслов, уровней восприятия с преобладающей темой одиночества человека. «Одинокие в поисках смысла жизни» — так называлась выставка с ее участием, проходившая в 2009 году в Московском музее современного искусства.

Сегодня отечественные произведения получают мировую известность главным образом вследствие их приверженности национальной и этнической тематике. Таковы, к примеру, интересные кинематографические работы А. Поповского («Как я провел этим летом», 2009), А. Федорченко («Овсянки», 2010). В этом отношении творчество Нестеровой совсем особое — оно изначально выходит за региональные рамки. Претворение экзистенциальной темы у Натальи Нестеровой — большого масштаба, сродни находкам кинофильмов Федерико Феллини, Йоза Стеллинга, литературных произведений Алессандро Бероккио, Уильяма Тревора.

Открываемые искусством последнего столетия смыслы часто печальны и угнетающи для человека, выражают состояния дисгармонии, напряжения, боли, ситуации насилия, утраты опор, мотивации, разобщенности. Вместе с тем

произведения, остающиеся в истории как «символы времени», не замыкаются на мрачной социально-этической диагностике самой по себе, но претворяют ее через выразительную эстетическую составляющую языка. Эстетическая суггестия языка произведения, если ее удалось достичь, влечет за собой удивительную «прибавку смыслов», не растворяя произведение в безысходности и апатии.

Этот механизм еще мало изучен. Одна из важнейших проблем, требующих специального размышления, — способен ли художественное творчество смягчать трезвость и беспристрастность экзистенциального взгляда самим языком искусства? Ведь чувственные свойства любых элементов языка, а тем более целых изобразительных фраз, поэтических строф, музыкальных линий каким-то особым образом нейтрализуют скрывающуюся за ними тревогу от взрывоопасных ударов первой сигнальной системы, умеют транспонировать очаги боли в план символических означений, устанавливая тем самым дистанцию созерцания. Диссонансы существования, попытки нащупать неуловимые, скрытые стороны человеческой всеобщности в новейшем искусстве одевают в отполированные временем художественные формы, активно культивируют эксперимент, намеренную шероховатость письма. Сквозь новые приемы языка проступает профиль искаженного жизнью человека, но человека, пытающегося говорить, пытающегося с напряжением произвести человеческий жест в нечеловеческом мире. Наиболее значимые творения искусства последнего столетия свидетельствуют о том, что художественное качество не коренится в удовольствии от гладких произведений, побуждающих к расслабленности и отдыху, а рождается из чувства дискомфорта, беспокойства, «поэтической хромоты», художественного поиска на совершенно неожиданных основаниях.

И как результат воздействия новых измерений человеческого существования на язык искусства Новейшего времени образуется своего рода «нелинейная среда», потенциальное поле бесконечных возможностей. Лексика и синтаксис новых форм требуют от зрителя гибкости и подвижности в настройке рецептивной оптики, пригодной для постижения разных художественных систем и регистров.

Принять на себя тяжесть не вполне ясных смыслов, которые художник намерен сделать видимыми, непросто. Искусство разворачивает перед нами свои версии экзистенциального, которые предполагают умение перенастроить наше зрение, выбрать точную оптику для постижения «новой истины» о человеке. Парадокс, как представляется, во многом и состоит в том, что верность императивам гуманистического начала побуждает сегодня к отказу от той меры эстетического, которая недавно казалась безусловной и непреложной. На мой взгляд, не надо спешить относить за границы творчества то, что не вписывается в уже знакомые критерии. Если теория начинает буксовать и не может интерпретировать новую художественную практику, значит, надо размышлять, насколько гибок наш инструментарий.

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ

INTERNATIONAL RELATIONS



Участие в реализации международного проекта Года России в Италии и Года Италии в России – одно из приоритетных направлений деятельности Российской академии художеств прошедшего года. В обеих странах состоялся ряд международных мероприятий: выставок, мастер-классов, конференций, круглых столов. Выставка «Российская академия художеств. Люди, события, факты истории» прошла в Риме и Анконе, персональная выставка произведений З.К. Церетели – в Палермо, Риме и Анконе.

Академическая программа завершилась проведением совместно с Российской академией наук международной научной конференции (XXI Алпатовские чтения) на тему «Россия – Италия – Испания: художественные связи» в ознаменование параллельного перекрестного Года России – Италии и России – Испании. На конференции были рассмотрены темы, связанные с культурным взаимодействием этих стран в области изобразительного искусства и литературы на протяжении нескольких столетий.

П. К. Клодт

Скульптурная композиция

с Аничкова моста

у Королевского дворца

в Неаполе. 1943-1944



НЕАПОЛИТАНСКАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ

ACADEMY OF FINE ARTS IN NAPLES

Азиза Гусейнова

Aziza Guseynova

The Naples Academy (one of the oldest and most prestigious academies) was founded to teach the young, promising artists by King Charles of Bourbon in 1752. Located in the building St. John women

ИЗ ИСТОРИИ АКАДЕМИИ

Королевскую академию рисунка в Неаполе в 1752 году учредил король Карл Бурбонский для обучения молодых, подающих надежды художников. Долгое время она оставалась единственной академией на юге Италии, играя важную роль в его искусстве.

На придворного художника Джузеппе Бонито возложили ответственность за обучение многих художников, занимавшихся декорированием королевских дворцов и резиденций аристократии. Во время директорства Доменико Мондо и Тишбейна академия переехала в региональный дворец исследований, где также находились университет и Бурбонский музей. Поэтому студенты могли по первоисточникам изучать шедевры древности.

Этим принципом обучения администрация академии руководствовалась и в десятилетний период французского правления (1806–1816), когда королевские школы искусств подверглись радикальной модернизации. После возвращения Бурбонов она была переименована в Королевский институт изящных искусств, получивший новый статус в 1822 году.

В 1864 году после объединения Италии академия переехала в здание женского монастыря Св. Иоанна, построенное в 1673–1732 годах. Архитектор Эррино Алвино, преподававший архитектуру в академии, превратил монастырь в колледж. Это один из самых удачных примеров неаполитанской архитектуры XIX века с доминирующим неоренессансным языком. Особенно поражает вход с фризом на первом этаже из терракотовых бюстов знаменитых профессоров академии и двумя бронзовыми львами (работа Томмазо Солари), фланкирующими портал.

С назначением в 1861 году директором Чезаре Далбоно академия вступила в фазу обновления. Он не только придавал важное значение техническим навыкам, считая необходимым поддерживать доминирующие в Европе течения в искусстве, но и основал библиотеку и, будучи убежденным в ценности знания традиции для формирования мастерства художников, ввел курс истории искусства.

В 1868 году в штате академии появляются Доменико Морелли и Филиппо Палицци, что стало очень значимым для институции, поскольку они стремились соединить традиции с новыми веяниями в культуре, преодолеть усиливавшееся социальное давление и обеспечить живую дискуссию. В эти годы преподавали такие крупные художники, как Джоанкино Тома, Джузеппе Камма-



*Академия изящных искусств
(Accademia di belle arti) в Неаполе*

Зал Галереи академии

СТР. 14

Зал Галереи академии

СТР. 15

Учебная мастерская



convent, it remained the only academy in the south of Italy for a long time.

Over the time, the Academy was going through the ups and downs, periods of crisis and prosperity. Sometimes there was need to address basic questions about true purpose of this institution, but the academy has always played an important role in the art history of Southern Italy.

And today, as in the past, the academy is a place for discussion about the meaning and future of the art. At present it has about 2,500 students, including foreign ones. After the reform of 1999, Naples Academy has set an ambitious goal: to prepare specialists not only in the traditional fine arts, but also in the fields of new media, advertising, design, fashion, and the restoration of modernist and contemporary works. In the system of modern academic education, innovative technology and traditional teaching methods are connected; theory and practice are entering into dialogue; and all this thanks to clever arrangement of a time-table at the academy workshops.

рано, Акилле Орси. С 1892 года Саверио Альтамура и Морелли работали над созданием Региональной галереи современного искусства, названной так королевским декретом 1895 года.

Позже академию реорганизовали, были введены четырехгодичные курсы живописи, скульптуры и декорации. Ей вернули начальное название «Королевская академия изящных искусств». Она обеспечивала образование в двух самых великих искусствах: живописи и скульптуре.

В 1930 году Школа архитектуры отделилась и вошла в состав университета. В 1940–1941 годах появились четырехгодичные курсы сценографии. Впервые в соответствии с новой реформой была обозначена цель художественного обучения — борьба с ностальгическим провинциализмом, присущим культуре конца XIX века. Благодаря реформе возникла новая институция — Королевский художественный музей, влияющая на образовательный процесс, появился новый факультет архитектуры и новый предмет — техническое рисование (лицей). В начале 1980-х годов лицей переехал в здание на улице Святых Апостолов.

Хотя академия была в стороне от передовых художественных тенденций XX века, она никогда не отказывалась от нововведений в сфере высшего художественного образования.

Во время директорства археолога Пирро Маркони ее собрание пополнилось коллекцией фотографий и книг, факультеты были обеспечены слепками скульптур из Национального музея в Неаполе и Капитолийских и Ватиканских музеев.

Во время Второй мировой войны зданию академии, художественным и документальным ресурсам был нанесен большой ущерб. Вновь она открылась при директорстве Эмилио Нотте. А затем возникли новые трудности в 1968 году, связанные со студенческими волнениями. В последу-

ющие годы реставрация исторических зданий, обновление большинства интерьеров, реорганизация факультетов, создание новых лабораторий, открытие садовой галереи и обновление исторического сада — все указывает на то, что академия возвращает себе ведущую роль в художественной жизни города.

Об этом свидетельствуют и многочисленные выставки последних десятилетий, такие значимые, как посвященные Гроссу, Климту и Бойсу. Политика обновления, открытости академии внешнему миру проявляется и в проведении конференций, дискуссий, демонстрации фильмов, в которых активно участвуют студенты. В академии учреждают премии в сфере искусств, организуются образовательные выставки. В 1988 году состоялась 1-я Южная биеннале, призванная привлечь внимание на неаполитанских художников, часто игнорируемых критикой.

А в 1993 году открылась выставка «Когда академии выбирают искусства». Произведения молодых художников были отобраны ведущими академиком Европы для передвижной выставки, получившей благоприятный прием у любителей искусства и критики в Мадриде, Брюсселе и Лондоне.

Кроме того, вновь через 40 лет открылась галерея искусств академии. Помимо экспозиции специально подобранных работ, представляющих самую высокую традицию искусства в Неаполе в XIX и XX веках, имеется зал для выставок современного искусства и мастерские для итальянских и иностранных художников.

В настоящее время здесь учатся около 2500 студентов, в том числе иностранных. Сегодня у академии есть все условия для обновления либеральной и культурной атмосферы Неаполя.

ГАЛЕРЕЯ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ

Собрание галереи возникло из необходимости знакомить учеников академии с произведениями мастеров, гравюры и рисунки используются также для изучения разных способов печати.

Студенты могут изучать творчество учителей и совершенствовать свои профессиональные навыки. Еще в 1842 году Антонио Николлини для демонстрации перспективы приобрел для галереи шесть вех Акилле Вианелли, а в 1862-м Чезаре Далбоно купил акварель Дуклере. Выбор произведений всегда зависел от заказа профессоров, коллекция также увеличивалась за счет гравюр старых мастеров, используемых в классах по рисованию, и наиболее ярких работ студентов. Собрание было создано директором академии Морелли, для его пополнения в 1896 году выделили 2 тысячи лир. Палицци подарил галерее собственные произведения и произведения своих братьев. В галерее также находятся произведения Ферголы, Каммучино и других бывших студентов.

Галерея состоит из следующих разделов: картины ста-



рых мастеров, произведения художников XIX века; работы мастеров XX века, рисунки и акварели; дар Палицци, скульптура, видеоарт.

Самая старая картина «Святое семейство с Иоанном Крестителем» Джеронимо Бедоли, конец XVI века, создана под влиянием римской и болонской школ. Среди картин XVII века – «Пять чувств», атрибутируемая мастеру «Благовещения пастухам»; «Святой Иероним» Хусепе Рибера; «Внутренний вид собора» Франсуа де Номе.

История искусства в Неаполе в XIX веке тесно связана с академией, ведь галерея была создана, как уже упоминалось, для дидактических целей. Коллекция XIX века свидетельствует о важных художественных событиях, происходивших в городе, и рассказывает о работавших там крупных мастерах. Следуя хронологии событий первой половины XIX века, экспозиция начинается с «Автопортрета» Жан-Батиста Викара. Этот французский художник обучался у Давида и сделал себе имя в Париже и Риме. Он придавал большое значение штудированию анатомии и продвижению рисования обнаженных моделей, изучению литературы и истории искусства. Студенты были обязаны знать и использовать слепки и гравюры для копирования и имитации в духе неоклассицизма.

Самый перспективный ученик Викара Гаэтано Форте перенял его активный подход к портретной живописи. В «Семейном портрете» (1816) он использовал традиционный формат официального портрета, чтобы запечатлеть в духе народного реализма жену и трех детей монарха. Частично из-за королевских заказов именно портретная живопись способствовала расцвету неаполитанской школы живописи. XX веке академия сопротивлялась любой форме новаторства, понятого как сомнение в традиции обучения и порождающего утрату идентичности в искусстве. Такая идентификация в Академии изящных искусств с традициями XIX века подпитывалась и сознательной маргинализацией Неаполя в политической и экономической жизни государства. Подобные негативные аспекты в неаполитанском обществе и были проявлением провинциализма. Все это, естественно, препятствовало свободной циркуляции идей.

Тем не менее, несмотря на всеобщую инертность, в первые десятилетия XX века предпринимались попытки обновления и в искусстве, и в системе преподавания. Возникает даже группа «Сецессион-23», где наиболее активны Гурчо, Паизини, Вити. Постоянные колебания между традицией и обновлением продолжались и в конце 1920-х – 1930-е годы, что служило стимулом для поисков художников Неаполя.

В собрании академии находятся произведения Манчини, Вити, Джорджо Нотте – мастеров, сыгравших важную роль в неаполитанском искусстве. В экспозиции музея демонстрируются произведения художников, работавших в Неаполе до конца 1960-х годов: абстрактные, геометрические полотна и эксперименты с объектами в неодадаистском духе.

«Дама в красном» (1926) Антонио Манчини демонстрирует тенденцию демократизации искусства. Художник быстрыми, уверенными мазками запечатлевает уличных торговцев, проституток. Его полотна напоминают работы Мариано Фортунни и импрессионистов, с произведениями которых он познакомился во время пребывания в Париже в 1875–1881 годах.

«Знаковая структура» (1950) Гвидо Татафьоре открывает раздел абстрактных композиций, нередко из нетрадиционных материалов, пример этому – статуя из цемента (1957) Антонио Вендитти.

В конце 1940-х годов Доменико Спиноза, как показывает его картина «Манекен», отходит от фигуративизма и создает абстракции. Цвет и свет становятся героями пространства, в котором предметы из повседневной жизни и обрывки воспоминаний обретают новое формальное звучание.

В «Пространственной гипотезе» (1965) Антонио Борелли предметом анализа становятся отношения между формой и пространством.

С 1963 года под влиянием американского авангарда (поп-арт) Джерардо Фьоре создает серию работ в смешанной технике, цель которых – дискуссия с классической скульптурой («Вьетнам», 1965). Фьоре использовал популярные тогда нейлон и пластик, которые компоновал на деревянном панно. Эти работы вызвали в арт-среде противоречивые чувства – притяжения и отталкивания.

В собрании рисунков и акварелей в академическом му-



зее есть и наброски мелом с изображением природных элементов, и коллекция пейзажей Питлоо, Джиганте Карелли, Дуклере. Коллекция позволяет проследить дидактический подход к рисунку с конца XVIII и до XIX столетия. Рисунок и как формальный автономный способ выражения, и как этап в разработке картины или скульптуры всегда точно документирует начальный момент творческого процесса и позволяет судить о художественных установках автора. В зале Палицци экспонируется коллекция, подаренная им и его тремя братьями, в том числе 47 набросков и рисунков знаменитых художников барбизонской школы, и 100 рисунков самого Палицци.

Залы, посвященные скульптуре, позволяют понять особенности формообразования в разных материалах – мраморе, терракоте, меле, бронзе, цементе, свинце, железе. Среди самых удачных скульптурных портретов – работы Джемито, Д’Орси и Кьяромонти, а также монументальные статуи Амендолы и Франчески.

Особый раздел музея представляет видео. Он организован благодаря содействию нынешних и бывших студентов академии и содержит документы, описывающие жизнь и творчество художников, иногда противоречивых, иногда незаслуженно забытых. Это редкий и бесценный материал происходит в основном из частных коллекций.

В основе формирования коллекции гипсотеки в академии, лежал тот факт, что с XVI века фундаментальное обучение искусству базировалось на формуле «рисование с рисунков, калек, гипсов». Гипсотека – место, где можно ознакомиться с опытом античности, классическим вкусом и соответствующими практиками рисования. В неоклассическую эпоху и позднее в неаполитанской академии было сформировано ценное собрание гипсовых слепков и скульптур, незаменимый дидактический материал. Слепки исключительного качества, созданные Аресом Людовизи, с таких редких произведений, как «Антиной» Мондрагоне, таких фундаментальных вещей в истории искусства, как «Лаокоон», многочисленные слепки скульптур с виллы Фарнезе, сделанные с оригиналов Археологического музея, где академия имела пристанище до объединения Италии.

В собрании слепков также имеются копии средневековых вещей, работ эпохи Возрождения, барельеф «Свобода» Торвальдсена и уникальное создание Кановы «Наполеон в виде Марса-миротворца». Интерес к античности, к классическому искусству как ориентиру всегда усиливается в периоды, когда искусство ищет новые пути. Однако во второй половине XX века гипсотека подверглась не-

справедливой критике, связанной с поэтикой авангарда, что повлекло распыление ценной коллекции.

Только с преодолением дихотомии «авангард – академия» с 1990-х годов, в постмодернистскую эпоху, как в национальном, так и в интернациональном контексте обнаруживается новый, перспективный взгляд на эти произведения как на обучающий материал. В 2004 году согласно государственному декрету гипсотека признана собранием художественной и исторической ценности. В начале третьего тысячелетия вновь важное значение стали придавать рисунку, признанному обязательной дисциплиной во всех экспериментальных курсах академии. В последние годы здесь созданы благоприятные условия для сохранения, реставрации и оценки слепков и гипсов, открылись новые залы в гипсотеке.

Гипсотека предстает как дидактическая лаборатория, место обучения, образования и творчества в сфере рисунка, истории искусства, анатомии и техник скульптуры. Все экспонаты размещены вдоль стены на вращающихся постаментах, что позволяет их передвигать, перемещать в разных позициях, использовать в дидактических целях. Центр зала оставлен пустым.

В одном здании с галереей и гипсотекой находится и академическая библиотека, состоящая из 13 тысяч томов: около тысячи старинных изданий общего типа, универсальные биографические словари, французские и немецкие учебники по истории искусства, химии и математике, тексты, посвященные фотографии, истории кино и театра, сценографии, а также по педагогике, философии, антропологии и калкографическим дисциплинам.

Жизнь музея тесно связана с обучением и научно-исследовательской работой. Это не столько музей в привычном смысле, сколько мастерские, призванные формировать будущее поколение художников.

7 мая 1959 года галерея академии была открыта для публики после 25-летнего периода реставрационных работ. Так восстанавливается связь между прошлым, настоящим и будущим. Уникальной галереей делает то, что она появилась и развивалась вместе с академией.

РУССКИЙ ИТАЛЬЯНЕЦ

RUSSIAN ITALIAN

*Розанна Чоффи**Rosanna Choffi*

Паоло Трубецкой родился, жил и в большей степени сформировался в Италии, и это говорит о важности межкультурных обменов, всегда происходивших между нашими странами. Итальянский искусствовед Марио Де Микеле в своей книге «История итальянской скульптуры XIX века» (1992), говоря о творчестве Трубецкого, употребляет слово «вдохновение»¹, по отношению к которому такие понятия, как фантазия, воображение, творческий каприз, являются сопутствующими. Я думаю, что в случае Трубецкого его значение ближе всего к тому, которое придавали этому слову древние греки, а именно: «действие божественного существа, полное магической экзальтации, которое стимулирует смертного к поэтическому начинанию». Смысл слова распознается и в самой жизни скульптора, и в его произведениях, и в том, как оно повлияло на мировую художественную культуру, особенно на рубеже XIX и XX веков.

Паоло, Павел или Поль — он подписывал свои работы по-разному, что говорит о его самоощущении интернационального художника, — родился в 1866 году в Вербании, вблизи Лаго-Маджоре, большого озера на севере Италии, излюбленного объекта пейзажистов в XIX веке. Отец Павла, князь Петр Трубецкой, дипломат и ученый ботаник, выстроил здесь виллу, назвав ее вилла «Ада» в честь своей жены Ады Винанс — американской оперной певицы, которую Трубецкой-отец встретил во Флоренции, куда был послан царем, чтобы руководить строительством православной церкви. На рисунке итальянского художника Даниэле Ранцони, друга родителей Павла Трубецкого, оказавшего огромное влияние на становление маленького Паоло как художника, видна терраса на вилле «Ада» («Горы Луино с балкона виллы «Ада», 1872–1873; Милан, галерея современного искусства). На другом рисунке («Графиня Ада Трубецкая с сыном Джиджи», 1875; частная коллекция) изображена княгиня с младшим сыном, впоследствии инженером, который оставил дневник об их отношениях с обожаемым братом. Ранцони, также родившийся вблизи озера Лаго-Маджоре, был художником-новатором так называемого итальянского литературного направления середины XIX века «Scapigliatura milanese»/«Миланская скапильятура», то есть богемного антиакадемического общества, в которое входили крупные художники Милана последнего двадцатилетия XIX века. На рисунке 1874 года Ранцони изобразил детей Трубецких «I ragazzi Troubetzkoy» (Национальная галерея современного искусства) на фоне сада виллы «Ада», желая соединить изображения детей со страстью их отца к ботанике.

Prince Paolo Troubetzkoy was born, lived, and, to a greater extent, was formed in Italy.

Italian art critic Mario De Micheli, in his book "The History of Italian sculpture of the 19th Century" (1992) described the work of Troubetzkoy with word "inspirational" — a term with which notions like fantasy, imagination, and creative whim are associated. In the case of Troubetzkoy, this term is closest to the meaning introduced by the ancient Greeks, namely, "the action of a divine being, full of magical exaltation, which stimulates the mortal one to the poetic endeavour."

In 1897, Troubetzkoy fame reached Russia, and even the Emperor himself expressed willing to meet the famous prince. In 1898 he was invited to read lectures on sculpture at the Russian Academy of Arts in Moscow. Once in the Academy in Moscow, Troubetzkoy dismissed from the curricula copying

ПАОЛО ТРУБЕЦКОЙ

Портрет матери Ады

of classical sculptures and invited young students to pose as models. He did not disapprove the art of antiquity, but a deliberate imitation. He valued the 17th-century naturalism, like the Neapolitan Palazzi and Morelli. His anti-Classicism did not find much understanding in Russian art circles of that days, where the triumphant late neoclassical sculpture, like the one of Antonio Canova, was considered a model and example of highest art.

Nevertheless, in 1901, Troubetzkoy gets his most important order — a monument to Tsar Alexander III. in St. Petersburg, the work which continued for a 10 years. Troubetzkoy left Russia in 1905, and the opening of the monument took place in 1909.

In 1932, the Colnaghi Gallery organized an exhibition of Troubetzkoy in London, and in the catalogue, the introduction was written by famous writer, critic and playwright George Bernard Shaw. In the same year, after a trip to Egypt, he moved to the "Villa Ada" (located in Verbania, a city on the shore of Lago



ПАОЛО ТРУБЕЦКОЙ

Джакомо Пуччини. 1912

Марсель Пруст (Il conte Robert de Montesquiou). 1907

► *Памятник императору Александру III. 1900–1906 (открыт в 1909). Бронза. Санкт-Петербург*



Салон виллы «Ада» посещали люди мира искусства, братья Арриго и Камилло Бойто. Первый — поэт и музыкант, второй — архитектор. Оба участники художественного возрождения Италии конца XIX века, когда царило желание избавиться от классической традиции и обратиться к новым течениям — импрессионизму и постимпрессионизму. Впервые Трубецкой познакомился с ними благодаря Ранцони, чей стиль отличался чувственным ощущением цвета, света, переданных прозрачными мазками².

Одиннадцатилетним мальчиком Павел слепил с натуры голову коня, получившую высокую оценку Джузеппе Гранди, также посещавшего салон виллы «Ада». Он был вторым по значимости художником (а также скульптором) движения «Скапильятура». В своей картине «Плющ» (1878), находящейся в Национальной галерее современного искусства Турина, Гранди продемонстрировал новый стиль — импрессионизм.

Павел Трубецкой переехал в Милан в 1884 году в возрасте 18 лет и три месяца учился у Эрнесто Баццаро, также скульптора, представителя «Скапильятура» и ученика Гранди. Вскоре он оставил мастерскую, поняв, что уже готов работать самостоятельно. Первый его выход на публику состоялся в 1886 году в академии Брера. Тогда он представил зрителю скульптуру коня.

До 1897 года Павел жил и работал в Милане, общаясь с ярчайшими представителями столицы Ломбардии, например, с художником Луиджи Сегантини, портрет которого, настоящий шедевр Трубецкого (1896), хранится в Музее пейзажа в Вербании, на Лаго-Маджоре, вместе с коллекцией произведений из гипса, переданной в дар музею его братом Луиджи. Скульптор всегда находился под влиянием художественного языка богемы, тех самых «скапильяти» и «дивизионистов», которым наскучила классическая форма, но никогда не прерывал связи с физической природой объектов изображения. «Я люблю жизнь в ее готовом чистом виде, — говорил Трубецкой интервьюировавшему его Джолли, — и именно по этой причине не даю никакого названия моим работам... Я могу вылепить двух целующихся людей, но это будут все равно только два человека, которые целуются, но не целуй; или мать с ребенком, но никогда материнская любовь» («Мать и дитя», Генуя, коллекция Фругоне).

До отъезда в Россию он выполняет портреты брата и матери Ады, в которых ощущается потребность выразить чувства, а не решить формальные проблемы. Портрет матери, разошедшейся с отцом, исполнен печали, брат, свидетель их разрыва, выглядит потерянным и потрясенным. Но, несмотря на ценность этих работ, желанный успех не пришел к Трубецкому в Милане. Итальянская критика, признавая его талант и даже гениальность, упрекала за работу исключительно в «салонном» жанре: статуи только малых размеров, не берется за скульптуру монументального характера. Однако в эти годы Трубецкой участвует во многих конкурсах монументальной скульптуры, но не становится победителем, жюри, преимущественно скульпторы академического толка, предпочитало работы более традиционного сти-

ля. Синтетическое мышление Трубецкого членам жюри казалось неподходящим для реализации монументального произведения. И все же в Италии того периода было общество, способное оценить рисунки русского скульптора. Неаполь с 1880-х годов жил в атмосфере всего новаторского и антиакадемического благодаря таким фигурам, как художник Филиппо Палицци, изучавший природу, в частности деревню и животных. Трубецкой здесь выигрывает конкурс благодаря положительному отзыву, данному в газете «Утро» поэтом Габриэле Д'Аннунцио, известный портрет которого создал скульптор. Из-за нехватки средств памятник так и не был установлен. После Неаполя, где Паоло создал также портрет политика Франческо Криспи, художник вернулся в Милан. Здесь ему представился шанс выставить эту скульптуру в отеле «Кавур», владелец таким образом хотел напомнить о Договоре тройного альянса (пакт от 1882 года между Австрией, Германией и Италией против Франции), подписание которого состоялось в его гостинице. В 1891 году Трубецкой участвовал в другом известном конкурсе – в городе Тренто, где планировалось воздвигнуть памятник Данте Алигьери. Скульптор представил рисунок достаточно линейный: на высоком пьедестале в форме пирамиды были предусмотрены барельефы, представляющие эпизоды из трех песен поэмы («Ад», «Чистилище» и «Рай»), и высилась едва намеченная строгая фигура великого поэта. Этот формальный прием предвосхищал стиль Фонтана и Джакометти. В конкурсе тогда победил Чезаре Зокки, более традиционный художник. И все же Трубецкой получил высокие оценки крупнейших скульпторов эпохи – Джузеппе Гранди и Эрколе Роза, а также известного писателя того времени Витторе Грубицы. Трубецкой продолжал участвовать в конкурсах монументальной скульптуры и по-прежнему терпел неудачи. Его рисунки всякий раз оказывались недостаточно академичными. Единственное произведение ему удалось реализовать в Италии недалеко от его любимого озера Лаго-Маджоре, в Палланце в 1892 году, когда муниципалитет решил поставить памятник генералу времен итальянского Рисорджименто Рафаэлю Кадорна.

В 1897 году известность Трубецкого достигает России, и царь изъявляет желание познакомиться с графом, ставшим известным. В 1898-м его приглашают читать курс лекций по скульптуре в Академии художеств в Москве, куда он привносит свою манеру, свободную от установившихся норм и воспринятую как образец современности. Но он прочел лишь одну лекцию, в которой говорил студентам – как потом вспоминает Джолли в своем интервью с Трубецким 1913 года, – что «студенты не должны учиться в музеях, а должны обучаться на природе, в полях, они не должны искать секрета в своем собственном творчестве, ни в творчестве других, где уже все сделано и доведено до совершенства и где ничего уже и добавить нельзя, – но надо искать этот секрет в том, что видишь перед собой, в том, что истинно живо и изменяется с каждым мгновением». Из этих слов мы можем понять, какой успех имел в Неаполе его рисунок монумента Гарибальди: тогдашний директор академии Филиппо Палицци и

Maggiore, in northwest Italy), where he grew up and where his life came to an end.

This article was prepared according to materials from an open lecture and workshop of Professor Rosanna Cioffi (University of Naples) entitled "Trubetzky's inspira-

tion and an international sculptural space," organized by the Italian Institute of Culture and the Russian Academy of Arts at the White Hall of the Russian Academy of Arts in November 2010.

¹ Estro (ит.) – вдохновение.

² Во многом благодаря влиянию Ранцони Петр Трубецкой стал живописцем. Ему принадлежит полотно «Девушка у озера»; частная коллекция), одно из первых произведений постимпрессионизма в Италии. Эта картина стала эмблемой выставки, посвященной художественному течению «Скапильятура», прошедшей в Милане в 2009 году.

³ Розанна Чоффи занимает должность ректора и является профессором истории и критики филологического факультета Второго университета Неаполя. Уже много лет она занимается изучением художественных теорий, живописи и скульптуры XVIII и XIX веков, проблемами сохранения культурного наследия. Она автор более 60 публикаций (книги, журнальные статьи, стенограммы лекций и выступлений на различных конференциях). Среди научных работ наиболее известны в мире: Разум искусства, Теория и критика Антона Рафаэля Менгса и Иоанна Хоакина Винкельмана, Неаполь, 1982; Капелла Сансеверо. Искусство барокко и масонская идеология. Салерно 1987 и 1994; Дом короля. Век истории Реджа Казарта (1752–1860), Милан, 2004. Розанна Чоффи возглавляет национальный комитет по празднованию французского десятилетия в Неаполе (1806–1815). За свои заслуги в области исследования взаимосвязей французского и итальянского искусства госпожа Чоффи была удостоена Президентом Франции Николя Саркози высшей награды ордена Кавалера. В данный момент профессор Чоффи ведет проект по исследованию национального интереса (PRIN), посвященного журналом по искусству XIX–XX веков, сотрудничает с масштабным европейским проектом, объединяющим 10 испанских университетов, который направлен на изучение истории культурного и экологического наследия.



профессор живописи Доменико Морелли ратовали за искусство, отображающее природу и чувства.

Попав в академию в Москве, Трубецкой вычеркнул из программы копирование классической скульптуры и пригласил молодых студентов работать натурщиками. Существует анекдот, рассказанный итальянским критиком Уго Ойетти. Трубецкой написал Репину, что не знает Венеру Милосскую, и упрекал великого Родена за то, что тот в своей студии держал слишком много всяких античных вещей. «Я бегу бегом, — делится Трубецкой с Джолли, — через залы галереи Уффици, без гидов и всяких каталогов: и великие произведения, полные жизни, сами мне показываются. Вспоминаю, как был в Национальной галерее в Лондоне впервые. Мне было тогда 22 года, но некоторые полотна Рембрандта и Веласкеса у меня до сих пор перед глазами». Он отрицал не античное искусство, но лишь нарочитую классику и ценил, как и неаполитанцы Палацци и Морелли, натурализм XVII века. Его антиклассицистическую позицию не поняли в русских художественных кругах, где торжествовала поздняя неоклассическая скульптура, образцом которой считался Канова. Во время поездки по России в 1898 году Трубецкой посещает Ясную Поляну, чтобы сделать портрет Льва Толстого (Бюст Толстого, частная коллекция; «Толстой на коне», Милан, Национальная галерея современного искусства).

Несмотря на скромный успех, в 1901 году Трубецкой получает важнейший заказ — памятник царю Александру III в Петербурге, в работе над которым, как писал Марио Де Микеле, он использовал «все свое дарование, будучи знатоком темы, которую ему предстояло раскрыть: он чрезвычайно серьезно подошел к этой теме и, лишенный всяких угоднических эмоций, представил образ, призванный отобразить ситуацию в России, управляемой деспотичной монархией, которую непосредственно выражал образ Александра III». С точки зрения формального языка приземистая и тучная фигура царя символизировала деспотичную власть, контрастом служил образ народа, метафорично переданный обликом лошади с опущенной головой, печально несущей своего тяжелого наездника. Эта конная статуя разительно отличалась от привычных памятников эпохи Возрождения, барокко и неоклассицизма. Работа над памятником затянулась на десять лет. Многочисленные наброски и рисунки Трубецкого свидетельствуют, что он учитывал ситуацию в обществе: близилась революция 1905 года. Трубецкой создал 15 моделей в натуральную величину и две модели в двойном размере. Открытый в 1909 году памятник не понравился, так как показался недостаточно элегантным и утонченным. Говорили, что лошадиный хвост мало пластичен и слишком короток и потому не придает коню энергию, которая исходила, например, от монумента Бартоломео Коллеони работы Донателло. Подобная критика показывает, насколько русская академическая среда все еще была привязана к традиции. Трубецкой покинул Россию, как говорят, в 1905 году, только чтобы спасти свою молодую семью от революционных пожаров. Он переезжает в Швецию, за-

тем в Париж. Здесь его изысканные работы, воплощающие дух парижских салонов, имеют грандиозный успех. Это статуэтки, сделанные на заказ: «Il conte Robert de Montesquiou» (1907), изображающая эстетика-символиста, вдохновившего Марселя Пруста на образ Лебеда в его «Поисках утраченного времени»; «Madame Félix Décori», (1908); «La Baronessa de Rothschild» (1911). Эти работы по языку можно соотнести с рафинированной живописью итальянца Больдини и испанца Сороллы.

Слава Трубецкого достигла Америки, где коллекционеры особенно оценили экспрессию его маленьких грациозных скульптур. Ему заказывали многочисленные произведения, которые, хоть и изображали представителей высшего общества или известных артистов, никогда не носили парадный характер. Например, в так называемой танцовщице danseuse узнавалась графиня Тамара де Свирски. Модели представляли в виде, порой не связанном с их реальной жизненной ситуацией. Это видно и в портрете оперного певца Энрико Карузо в роли героя из оперы Пуччини «Девушка с Запада» (1912) или в портрете композитора Джакомо Пуччини, созданного в том же году. Или портрет изысканной танцовщицы Danseg, леди Констанции Стюарт-Ричардсон (1914).

Трубецкой выполнял такие работы с поразительной скоростью, его упрекали в поверхностности. Можно полагать, что именно эта легкость и составляла стилистику его американского периода, когда он работал над портретами таких кинозвезд, как Мэй Уэст и Дуглас Фэрбенкс. Он был идеальным «переводчиком и пересказчиком» богатой Америки, но в то же время Америки, пребывающей в кризисе, которую так точно описал Скотт Фицджеральд в «Великом Гэтсби». Трубецкой покинул Америку в 1921 году, переехав в Париж, а потом в Италию, в Палланцу.

В 1932 году дом Кольнаги организовал выставку Трубецкого в Лондоне, вступление к каталогу написал Бернард Шоу. В том же году Трубецкой женился на молодой Мюриэль Мари Сомервель, но брак вскоре распался. Затем, совершив путешествие в Египет, Трубецкой поселился у озера, пейзажи которого любил с детства. Здесь в том же 1932 году и окончилась жизнь художника. Аристократ по происхождению, Трубецкой тем не менее всегда был открыт для социально-культурных новаций, соединяя в своем творчестве социальные импульсы и элегантность, являясь выразителем своего времени, переводчиком языка природы на язык искусства, великим мечтателем, которому удалось уловить дух перемен своей эпохи.

Статья подготовлена по материалам открытой лекции, мастер-класса профессора Розанны Чоффи³ (Университет Неаполя) «Вдохновение Трубецкого и интернациональное пространство скульптуры», организованного Итальянским институтом культуры и Российской академией художеств, состоявшейся в Белом зале Российской академии художеств в ноябре 2010 года.

СКУЛЬПТУРНЫЙ ОБМЕН

SCULPTURAL EXCHANGE

*Зара Шахбазян**Zara Shakhbazian*

У наших соотечественников всегда было особое отношение к Италии. Русские писатели, художники, композиторы с удовольствием приезжали на Апеннины и жили там подолгу, создавая произведения, которые приносили им мировую славу. А известные скульпторы нередко дарили итальянским городам свои творения в знак давних культурных связей между нашими странами.

История культурной дипломатии между Россией и Италией началась еще в XV веке при Иване III, когда знаменитые итальянские зодчие (первым был Аристотель Фиораванти) прибыли по его приглашению в Россию для строительства соборов Кремля. Да и архитектурный облик Петербурга трудно представить себе без творений великих итальянских архитекторов – Ринальди, Трезини, Растрелли, Росси, Кваренги.

В XIX веке Рим превратился в своего рода Мекку для русских писателей, поэтов, художников. Их вдохновляли величественные пейзажи и древняя культура Италии, что нашло свое отражение во многих произведениях живописи и литературы. Для некоторых из них Италия стала второй родиной. Карл Брюллов, создавший в Италии свою знаменитую картину «Последний день Помпеи», даже завещал похоронить его на римском кладбище Тестацчо, что и было исполнено.

Прошлый 2011 год стал в отношениях двух стран перекрестным: это был Год итальянской культуры и итальянского языка в России и соответственно российской культуры и русского языка в Италии. Так что интерес народов к друг другу получил развитие и в официальной культурной политике

Любопытно, что в рамках этих давних культурных связей возникла и развивается практика дарения памятников скульптуры итальянским и российским городам.

В 1846 году Николай I в качестве благодарности за пышный прием, который оказали его супруге Александре Федоровне во время ее путешествия по Италии, повелел снять с Аничкова моста две конные статуи и подарить их королю Сицилии Фердинанду II. Эти бронзовые скульптуры – творения русского скульптора Петра Клодта – изображали разные стадии укрощения коней. Они поражали современников своей экспрессией, динамикой, тонкой передачей внутреннего состояния коней – от страха до гордого повиновения и, конечно, особым мастерством исполнения. Ведь Клодт был еще и великолепным литейщиком.

Our countrymen have always had a special relationship with the Italy.

Russian writers, artists, composers, all of them like to come to the Apennines, many of them lived there for a long time, creating works that brought them worldwide fame. Well-known sculptors, on their behalf, often presented sculptural "presents" to the Italian cities as signs of long and intensive cultural ties between our countries.

In 1846, as a symbolic acknowledgement and gesture of appreciation of the magnificent reception

З. К. ЦЕРЕТЕЛИ

*Памятник святителю**Николаю Чудотворцу.**Бари, Италия. 2003*

Причем до этого события конные статуи группы, в то время только недавно установленные на мосту, восхитили прусского короля Фридриха Вильгельма IV и были отправлены в Берлин в качестве подарка. Так что ситуация повторилась, а Клодту потом пришлось вновь отливать авторские копии своих творений, так полюбившихся европейским монархам. В результате прошло около десяти лет, прежде чем Аничков мост наконец-то украсили все четыре бронзовые группы «Укротителей коней», составившие блистательный ансамбль. Благодаря этим обстоятельствам Клодт приобрел мировую славу.

Так, в качестве награды итальянский правитель пожаловал скульптору орден Св. Фердинанда. А европейские газеты тех лет писали: «В Неаполе нынче находятся три чуда: тело Спасителя, снятое с Креста, покрытое прозрачной мраморной пеленой, «Снятие Спасителя с Креста» — картина Эспаньолетта, и бронзовые кони русского барона Клодта». Клодтовских коней установили возле садовых ворот королевского дворца в Неаполе.

Дарение художественных произведений между нашими странами происходит и в наше время.

Так, в 1991 году по случаю визита Горбачева в Италию скульптор Арнальдо Помодоро подарил Москве свое произведение «Солнце мира», установленное у Дворца молодежи на Комсомольском проспекте. Затем оно переехало в скульптурный дворик Московского музея современного искусства на Петровку, где под руководством автора было восстановлено до первоначального вида.

Весьма активно продолжает эту славную традицию скульптурных подарков Зураб Церетели. Сейчас в Италии находятся уже два изваяния мастера. Одно из них — памятник Николаю Васильевичу Гоголю, который установили в Риме на вилле Боргезе в 2002 году, приурочив это событие к 150-летию со дня смерти писателя.

Скульптурное изображение Гоголя, выполненное из бронзы, находится в «Саду поэтов», где уже стоят памятники Пушкину, Байрону, Гете и другим великим писателям и поэтам. Этот монумент был заказан Церетели муниципалитетом Рима. Гоголя выбрали не случайно. Он жил в Риме долгие годы, именно здесь, в Вечном городе, написана большая часть его поэмы «Мертвые души» и многие другие произведения, в том числе «Шинель». Потому на постаменте памятника начертано известное высказывание Гоголя: «О России я могу писать только в Риме, только там она предстоит мне вся, во всей своей громаде».

Бронзовая фигура Гоголя органично вписана в историческую среду. Размер изваяния, расположенного на невысоком каменном постаменте, составляет 2,9 метра. Гоголь изображен сидящим с театральной маской в руках, наделенной его портретными чертами. Так создается образ писателя, такого же игрока на сцене собственной жизни, как и персонажи его произведений в общественной реальности.

В фигуре писателя чувствуется скрытая динамика, его взор, устремленный вдаль, выражает рефлексии, он по-

that his wife Alexandra had received during her travels in Italy, Emperor Nicholas I ordered to remove two equestrian statues by sculptor Peter Klodt from Anichkov bridge in St. Petersburg and donate them to the King of Sicily, Ferdinand II.

Donation of artworks between our two countries was taking place in our times as well. So in 1991, on the occasion of Gorbachev's visit to Italy, sculptor Arnaldo Pomodoro, donated his artwork "Sun of the World" to the city of Moscow. It was installed at the Palace of Youths on Komsomolsk avenue in Moscow. Later it was moved to the sculpture courtyard of the Moscow Museum of Modern Art at Petrovka, where the work has been restored to its original condition under the personal guidance of the author.

Nowadays, continuing this glorious tradition of quality sculptural gifts, Zurab Tsereteli donated already two statues made explicitly for their Italian location. One of them is a monument to Nikolai Gogol, which was set in Rome at the Villa Borghese in 2002, in conjunction with commemorative events at 150th anniversary of his death.

A year after, there was another monument of Zurab Tsereteli donated to the Italian city: a sculpture of St. Nicholas the Wonderworker. With support of the Russian government, the sculpture was donated to the Italian city of Bari. St. Nicholas the Wonderworker is one of the most revered Christian saints, patron of all sailors, travellers, merchants, children, defender of wrongfully slandered and unjustly convicted.

The statue is located on the square in front of the Basilica of St. Nicholas, built in the 12th century.

Upon successful conclusion of the Year of Russia in Italy and Year of Italy in Russia, it is safe to assume that the tradition of donating the sculptural monuments by our great compatriots will continue, which will help further rapprochement between Russia and Italy.

З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

► Памятник Н.В. Гоголю.

2002. Рим



А. Помодоро

Солнце мира. Бронза позолоченная.

Скульптурный дворик ММСИ



гружен в мир своих переменчивых настроений и чувств. Этот явный контраст внешнего и внутреннего придает образу глубину и убедительность психологической характеристики. У Церетели свой Гоголь, собственное видение его творчества и его драматической судьбы. Памятник передает состояние человека, еще полного жизненной силы, в душе которого бушуют противоречивые чувства.

Сравнивая церетелевский образ писателя с, пожалуй, самым удачным памятником Гоголю, созданным Николаем Андреевым, что теперь на Никитском бульваре во дворе дома, где писатель жил последние годы, приходится еще раз признать, что прочтение классики у каждого свое. И у каждого автора свой Гоголь, свое видение его творчества и его драматичной судьбы.

Год спустя после Гоголя в Италии появился еще один монумент работы Зураба Церетели – скульптура святого Николая Чудотворца, которую правительство России преподнесло в дар итальянскому городу Бари. Николай Чудотворец (или Николай Угодник) – один из самых почитаемых христианских святых, небесный покровитель мореплавателей, всех странствующих, купцов, детей, защитник оклеветанных и невинно осужденных.

Статуя расположена на площади перед входом в базилику Св. Николая, построенную еще в XII веке. Именно здесь, в подземной крипте, которая находится под поперечным нефом базилики, покоятся мощи святителя. Николай Чудотворец изображен стоящим (высота статуи 2,7 метра), его правая рука поднята в благословляющем жесте, а в левой руке он держит епископский посох, раскрытое Евангелие и три мешочка с золотом, символизирующих щедрость святого. Они напоминают об одном из самых известных преданий о св. Николае, повествующем о трех бесприданницах, которых никто не хотел брать замуж. Узнав о том, что их отец хочет сделать из дочерей блудниц, Николай Чудотворец незаметно подкинул к ним в дом три мешочка с золотом, чтобы спасти бедных девушек от греха.

На стене рядом с памятником установлена медная доска с приветственным обращением В. Путина к жителям города Бари.

В планах у Церетели – создание памятников Карлу Брюллову и Александру Иванову, чьи судьбы также связаны с Италией самым тесным образом. Уже создана мемориальная доска, она установлена на доме, где жил и умер прославленный русский живописец Карл Брюллов.

После успешного завершения перекрестного Года России – Италии можно с уверенностью предположить, что традиция дарить памятники наших великих соотечественников продолжится, что послужит еще большему сближению России и Италии.

ПРАКТИКА

ART PRACTIC



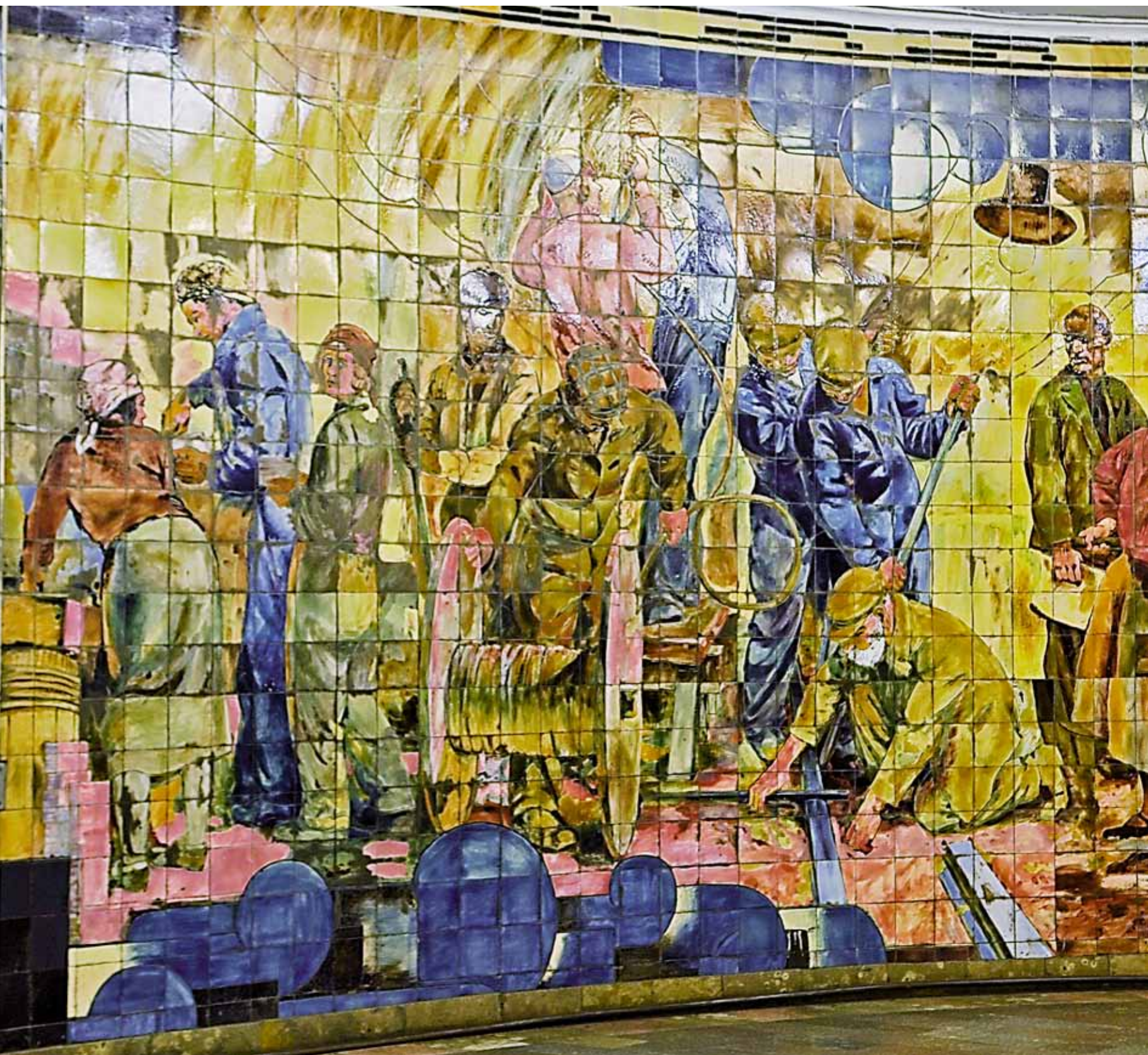
На протяжении всей истории Российская академия художеств принимала активное участие в реализации градостроительных проектов государственного масштаба. Президент академии И.И. Бецкой в XVIII веке возглавлял Комиссию каменного строения Санкт-Петербурга и Москвы, разрабатывал программу обустройства российских городов. Строительством Казанского собора в XIX веке руководил другой президент Академии художеств – А.С. Строганов. В XX веке художники-академики участвовала в возведении и оформлении храма Христа Спасителя. В наши дни при академии был создан художественный совет по воссозданию храма Христа Спасителя.

Академик Александр Дейнека закладывал основы советского монументального искусства. Эти традиции продолжают современные художники, выполняющие работы для общественной и храмовой архитектуры.

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ПРОПАГАНДА В МЕТРО MONUMENTAL PROPAGANDA IN METRO

Егор Ларичев

Yegor Larichev



Е. Е. ЛАНСЕРЕ.
 Метростроевцы.
 Майолика на станции
 метро «Комсомольская».
 Фото предоставлено
 ГУП «Московский
 метрополитен»



При строительстве московского метро с самого начала — с момента появления первых планов и форэскизов — огромное значение придавалось монументальной декорации и материалам. На первом этапе это было связано в большей степени с пафосом подземного строительства и борьбой «с враждебной московской геологией». Ввод в строй первой очереди метрополитена (отрезок нынешней Сокольнической линии от станции «Парк культуры» до «Сокольников») в мае 1935 года был настоящим технологическим и идеологическим прорывом. «Подземная армия» метростроевцев по-стахановски организованно покорила подмосковное в прямом смысле инферно, что блестяще увековечили парные майолики Евгения Лансере, расположенные у выхода с платформы «Комсомольская» — единственный монументально-декоративный комплекс в убранстве первых двенадцати станций. Шло время, метро, подчиненное идее почти волшебного подземного перемещения и обладавшее все еще строгой архитектурой, уже носило имя наркома Лазаря Кагановича и, осененное его высоким покровительством, богатело, бронзовело, застывало беломраморным льдом.

Новая эпоха началась с открытия в марте 1938 года станции «Площадь Революции» — репликой Сталина «Как живые!», обращенной к скульптурам Матвея Манизера, украшающим ее перронный зал, был взят курс на реализацию здесь программы монументальной пропаганды. Засадный полк революционных матросов, солдат, пограничников и других защитников социалистического строя, рассредоточенных в аркадах станции и напряженно переглядывающихся, напоминал пассажирам о том, что революция продолжается.

Если «отец народов» восторгался натуроподобием статуй, а властвующая клика ему вторила, то архитектор станции — Алексей Душкин был недоволен. Уступив председателю правления Ленинградского отделения Союза художников Матвею Манизеру в желании вписать в ансамбль станции объемистые бронзовые скульптуры вместо планировавшихся эстетских барельефов, архитектор переживал, что оформление получилось слишком тяжеловесным. Однако и он понимал, что без героев жить нельзя. Только не героев прошлого, пусть революционного, а героев будущего. Именно их образы воплотил академик Александр Дейнека, сотрудничавший с Душкиным в создании его следующей и самой известной станции метро — «Площади Маяковского».

Эта станция — до сих пор одна из самых глубоких в московском метро — проектировалась исходя из новой конструктивной схемы. Скальная порода, в которой станция была вырублена, создавала естественные стены. По расчетам, это позволяло заменить бетонную опалубку и несущие пилоны легким каркасом, опиравшимся на тонкие колонны. Станция должна была представлять собой широкий колонный зал, настоящий подземный дворец. Однако инженеры переоценили плотность грунтов, и в процессе отливки каркас свода покрылся многочисленными трещинами, что потребовало немедленного укрепления. От красивой идеи зальности отказываться не хотелось, и автор первоначальной

During the construction of the Moscow metro, from the very beginning, since the first plans and pre-drawings, great importance was attached to the monumental decorations and choice of materials. At the first stage, to a greater extent, it was due to the pathos connected with underground construction and struggle "with Moscow's hostile geology." Launching a first line of Metro system (the segment of the current "Sokolniki line" from the station "Park Kultury" to the "Sokolniki") in May 1935 was a real technological and ideological breakthrough. In March 1938, a new era began with the opening of "Revolution Square" station. Facing the sculptures of Matvey Manizer, adorning platform hall, Fist Secretary J. V. Stalin noted: "They look like alive!" This launched program of monumental propaganda in Moscow metro. If the "Father of Nations" admired soc-realistic statues, and ruling clique seconded Stalin in this "taste," then the architect of the station - Aleksey Dushkin - was pretty unhappy. Yielding to the chairman of the Union of Artists Leningrad's branch, Mr. Manizer, Dushkin agreed with replacement of planned aesthetic bas-reliefs with bulky bronze sculptures of Manizer, but considered that the final design got unbalanced and too heavy. However, he was well aware of the situation and "impossibility to live without heroes." Nevertheless, for Dushkin, a vision of the past heroes, even revolutionary, should be complemented with heroes of the future. Namely their images were created by Alexander Deineka, who collaborated closely with Dushkin in the creation of his next and most famous Metro station - "Mayakovsky Square" (currently Mayakovskaya).

Opened in autumn 1938, the station was very well received by the public.

Thirty five ceiling domes are decorated with mosaics representing the sky. Executed by the mosaic workshop of

чального проекта «Площади Маяковского», главный архитектор метрополитена Сергей Михайлович Кравец, пригласил Алексея Душкина, перед этим громко заявившего о себе станцией «Дворец Советов» (теперь «Кропоткинская»). От него ждали не только конструктивного, но и образного решения объекта. По воспоминаниям жены архитектора, Тамары Дмитриевны Душкиной, «когда шло проектирование станции, Алексей (Душкин) много читал Маяковского, просил сыграть ему то Баха, то Прокофьева. И наконец, родился образ станции – «Сталь».

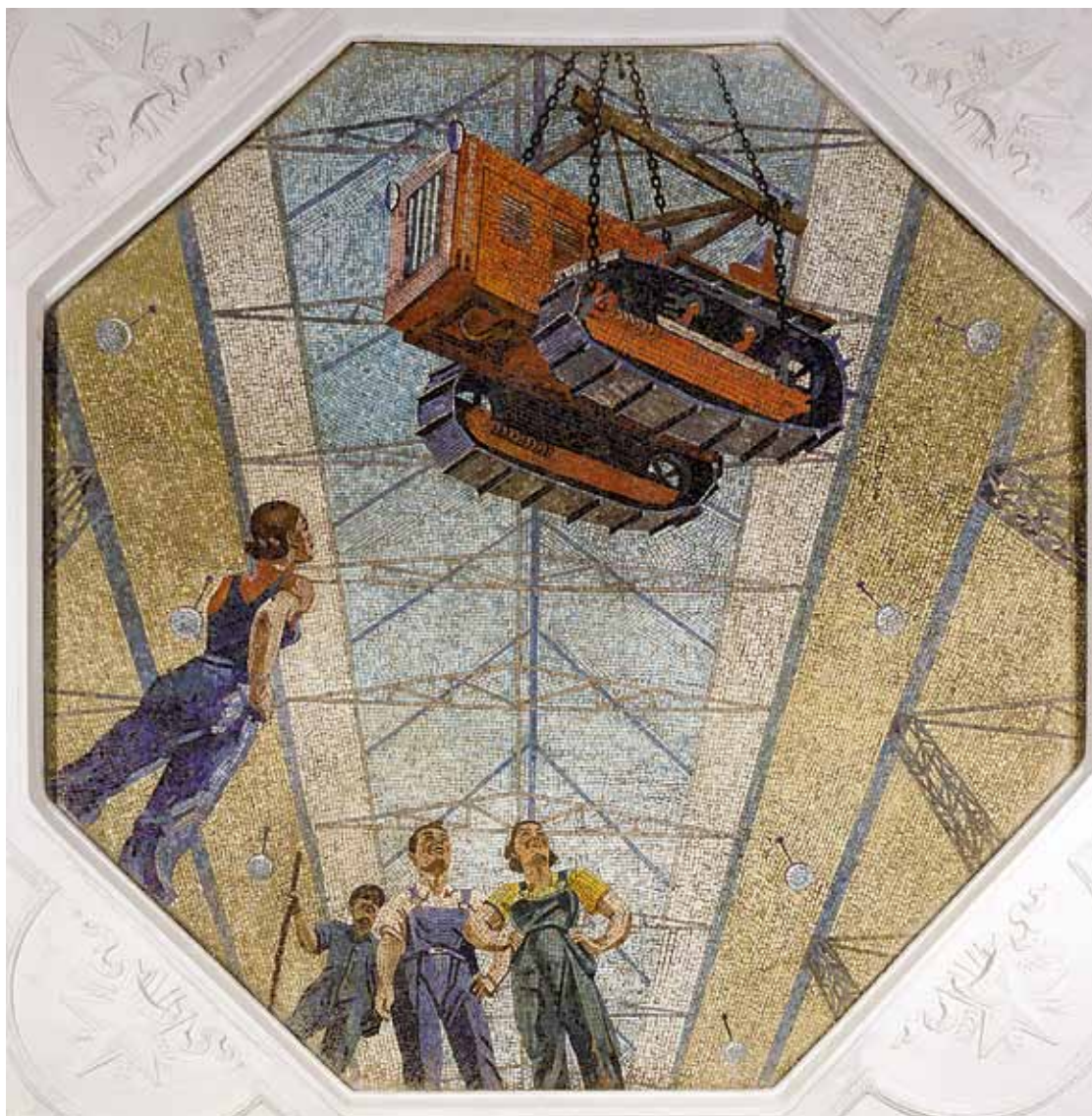
Архитектор предложил выполнить колонны из специальной сверхпрочной стали, применявшейся в авиастроении, а свод станции укрепить, спрятав элементы конструкции внутри декоративных куполов. Основным декоративным и одновременно конструктивным элементом архитектурного решения перронного зала становились арки из гофрированной нержавеющей стали, поддерживающие купола и свод. Для своего времени это решение было весьма радикальным. Чтобы защитить его, Душкину потребовалась помощь знаменитого авиаконструктора Александра Путилина, который горячо поддержал идею архитектора об использовании «летучей стали» в архитектуре. В результате колонны и арки «Площади Маяковского» были произве-

дены на заводе «Дирижабльстрой» в подмосковном Долгопрудном.

Алексей Душкин никогда не пренебрегал архитектурным багажом прошлых эпох и свободно обращался с нему. В его «Кропоткинской» – подземном вестибюле строившегося Дворца Советов – чувствуется строгая, словно древнеегипетская монументальность. Архитектор писал об этой станции: «Луксор и Карнак пригодились!»

Рождавшаяся под музыку Баха и Прокофьева «Площадь Маяковского» напоминает современную купольную базилику. В 35 куполах станции разместились мозаики. Выполненные в мозаичной мастерской Академии художеств под руководством Владимира Фролова по эскизам мастера монументальной живописи Александра Дейнеки, они изображают небо. Точнее, тема их формулируется как «Сутки Страны Советов». Сойдя с эскалатора, пассажиры попадали в «утро» (семь куполов), а по мере движения в тогда еще глухой конец станции его сменял «день» (следующие восемь), далее короткая «ночь» (пять), потом снова наступало утро (пятнадцать). То есть, двигаясь по станции залу, зритель мозаик словно проходил сквозь время и, наконец, оказывался в стране, где после короткой ночи царит вечное утро. Над его головой разворачивались сюжеты и эпизоды «небесного»

бытия Страны Советов. На самом деле перед нами раскадровка мозаичного документального кинофильма, последовательность монументальных моментальных фотоснимков, цель которых – зафиксировать с максимальной четкостью и буквальностью прыжок «советского человечества» из настоящего в будущее. В пору мощного индустриального прорыва конца 1930-х годов утопическое «светлое будущее» не казалось таким далеким. Коммунизм в отдельно взятой стране стремились построить не метафорически, а физически, при жизни одного поколения, если не с помощью заступа и лопаты, то уж отбойным молотком точно. Вспоминаются строки стихотворения «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка» Владимира Маяковского, небанальной иллюстрацией к которому можно считать мозаичный комплекс Александра Дейнеки:



По небу тучи бегают/Дождями сумрак сжат,/под старую телегою/рабочие лежат./И слышит шепот гордый/вода и под, и над:/«Через четыре года/здесь будет город-сад!»

Небесные мозаики станции «Площадь Маяковского» тоже подразумевают своего рода взгляд снизу — только с подземной платформы метро, а не из-под телеги. И небо здесь уже очистилось, сад расцвел, пшеница заколосилась, а парашюты раскрылись. То есть перед нами тот самый город-сад, даже целая страна, состоящая из таких городов. Здесь дымят заводы, плывут пароходы, летят самолеты.

Александр Дейнека был призван сотворить этот дивный новый мир едва ли не за полгода до открытия станции — когда начиналась ее отделка. Поэтому работать ему приходилось много и быстро. Сначала художник делал наброски с измененной точкой схода перспективы — чтобы на мозаики можно было смотреть из боковых галерей, потом спускался на строящуюся платформу в шахтерской клетке и примерял к будущим плафонам картоны мозаик, выполненные в натуральную величину, исследовал ракурсы и корректировал изображения «по месту». Законченные картоны отправляли в Ленинград, где в возрожденной под руководством Владимира Фролова мастерской Академии художеств их претворяли в мозаику. Выполненный с помощью техники обратного набора рисунок заливали бетоном, и мозаику на бетонном основании перевозили поездом в Москву.

«Был у мозаиков. Они набрали 6 картин полностью — хорошо, и вообще это дело веселое. Есть хорошие мастера-старички — симпатюги и любят свое дело. От эскизов отклонения есть, и в хорошую и в дурную сторону — больше в хорошую», — писал художник, побывав на «авторском надзоре» в Ленинграде.

Открывшаяся осенью 1938 года станция была очень хорошо принята публикой. Единственное, чего не поняли зрители — какое отношение этот поднебесный мир Дейнеки, парящий над гофрированными арками Душкина, имеет к Владимиру Маяковскому. «Спустись в метро, подними голову, гражданин, и ты увидишь небо, мозаичное, ярко подсвеченное; и если ты забыл, что над плафоном лежит толща московской земли в сорок метров, и тебе легко и бодро в этом подземном дворце, по которому невидимо проносится, обвывая твоё лицо, мощная струя очищенного от пыли прохладного воздуха, — задача архитектора и художника решена», — отвечал корреспонденту Александр Дейнека, и в справедливости его слов никто не сомневался.

Первое поколение советских людей, к которому принадлежали Алексей Душкин и Александр Дейнека — поколение ровесников века, повзрослевших и сформировавшихся в революцию, — обладало потрясающей цельностью склада характера и созидательной энергией. Именно благодаря этим двум свойствам мы до сих пор любим городом-садом «Маяковской» в ее органичном слиянии архитектуры и мозаики.

В начале 1940 года Дейнека получил предложение братьев Виктора и Александра Весниных участвовать в оформлении станции метро «Павелецкая»-кольцевая в Москве,

А. А. ДЕЙНЕКА

◀ СТР. 28

Плафон на станции метро «Новокузнецкая».

Мозаика

Плафоны на станции

метро «Маяковская».

Мозаика

◀ СТР. 30

Плафоны на станции

метро «Маяковская».

Мозаика.

Фото предоставлено

ГУП «Московский метрополитен»

the Academy of Arts under lead of Vladimir Frolov, the mosaics are based on sketches by Alexander Deineka, one of greatest masters of the monumental painting. More specifically, the theme is stated as the "Twenty-four Hours in the Country of Soviets." Getting off the escalator, the passengers can admire a "morning" (seven domes), moving to the what was then a remote end of the station, the morning is replaced with a "day" (eight domes), followed by a short "night" (five), and then again the next morning (fifteen). In front of us, a frame after frame from documentary film is unwinding: a sequence of snapshots of monumental photographs in form of mosaics. The only purpose is to fix the jump "of Soviet humanity" from the present into the future with the maximum clarity and literality.



тогда она называлась еще «Донбасская». Если на «Площади Маяковского» мозаикам приходилось вписываться в уже существующую архитектурную ситуацию, выполняя по отношению к архитектуре функцию если не служебную, то подчиненную, здесь мозаика и пространственное решение должны были идти рука об руку. «В основном среднем проходе станции по всей протяженности ее были запроектированы 14 восьмигранников. Тема мозаик — железнодорожная магистраль Москва — Донбасс. Проходя по станции от края и до края, вы как бы пролетали сотни километров, отделяющие Москву от сердца южной промышленности — Донбасса», — вспоминал Дейнека. По сохранившимся эскизам станции видно, что мозаичные плафоны были основным элементом ее декоративного решения. Размеренный ритм железнодорожного путешествия читается в расстановке квадратных каннелированных колонн, сомкнутый, уплощенный свод центрального зала помогает раскрыться нарративности мозаик, прореженных пустотами.

«Путешествию из Москвы в Донбасс» не суждено было состояться. Началась война. Конструкции станции, которые делались в Донбассе, остались на оккупированной территории. Чтобы открыть линию в 1943 году, Алексей Душкин и Николай Князев быстро переделали проект, и место мозаикам в этом временном сооружении не предусматривалось. Мозаичные плафоны Дейнеки, оставшиеся бесхозными, были использованы архитектором Иваном Тарановым при завершении работ на станции «Новокузнецкая». Всего здесь использовано семь плафонов Александра Дейнеки (шесть на

самой станции и один в ее наземном вестибюле). И даже несмотря на нарушение первоначального замысла, мозаики поразили современников. Вот, например, как в центральных газетах анонсировалось открытие станции: «Физкультурный парад. В голубом воздухе вздрагивают от ветра разноцветные шелка знамен. Ослепительные белые майки. Красивые смеющиеся лица, стройные, отливающие бронзой мускулы... Двигается прекрасная живая пирамида. Так выглядит первая картина из смальты, которую увидит пассажир “Новокузнецкой” в своде вестибюля. Внизу, в предэскалаторном зале, в легком ажурном своде потолка — две картины. Вот группа сталеваров. Мужественные, открытые лица. Ветер раздувает полы синих рабочих курток. Очки сдвинуты на лоб. Далее сбор урожая. Южное небо. Ветви яблони гнутся под тяжестью плодов. Женщины в легких платьях собирают в корзины душистые яблоки. В средней части зала — еще пять картин. Большинство из них посвящено производственной тематике. Восемь прекрасных мозаичных панно из смальты украшают «Новокузнецкую». <...> В Ленинграде, в Академии художеств, сделаны эти замечательные панно. Собирали их по рисунку художника Дейнека лучший мозаичист нашей страны художник Фролов. Часть мозаик собиралась уже в дни войны в осажденном, израненном, истерзанном, но непокоренном городе-герое. В эти дни Шостакович написал свою Шестую симфонию, а художник Фролов собирал картины из смальты для московского метро... В дни, когда над городом рвались артиллерийские снаряды, художник Фролов со своими помощниками, увлеченный творчеством, кропотливо и внимательно искал тона, чтобы как можно лучше передать настроение автора эскиза. ...И вот картины собраны, тщательно уложены и направляются в Москву через Ладожское озеро...»

Соавтор проекта станции метро «Новокузнецкая» — архитектор Надежда Быкова позже вспоминала: «Мы заканчивали “Новокузнецкую” уже во время войны. Заготовленные для нее архитектурные детали были спрятаны в подвал. Муж (Иван Таранов) вернулся в Москву из эвакуации раньше меня. В письме написал мне, что обнаружил оставшиеся не у дел прекрасные мозаичные плафоны А.А. Дейнеки, предназначенные для “Павелецкой”, и что намеревается использовать их в нашей станции. Мне не хотелось отягощать мозаикой легкий свод, но я не успела отговорить мужа. Когда приехала в Москву, плафоны уже были установлены».

«Новокузнецкая» стала гимном военному тылу, который снабжал армию танками и орудиями. Несмотря на иной архитектурный контекст, они остаются шедеврами монументального искусства и по сей день продолжают радовать глаз. «Новокузнецкая» была последней станцией метро, оформленной мозаиками по эскизам Александра Дейнеки. Руководя после войны Институтом монументально-декоративного искусства, художник еще не раз возвращался к мозаике — масштабный комплекс флорентийских мозаик выполнен им, к примеру, в начале 1960-х годов в новом Кремлевском Дворце съездов. Это уже какой-то другой Дейнека. А вот эту добавь: Для него самого будущее, похоже, так и не наступило. Художник рисует уже не своих современников, а других молодых — детей и внуков.



МОЗАИКА В МЕТРО. XXI ВЕК

MOSAIC AT METRO. TWENTY-FIRST CENTURY

Наталья Аникина

Natalya Anikina

В мае 2010 года в СМИ разразился скандал по поводу мозаик на станции Московского метрополитена «Достоевская». Публика обнаружила, что в метро по-прежнему работают художники, а у них как у людей творческих свой взгляд на вечную проблему «Искусство и народ». У мозаичных панно и у причин скандала имелась долгая предыстория...

Станции «Достоевская» и «Марьяна Роща» Люблинско-Дмитровской линии Московского метрополитена открылись для публики в июне 2010 года. Задуманы были они как подарок москвичам к 75-летию старейшего российского метро. У обеих станций в художественном убранстве доминируют мозаичные панно: на «Марьиной Роще» — в древнейшей технике римской мозаики из смальты, а на «Достоевской» — в классической технике флорентийской мозаики из цветных мраморов. Сам факт появления этих мозаик, как и предыдущей мозаики в смешанной технике для второго выхода станции «Маяковская» (2005), — знамение времени. В 1990-е годы метро почти не строилось — из-за обвала производства в стране. Да и по чисто идеологическим причинам изжитым пережитком, анахронизмом считались плоды фантазии и труда предыдущих советских поколений. К середине 2000-х годов настроение стало меняться.

Художник
С. В. Горяев,
Архитектор
А. Л. Куренбаев
Станция метро «Марьяна Роща»

The metro system is our architectural "everything." For the metropolitan area, it is as natural and immutable as river Moskva, the Kremlin and Red Square. Since the early 1930s till our times, all eras have imprinted their architectural styles and trends to the metro stations.

In 2003, the topic of "Mayakovsky and mosaic" was addressed Ivan L. Lubennikov. At the end of August 2005, first passengers saw his "Mayakovsky's Sky." A huge mosaic of mixed materials, consisting of enamel and glazed tiles, with inlaid texts of verses belonging to Vladimir Mayakovsky, made of carefully cut natural stones: slate, marble, etc. The panel was conceived as the "Sky of Russia" — contemporary counterpart to the "Soviet Sky" of Alexander Deineka in the platform hall of the "Mayakovskaya" station. In June 2010, two stations, "Dostoevskaya" and "Marina Roshcha" of Lublin-Dmitrovskaya line of the Moscow Metro, opened to the public to commemorate the 75th anniversary of Russia's oldest subway. For "Marina Roshcha" station, artist and author Sergey Goryaev decided to depict in mosaic landscapes of the old "Marina grove" and adjacent areas of old Moscow.

Do we need this memory of old times in our modern subway? Should a purely functional building include works of art? In a tolerant world, without the scale of values, is it important to insist on the importance of craftsmanship and beauty, generally, to remind about higher meanings of life? Each epoch has different answers to these questions. If the subway is our "everything," then post-modernism has the same rights as, let say high-tech, deconstruction, or classic style. Or even unknown style of tomorrow, especially since the mosaic is eternal in its beauty and is able to overcome time, epochs and spaces.



Метро — наше архитектурное «все». Оно столь же естественно и неизбежно в столичном пространстве, как Москва-река, Кремль и Красная площадь. С начала 1930-х годов и до нашего времени в облике станций столичного метро отпечатались все эпохи и архитектурные направления. Здесь в полной мере проявлены мечты, иллюзии, пристрастия и вкусы четырех поколений наших соотечественников. Никто из художников и архитекторов не приходил в метро, чтобы выломать «устаревшую» начинку интерьеров, как это произошло с гостиницами «Националь» или «Москва». Самое большее, что могли сотворить ретивые «ликвидаторы» в интерьерах станций метро, так это вымарать имена или изображения вождей, сошедших с политической сцены.

Мозаичный декор в интерьерах станций московского метро появился с самого начала его строительства. Свидетельство тому — панно Александра Дейнеки на плафонах сводов станции «Маяковская» (1938). Архитектурный шедевр в стиле ар-деко Алексея Душкина, станция «Маяковская», ныне памятник архитектуры.

В 2003 году к теме «Маяковский и мозаика» обратился замечательный мастер, народный художник России, академик Иван Леонидович Лубенников. Причина была основательная — у станции «Маяковская» наконец-то строился — не прошло и 15 лет с первого проекта! — второй выход. В конце августа 2005 года первые пассажиры увидели «Небо Маяковского». Огромное мозаичное панно в смешанной технике, где использовалась мозаика из смальты, из плитки с инкрустированными в нее текстами стихотворных строк Владимира Маяковского, из пиленых природных камней: сланца, мраморов и др. Панно было задумано как «Небо России» в пару «Советскому небу» Александра Дейнеки в перронном зале станции.

Пластичный ход Ивана Лубенникова идеально попадает в русский культурный код — наша культура литературоцентрична, как не устает повторять Илья Кабаков.

И.Л. Лубенников «болеет» Владимиром Маяковским очень давно. Еще во второй половине 1980-х годов возник проект музея В.В. Маяковского на Мясницкой, где художественный облик и музея, и экспозиции созданы Иваном Лубенниковым и Евгением Ассом. Футурист Маяковский, горлан революции, нежнейший лирик, острый авангардист, гений, неподвластный времени, в чем-то близок неспешной, основательной, совсем нереволуционной христианской душе Лубенникова. Наверно, поэтому мозаичное панно «Небо Маяковского», хоть и вызывало споры, в конце концов пришлось по душе народу.

С мозаиками «Достоевской» и «Марьиной Роши» дело обстояло сложнее. Обе станции первоначально проектировались давно, еще на рубеже 1980–1990-х годов. Эскизы авторов «Достоевской» Ивана Николаева и Марины Дедовой-Дзядушинской были согласованы Художественным советом Москомархитектуры в 1992 году. Иван Валентинович Николаев, правнук живописца Лансере, внук художницы Зинаиды Серебряковой, сын известного в довоенные времена архитектора Николаева, словно родился с карандашом и кистью в руках. Он много работал в архитектуре позднесоветского времени, в том числе и в метро: станции «Боровицкая», «Отрадное», «Достоевская» продолжают линию 1970–1980-х годов, когда на Комбинате монументально-декоративного искусства создавались мозаики станций «Свиблово» и «Улица 1905 года», «Чеховская» и «Нагатинская». В 1990-е была закончена «Крестьянская застава», последняя советская станция, «приподнившаяся» из-за смены социально-политического строя в стране.



художники
И.В. Николаев,
М.М. Дедова-
Дзядушинская,
архитектор А. Попов
Станция метро
«Достоевская»

И.Л. Лубенников
▷ Мозаичное панно нового вести-
бюля станции метро «Маяковская».
2005. Исполнение: КМДИ.
Фото Владимира Сорского

В советское время монументальное искусство было детищем идеологии, признавало наличие эстетических ценностей и стремилось к прямому воздействию на зрителя. Федор Михайлович Достоевский — гений трагический. Иван Николаев также склонен к драматизации образов. Потому мозаичный цикл «Великие романы Ф.М. Достоевского» на пилонах перронного зала станции получился очень органичным. Суровые серо-черные тона мрамора мозаик, мрачноватая красота темных пилонов, отделанных камнем, впечатляют.

Флорентийские мозаики, то есть мозаичные панно из природного камня, вырезанные мастерами по картонам автора и набранные без швов, обладают огромной палитрой художественной выразительности. Профессионалы только иронически пожимают плечами, слушая сетования части публики: «Ваши панно чересчур мрачные! От вашего Раскольникова с топором пассажиры могут в депрессию впасть!» Конечно же, у Николаева и Дедовой нет в панно ни малейшего натурализма. Они скорее вдохновлялись графикой Владимира Фаворского, иллюстрировавшего произведения Достоевского. Поэтика Достоевского сложна, идеи его глубинны, и Николаеву удалось передать масштаб образа писателя. Панно с портретом Достоевского — произведение безупречное с точки зрения техники флорентийской мозаики и талантливо с точки зрения монументального искусства.

Мозаичное панно «Достоевский» критиковали за серьезность и мрачность, а мозаичные панно «Марьиной Рощи» — за пасторальность и легкомыслие.

Станция метро «Марьиная Роща», как и «Достоевская», должна была появиться еще 20 лет назад. Перронный зал станции решен архитектором Амантаем Куренбаевым просто и пластически ясно. Архитектура массивных пилонов из красивого зеленовато-серого мрамора обогащена накладными мраморными элементами, их рисунок повторяется в обратной проекции на арочном белом своде потолка. Серебристые путевые стены несут на себе шесть мозаичных панно в сложных декоративных рамках — по три с каждой стороны станции.

Темы мозаик — пейзажи старой Марьиной Рощи и прилегающих московских районов. Москвичи знают, что Марьиная Роща всегда имела репутацию хулиганского района, еще более мрачной была известность этого места в баснословные времена разбойников с кистенями. Народный художник России, академик Сергей Горяев никаких разбойников изображать не стал. Его эгегические пейзажи с изящными купами деревьев, козочками и барашками, церквями и усадьбами, прудами и лужайками, а главное, со сказочными пейзажами в старинных одеяниях, — гимн Серебряному веку русского искусства рубежа XIX и XX веков. В его мозаичных картинах из смальты есть такая пронзительная тоска по «волшебным садам Армиды», истинное художественное простодушие и мудрая ирония над придуманной им же историей, что становится светло на душе.

Римская мозаика технически очень сложна. Два миллиона маленьких кусочков специально сваренного и колотого специальным молотком стекла, сотни оттенков должны найти свое место на поверхности тонких бетонных «ковриков», чтобы «живопись из смальты» состоялась.

Нужна ли эта память о былых временах в нашем современном метро? Должно ли сугубо функциональное техническое сооружение включать в себя произведения искусства, нужно ли в толерантном мире без шкалы ценностей настаивать на значимости мастерства, красоты, вообще напоминать о надбытовых смыслах жизни? Каждое время по-разному отвечает на такие вопросы. Помните, Никита Сергеевич Хрущев в середине 1950-х боролся с «излишествами в архитектуре», а знаменитый лидер музыкального ансамбля архитекторов «Кохинор» откликнулся незабываемым «Афинским вечером»: там легендарный Иктин критиковал легендарного Калликрата за «излишество колонн» в Парфеноне.

Но... «и это тоже пройдет», утверждал Экклезиаст.

Если метро «наше все», в нем постмодернизм имеет такие же права, как и хай-тек, деконструктивизм или классика, а также еще неведомый нам стиль завтрашнего дня, тем более что мозаика вечна в своей красоте, преодолевшей время, эпохи и пространства.



СВЕТОВЫЕ ПЕРФОРМАНСЫ ДОМА МУЗЫКИ

LIGHT PERFORMANCES AT THE HOUSE OF MUSIC

Сергей Орлов

Sergey Orlov

Многофункциональный культурный центр был создан по инициативе мэрии Москвы и музыканта Владимира Теодоровича Спивакова.

Проект разрабатывал коллектив ООО «Товарищество театральных архитекторов» (архитекторы Ю. и С. Гнедовские, В. Красильников, Д. Солопов, М. Гаврилова, инженеры С. Белов, И. Кузнецова).

Художественное оформление фасада и интерьеров здания осуществил творческий коллектив московских художников-монументалистов – М. Красильникова, Н. Толстая, Г. Петрова под руководством народного художника России, лауреата премии Правительства РФ в области культуры Сергея Витальевича Горяева. Значимыми составляющими ансамбля стали также декоративный рельеф А. Красулина в холле Театрального зала и живописные портреты русских композиторов XX столетия Д. Жилинского.



The Moscow International House of Music on a tip of Krasnokholmsky island was inaugurated on 26th December, 2002. House of Music is the main and central object of a large architectural complex "Krasnye Kholmy - Red Hills", located on Kosmodamianskaya Embankment of river Moskva.

Multipurpose cultural centre was established at the initiative of the Moscow City Hall and musician Vladimir T. Spivakov.

The project was designed by a team of architects from company "Society of Theatre Architects," namely Yu. and S. Gnedovsky, V. Krasilnikov, D. Solopov, M. Gavrilova, engineers S. Belov and I. Kuznetsova.

The facade and interior of the building were decorated by the creative team of Moscow monumental artists - M. Krasilnikov, N. Tolstaya, G. Petrov, under the leadership of Sergey V. Goryaev - People's Artist of Russia, laureate of the RF Government Prize in the field of culture. Significant components of the ensemble are also decorative relief by A. Krasulin in the lobby of the Theater Hall and portraits of the Russian composers of the twentieth century by D. Zhilinsky.

House of Music combined three concert halls (Svetlanovsky hall, Chamber hall, Theater hall), a summer amphitheatre, art gallery, recording studio, and show room of musical instruments' company Bluthner.

The dome of the building is crowned by a monumental treble clef 9.5 meters tall, weighing about two tons, made by Zurab Tsereteli, President of the Russian Academy of Arts. The key is designed as a mobile-one, the roller mechanism allows a giant sculpture to rotate freely, to catch and reflect sunlight.

Treble clef sets the movement

Дом музыки объединил три концертных зала (Светлановский, Камерный, Театральный), летний амфитеатр, художественную галерею, студию звукозаписи, салон музыкальных инструментов фирмы «Bluthner».

Купол здания венчает монументальный скрипичный ключ высотой 9,5 метра, весом около двух тонн работы Зураба Церетели. Ключ исполнен как мобиль, роликовый механизм позволяет гигантской скульптуре свободно вращаться, ловить и отражать солнечный свет.

Скрипичный ключ задает движение и одновременно служит ключом к смыслу всего сооружения. Здание в виде прозрачного цилиндра центрично, обтекаемо, лишено привычных атрибутов: стена, окно, фасад, подъезд. Роль фасада выполняет масштабный и лаконичный архитектурный портал. Это своего рода архитектура в архитектуре, концентрация идеи, мощный акцент в непрерывном потоке геометрических форм.

Авторы проекта – Сергей Горяев и Мария Красильникова. Портал решен как инструмент всех времен и народов – орган из света и стали, одновременно и застывшая музыка, и яростный натиск отблесков и отражений. Архитектура превратилась в грандиозную инсталляцию. По обеим сторонам от входа возвышаются стальные конструкции, имитирующие трубы органа. Увеличиваясь по высоте, трубы создают эффект возрастающих звуковых регистров.

Мы входим в душу инструмента, в свечение музыки, в бездну зрительного зала. Зеркальный портал строг и ослепителен, как ландшафты арктических широт, он вычленен системой рам и обрамлений – стеклянный входной проем, трубы органа. Все это охватывают высокие декоративные пилоны, достигающие почти до купола. Пилоны «прорастают» металлическими трезубцами, напоминающими мотив египетских лотосов, острые крылья летучих мышей или трехпалую ступню китайского дракона.

В центре портала возникает объект из стальных прутьев в форме воронки, волана или баскетбольного кольца. По замыслу автора, Марии Красильниковой, композиция должна ассоциироваться с праздничным фейерверком и букетами цветов, которые почитатели музыкальных звезд подносят своим кумирам. Эффект портала многократно усилен в вечернее время: включается цветная подсветка, зажигаются специальные проектора.



З. К. ЦЕРЕТЕЛИ

Скрипичный ключ.

Эмблема Московского международного Дома музыки. Композиция на куполе здания. Нержавеющая сталь, золочение. Высота 9,5 м

С. В. ГОРЯЕВ

Люстра «Облако». Авторское стекло

Бра «Шары». Авторское стекло

У С Т Р. 37

С. В. ГОРЯЕВ

Люстра «Сноп» на боковом фасаде

Дома музыки. Нержавеющая сталь, хрусталь, авторское стекло

and simultaneously is the key to the meaning of the entire structure. The building is in the form of a transparent cylinder, devoid of the usual attributes: walls, windows, facades, entrance. The role of the facade is performed by extensive and concise architectural PORTAL. This kind of "architecture within the architecture" represents the concentration of ideas, a strong emphasis in a continuous stream of geometric forms.

The authors of the project - Sergey Goryaev and Mariya Krasilnikova – designed the portal as a tool of all times and every nation: the body of the light and steel, at the same time frozen music and the furious onslaught of glare and reflections. Architecture has become a grand installation.



В оформлении Дома музыки элементы монументально-декоративного искусства совмещены с монументальным световым дизайном. Такая зрелищная форма, несомненно, наиболее близка музыке. Каждому интерьеру концертных залов придан свой преобладающий цвет. В главном симфоническом, Светлановском, зале превалирует солнечный желтый, в Камерном — красный, в Театральном — синий. Из этих трех основных формируются все другие цвета спектра. Светлановский зал почти целиком (стены и огромный акустический козырек над эстрадой) оформлен сибирской лиственницей, обладающей уникальными акустическими свойствами.

Шаровидная форма гигантского интерьера воспринимается как единое, цельное пространство музыки всех времен, и музыки всем открытой. Здание имеет внушительную ярусную конструкцию. В цокольном этаже расположены Театральный и Камерный залы, над ними бетонная платформа, портал главного входа, двухэтажное Большое фойе и колонны гигантского ордера, на которые опирается громадный объем главного симфонического зала.

Круговые вестибюли верхних ярусов (окружающие Светлановский зал) открывают впечатляющую панораму города и неба. В верхнем фойе развернута галерея портретов русских композиторов XX столетия работы Дмитрия Жилинского. Портреты овеществляют идею единого, вневременного пространства музыки и культуры.

Принципиальная роль в концепции художественного оформления принадлежит Сергею Горяеву. Он оформил фойе Светлановского зала и совместно с Марией Красильниковой исполнил архитектурный портал. Главным художественным инструментарием избраны свет, стекло и сталь.

В планировке залов, фойе, холлов, в скольжении лестничных маршей, в разворотах колоннад бесконечно варьируется мотив искривленного, сферического, цилиндрического пространства. Интерьеры увлекают, захватывают публику в круговое движение. Мощному вращательному ритму подчинены бесчисленные лампы, лампочки, софиты, бра, плоские световые иллюминаторы. Световая армада выстраивается в протяженные круглящиеся цепочки и гирлянды, тропинки и млечные пути.

Оказавшись в Большом фойе Светлановского зала, зрители видят объект, вокруг которого осуществляется великое вращение, — светящуюся сферическую галактику, охватившую потолок Большого фойе большого зала.

Уникальный объект «Облако» создан Сергеем Горяевым. Множество светильников объединены формой из литого стекла размером 7,3 x 3 метра. «Облако» прикреплено к еще более масштабному светловому объекту, действующему как отражатель и рассеиватель лучей. Этот световой симфонизм предваряет, настраивает зрителей на постижение симфонизма музыкального.

Знаковый атрибут театрально-концертных залов — многоярусная царственная люстра с подвесками. В Большом фойе царственность сменяется футуристичностью.

Из Большого фойе парадная лестница ведет в партер симфонического зала. Впечатляют массивные сверхпрочные перила, изготовленные из цельных стволов сибирской лиственницы. Лестница также производит впечатление титанического музыкального инструмента, ангарская лиственница звучит всеми регистрами. «Устье» лестницы расширяется широким потоком, и, как маяки, встают четыре шарообразных светильника, исполненные Сергеем Горяевым. Изящные чудо-шары (торшеры) диаметром 70 сантиметров праздничны, романтичны и привносят вольное дыхание русской зимы.

Одно из авторских изобретений Горяева — световые бра на колоннах. Это ювелирный дизайн в архитектуре. Колонну, как запястье руки, охватывает стальной браслет, на котором закреплены миниатюрные хрустальные светильники.

Впечатляющий пример артистичной иллюминации — огромный светильник-глаз из натурального хрусталя льет свет с потолка Камерного зала (композиция Галины Петровой). Фоном для объекта служит лаконичная геометрическая роспись овального плафона, исполненная М. Красильниковой и Н. Толстой.

В фойе Театрального зала, как рельефный занавес, простирается деревянное резное панно Андрея Красулина. Собранные в единый ковер, притянутые невидимым магнитом тонированные планки воспринимаются как протоинструменты, элементы одушевленной материи, из которых возникнут скрипки и виолончели, смычки и дирижерские палочки, органные трубы и лазерные лучи звуков.

В Большом фойе есть зимний сад и сферический декоративный фонтан (автор Мария Красильникова). Художник использует свои любимые материалы — стекло и воду. Подсвеченные стеклянные лепестки фантастического цветка образуют полусферу. Вторая, замыкающая полусфера возникает из бегущих водных струй.

Красильникова осуществила переворот в представлениях о том, каким может быть интерьер театрального буфета и каким может быть столик заурядный атрибут, как фуршетный стол. Ее стол, малахитовый мираж в фойе Камерного зала, насквозь пронзен объемными гигантскими кристаллами с флорентийской мозаикой из малахита, яшмы, агата, родонита. Это трехмерная живопись, где красочная гамма определена природными цветами, фактурами и вкраплениями полудрагоценных камней. В ритмах абстрактных форм угадываются природные мотивы — силуэты трав, стеблей, стволов деревьев. Фуршет оказывается для зрителей отправной точкой для мысленного восхождения к малахитовым вершинам.

В отличие от мобиля на крыше здания (скрипичный ключ З. Церетели) стол с флорентийской мозаикой — недвижимый монументальный объект, как ритуальные древнеримские столы. Но он динамичен благодаря форме, ритму линий, световым отблескам.

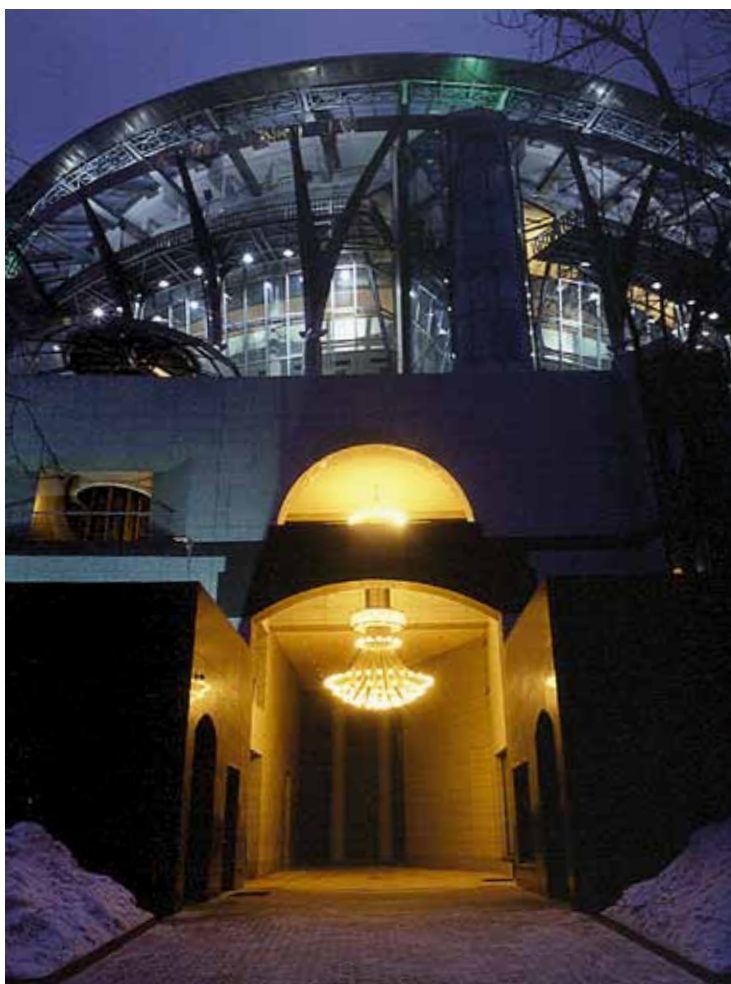
Горяев и Красильникова управляют подвижными, ускользящими субстанциями — свечения, отражения, кристаллические структуры, стекло и вода. В 1996 году для зда-

ния Российского культурного центра на Красных Холмах они совместно создали композицию из стали и оптического стекла «Водопад».

Сергей Горяев — художник феноменальной творческой энергии и воображения, экспериментирующий во всех областях художественного творчества, объединяющий разные материалы, пластические стили и технические приемы, станковые и монументальные формы. От живописных полотен он переходит к скульптуре, графике, дизайну, от станковых композиций — к пространству интерьера и комплексному оформлению значительных архитектурных объектов. Для каждого ансамбля формулируется новая, единая концепция звука, цвета, света, стекла и металла.

«Больше всего мне хотелось раздвинуть пространство подземелья, чтобы туннель не был туннелем, а имел бы окна во внешний мир. Чтобы это не давило и не рождало клаустрофобию», — говорит Горяев о своих мозаичных пейзажных картинах, украшающих станцию московского метро «Марьяна Роща», открытую в 2011 году. Действительно, все, кому надоело жить в городе и ездить в метро, могут выйти из вагона и «уйти в пейзаж».

«Марьяна Роща» — пример совмещения стилей, приемов и материалов. Станковые идилические пейзажи увеличены, переведены в мозаику, вмонтированы в стену тоннельного зала. Живопись совмещена с ковкой. Мозаичные картины обрамлены металлическими арабесками, имитирующими стилистику модерна.



Двухтысячные годы для Горяева — период чрезвычайной творческой активности: множество его масштабных проектов осуществляется в России и за рубежом. Например, им создан ряд фундаментальных объектов для Ханты-Мансийска, в том числе монументальная композиция «Кристалл», установленная перед фасадом Музея геологии, нефти и газа (в соавторстве с Марией Красильниковой, архитектор В. Колосницын).

Это необычное экспериментальное произведение архитектуры малых форм и футуристических технологий. Многогранные стеклянные кристаллы заполнены незамерзающим составом. Прозрачный небоскреб-айсберг струится и искрится, эффектно смотрится в ночные часы. Включается подсветка, и объект загорается множественными огнями. Световой динамический эффект проецируется одновременно и на фасад здания музея.

«Кристалл» напоминает о близости суровой Арктики, о природных богатствах Урала и Сибири, о фантастических скульптурных проектах Ивана Шадра 1920–1930-х годов. За композицию «Кристалл» Горяев получил золотую медаль Российской академии художеств.

В 2011 году перед Останкинской телебашней установлен еще не открытый памятник уроженцу былинного города Муром, изобретателю современного телевидения Владимиру Козьмичу Зворыкину. В начале 1920-х годов Зворыкин предсказал, что в скором будущем можно будет транслировать телепередачи с Луны. В этом утверждении также есть дух музыки, могущества творческой изобретательности, который воспринял и продолжил Сергей Горяев.

«Водопад», «Кристалл», «Орган» — образы эпического регистра, знаки незыблемости и вечной изменчивости. Монументальный орган Светлановского зала производит впечатление алтаря, он совмещает высшие проявления архитектуры и монументального искусства. Он звучит даже тогда, когда за пультом нет органиста. Воображаемый звук, как определял Александр Скрябин. Инструмент состоит из 6 тысяч металлических и деревянных труб. Не все органисты способны использовать столь обширный звуковой потенциал.

Александр Николаевич Скрябин мечтал о светомузыкальных действиях и мистериях, о синтезе звука, света и цвета, образов природы, религий и истории. Мечта утопична, но побуждает к экспериментам. Сегодня в органных перформансах таких творцов, как, например, Екатерина Мельникова, органная музыка совмещается с инсталляциями, лазерными шоу, динамичной сменой зрительных картин, с воспроизведением работ классиков авангарда и современных художников.

В интерьерах и залах Дома музыки сходятся две родственные художественные стихии — световой дизайн музыкальный (сценический) и световой дизайн архитектурный. Инсталляции Сергея Горяева овеществляют беспредельные возможности поиска новых, невиданных форм творчества. Эфемерное, миражное, воображаемое вычисляется, высчитывается, выстраивается.

МЕМОРИАЛ ВОИНСКОЙ СЛАВЫ

MEMORIAL OF MILITARY GLORY

Завершается сооружение Федерального военного мемориально-кладбища (ФВМК) для увековечения памяти выдающихся людей. Грандиозный комплекс должен стать для россиян символом патриотизма, таким, каким является, например, для американцев Арлингтонское кладбище. Решение о его строительстве принял президент России в 2001 году, после того как с этой просьбой к нему обратились несколько ветеранов-военачальников. В Мытищинском районе Московской области было выделено для строительства 53 гектара.

Будущий мемориал должен служить последним пристанищем и для первых лиц государства. А возможно, если будет принято такое политическое решение, и для тех, кто уже похоронен у Кремлевской стены.

Над ансамблем Мемориала воинской славы работает авторский коллектив под руководством народного художника России, лауреата премии Правительства РФ в области культуры, академика Российской академии художеств, председателя МОСХ России Сергея Витальевича Горяева. В 2010 году специальным распоряжением правительства проектному бюро под его руководством также переданы функции генерального проектировщика строительства. В октябре Сергей Витальевич показал строящийся объект члену Президиума Российской академии художеств и Академии архитектуры и строительных наук, президенту отделения Международной академии архитектуры в Москве Юрию Павловичу Платонову и редактору журнала «ACADEMIA» Ирине Сосновской и рассказал об этом уникальном проекте и работе над его воплощением.



Художественный руководитель авторского коллектива:
народный художник России,
академик РАХ, профессор
С.В. Горяев

Архитектор:
заслуженный строитель РФ
В. А. Чудновцев

Скульпторы:
В.А. Белоусов, С.В. Горяев,
Ю. П. Елисеев,
заслуженный художник РФ
Г.В. Курдов

Монументалисты:
С.В. Горяев,
лауреаты премии
Правительства РФ
в области культуры
Е.С. Данильченко,
А.В. Якименко

Художники:
Е.Н. Рыжкина,
Е.Н. Рыжкин

Живописцы:
С.В. Горяев, лауреат госпремии
им. Жукова, генерал-лейтенант
Д.Г. Кузнецов. При участии
заслуженного художника РФ
Р.Н. Баранова и
С.В. Чекунчинова

Дизайнеры:
Н.В. Диков,
заслуженный художник РФ
С.М. Шведов

Искусствовед
Н.И. Аникина, член-
корреспондент РАХ,
автор сценария оформления

*Федеральное
военное мемориальное кладбище.
Центральный перекресток.
Обелиски Славы*

Construction of the Federal Military Memorial Cemetery (FMCC) is coming to end to give eternal memory to the distinguished military personalities and heroes. For the Russians, this grandiose complex should become a symbol of patriotism and pride same way as Arlington Cemetery is for Americans. The decision to build was issued by the President of Russia in 2001, after several veterans and military officers made a personal appeal with this request. In Mytishchi district of Moscow region, in immediate proximity to Moscow, a place for construction has been allocated: 53 hectares of nearly 40,000 graves.

The future memorial will serve as a last resting place for the country's top officials. And maybe, if there will be such decision, even for those already buried at the Kremlin wall.

The complex works over the ensemble of the memorial are carried by collective of authors under the leadership of Sergey V. Goryaev, the People's Artist of Russia, laureate of the RF Government Prize in the field of culture, Full Member of the Russian Academy of Arts, Chairman of the Moscow Union of Artists. In 2010, by a special decree of the government, project bureau under his direction took over function of a general architect, designer and developer of the construction. In October 2011, Sergey V. Goryaev presented new project to Yuri P. Platonov, the member of the Presidium of the Academy of Arts, the member of the Academy of Architecture and Building Sciences, the President of the International Academy of Architecture in Moscow. He also gave interview to Irina Sosnovskaya, senior editor of the "ACADEMIA" journal, explaining his role in this unique project and telling more about extensive work on its realisation.





*Федеральное
военное мемориальное кладбище
Аванплощадь*

С.В. ГОРЯЕВ. Открытие мемориала запланировано на девятое мая, но уже сейчас можно увидеть все сооружения, которые составляют его ансамбль. Огромная территория комплекса протяженностью почти два километра диктует необходимость особой выразительности всех художественных элементов, входящих в ансамбль зданий и сооружений, а также создание цельного образа всего мемориала. Заложенная в Генеральном плане идея — путь героев из мира живых в бессмертие — предполагает последовательное раскрытие темы подвига в истории России, создание традиционного для нашей культуры и истории образа воина и государственного деятеля как героя Отечества. Это не так просто в наше время. Задача усложняется еще и тем, что комплекс должен иметь межконфессиональный и многонациональный характер, присущий нашему государству. Именно поэтому доминирующими мотивами мемориального комплекса стали символы и атрибуты государства и Вооруженных сил России.

Архитектурно-художественная концепция построена на зонировании территории мемориала. Все зоны примыкают к главной аллее кладбища и фланкируют движение процессии при проведении церемонии.

Предваряют комплекс аванплощади две взметнувшиеся ввысь тридцатиметровые стеллы из черного и красного гранита. На их вершинах бронзовые герб России и эмблема Вооруженных сил. В нижней части пилонов располагаются панно на тему скорби и прощания в технике флорентийской мозаики. Пропилеи входа решены в той же стилистике, что и стеллы-пилоны: фасады двух павильонов корде-

гардии облицованы гранитом двух цветов. В композицию входят и декоративные кованные решетки ворот и ограды с лаконичной символикой. Художественное решение входной зоны сразу определяет принадлежность объекта к мемориалам воинской и государственной славы.

От ворот и павильонов контрольного пункта — пропилей кордегардий, объединенных фризом с текстом названия комплекса, начинается главная аллея, которая ведет к перекрестку, на котором возвышается монументальная композиция «Обелиски Славы». На них изображены державные орлы и узнаваемые символы военно-морского флота, военной авиации, сухопутных сил или службы тыла Российской армии. Это внушительные кубические гранитные сооружения, каждый весом по семьсот тридцать тонн. Скульптура из полированного гранита такого масштаба не имеет аналогов в новейшем искусстве последних тридцати лет.

Скульптурный комплекс «Обелиски Славы» завершает монументально-художественное оформление входной зоны и в сочетании со стеллами у главного входа создает торжественный и величественный образ отечественного мемориала. Предполагается, что отсюда будет начинаться движение процессий к Аллее героев.

Вторая зона комплекса включает в себя Аллею героев, павильоны поминальных залов и здания для ритуальных обрядов. Здесь сосредоточены все основные службы, необходимые для проведения церемонии. Четыре зала поминовения расположены в цокольной части павильонов. На стенах залов разместятся большие исторические живописные картины на тему «Поля русской славы»: Чудское озеро, Куликово

поле, Шипка, Севастополь, Брестская крепость, Сталинград. Аллея героев — это символический мост, проложенный по гребню земляной «фортификационной» дамбы над природным оврагом. На аллее установлены двадцать четыре фигуры воинов шести эпох: тринадцатого — шестнадцатого веков (времени Александра Невского и Дмитрия Донского, Ивана Великого и Ивана Грозного); семнадцатого — восемнадцатого столетий (эпохи Петра Великого); второй половины девятнадцатого века (правления Александра I и войны 1812 года); середины девятнадцатого века (Балканских войн); Великой Отечественной войны; локальных войн второй половины двадцатого века. Скульптурные группы Аллеи героев дополнены арматурами с воинскими эмблемами и атрибутами, венчают композицию бронзовые венки и памятные надписи. Скульптуры галереи — стражи вечности — осеняют славой уходящих в последний путь. Аллея героев ведет к площади траурных обрядов, где проходит главная церемония. Фасады двух ритуальных залов оформлены колоннадами из красного гранита. Отделка интерьеров выдержана в строгом и торжественном стиле. Образный строй ритуальных залов вызывает ассоциации с главными символами России — Кремлем и Красной площадью.

Арка Памяти расположена между площадью траурных обрядов и местом упокоения, в ее просвет просматриваются пантеон «Реквием» и скульптурная композиция «Скорбь». Голубые ели у колумбарных стен ассоциируются с кремлевскими и связывают облик площади с историческим мемориалом у стен Кремля.

Пантеон «Реквием» — завершающая часть монументального ансамбля. Его архитектурная композиция комплекса Вечно-го огня включает водную структуру и скульптурную композицию «Скорбь» — парафраз пьеты. Две однофигурные композиции «Доблесть» и «Слава» на боковых торцах колоннады развивают патриотическую тему вечной памяти.

В дальнейшем вдоль главной аллеи захоронений предполагается появление памятников выдающимся государственным деятелям России, эти скульптурные портреты завершат ансамбль.

ACADEMIA. В том, что мы видели, очевидна высокопрофессиональная работа скульпторов, архитекторов и художников, тут и высокотехнологичные способы обработки камня, флорентийская мозаика, ковка, литье — сложные художественные технологии. Кто их выполнял?

С.В. ГОРЯЕВ. Часть работ была сделана на московском Комбинате монументально-декоративного искусства. Литье из бронзы выполняли в основном на заводе «Лит Арт» (директор А.А. Устенко).

Мы используем и международный опыт: изготовлением камня заняты китайцы, монтаж ведут греки, имеющие многовековые традиции работы с камнем. Но художественные решения основаны на отечественных национальных традициях монументального искусства. В процессе реализации проекта постоянно происходят уточнения масштабов, деталей декора. Так, было принято решение изменить

технологии декорирования стен в залах траурных церемоний и создать изображения неба не в строительном исполнении, а в «вечной» технике флорентийской мозаики.

ACADEMIA. В этой технике, называемой также «живопись в камне», вами были ранее созданы и работы для московского метро, станции «Чеховская», «Достоевская» и другие.

С.В. ГОРЯЕВ. Да, опыт работы в этой технике оказался важен для уникальных задач мемориального комплекса.

ACADEMIA. Сергей Витальевич, если можно, остановитесь еще раз на главном — расскажите подробнее о концепции проекта и стилистике монумента.

С.В. ГОРЯЕВ. Задача была в том, чтобы сделать ансамбль в отечественных традициях. В нашей культуре и истории можно найти примеры подобных стилистических и художественных решений. Это мемориальные сооружения архитектора А.В. Щусева, памятник-ансамбль «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане и памятник Воину-освободителю в Трептов-парке Берлина (скульптор Е.В. Вучетич, архитектор Я.Б. Белопольский), мемориальные комплексы «Букринский плацдарм» (украинский скульптор В.И. Зноба, архитекторы Ю.П. Платонов, С.А. Захаров), «Малая земля» (скульптор В.Е. Цигаль, архитекторы Я.Б. Белопольский, Р.Г. Кананин). На последнем объекте под руководством В.Е. Цигалья совсем юными начинали свою творческую работу скульпторы нашего мемориала В.А. Белоусов, Ю.П. Елисеев, Г.В. Курдов.

Исключить советский опыт создания мемориалов мы не имели права. Наше национальное чувство военной доблести и национальный стиль ее выражения сформировал российский — имперский и советский — опыт.

Первый проект комплекса создавал генпроектировщик — двадцатый Загрантехстройпроект совместно с Институтом НИИ Генплана, Моспроектом-4. Мой проект, который был принят заказчиком, учитывал эти разработки, но кардинально отличался и по общей стилистике и основным архитектурным решениям, и по монументально-художественному изобразительному ряду и использованию основных материалов и объемов.

Решение ансамбля в красно-серо-черном колорите отвечает сложившейся традиции цвета траура, принятого в России. Я выбрал и традиционные материалы — гранит, бронзу. Красный гранит потребовал специальных усилий, трудно найти много камня однородного цвета. Самое крупное месторождение красного гранита находится на юге Китая, оттуда его и доставляли.

На Аллее героев скульптурные группы решены в академической традиции. Задача была сделать узнаваемыми символы разных эпох. Мне кажется, это получилось.

В поминальных залах будут панорамные картины в реалистическом стиле, наиболее близком и понятном для большинства россиян и не требующем усилий для расшифровок, неуместных в данных обстоятельствах. Над композицией «Поля русской славы» работал, к сожалению, недавно умерший, лауреат госпремии им. Г.К. Жукова, ветеран Великой

Федеральное
военное мемориальное кладбище
Обелиски Славы

➤ Аллея героев

А.В. Кириллин, генерал-майор, начальник управления МО РФ по увековечению памяти погибших при защите Отечества, кандидат исторических наук, лауреат национальной премии «Человек года-2011» в номинации «Память о героях»

Создание архитектурно-мемориального комплекса, увековечивающего память целых поколений защитников Отечества, такого масштаба и уровня, безусловно, является выдающимся событием в сфере военно-мемориальной работы. Причем не только в Вооруженных силах России, а и в масштабах всей страны. Особенно примечательно, что этот проект выполнен в русских национальных традициях, точнее в традициях русского классицизма. Под словом «русский» мы естественно понимаем весь российский народ с его многовековой великой историей и культурным наследием. Такое решение задачи, безусловно, соответствует ее масштабам и значению. Безукоризненное исполнение ставит этот мемориальный ансамбль в один ряд с самыми выдающимися памятниками нашего прошлого.



Отечественной войны генерал-лейтенант Д.Г. Кузнецов.

Я уверен, стилистически ансамбль отвечает традиции, представлениям о человеческом пределе и исторической памяти, сложившимся в нашей культуре.

Ю.П. ПЛАТОНОВ. Тема славы и подвига всегда омрачена горем потерь, наша земля покрыта могилами воинов. Важно, чтобы изобразительный ряд и символы мемориала, принятые и исполненные авторами, были восприняты людьми. Скорбные по сюжету и трагические по интонации композиции из флорентийской мозаики на стенах у главного входа и четыре обелиска, посвященных героизму армии и тыла, производят сильное впечатление. Они показали высокое владение авторов графикой и цветом флорентийских мозаик и монументальной пластикой. Когда я смотрел на гранитные обелиски Славы, ощущая их удивительную силу, мне показалось, что и солдаты на Аллее героев могли бы быть высечены из цельных камней. Хорошо, что в процессе реализации проекта авторы отказались от активного «золота», смущавшего в эскизах, патинированная бронза в скульптурных композициях выглядит более торжественно. Но обелиски Славы явно монументальнее, чем решения павильонов-пропилей, сооружений главного входа, они не добирают силы, им недостает веса, массы. Возможно, это еще удастся исправить, в связи с изменением официального названия мемориала. Надеюсь, что автор предложит более сомасштабное решение. Нужно вернуться еще раз к началу — аванплощади и главному входу с учетом сделанного, задача того заслуживает.

Аванплощадь — граница между городом, в котором кипит жизнь, и мемориалом — территорией покоя, здесь, возможно, был бы уместен амфитеатр с водой, чтобы люди, приехавшие сюда, могли переключиться, подготовиться к атмосфере прощальной церемонии.

Меня убедило то, что сделано Горяевым и с точки зрения общего композиционного строя и масштаба, и стилистических ходов, образных ощущений, колористических решений.

Интонация, в которой изложена эта пространственная композиция, ее скорбная патетика, здесь очень точна. Национальная гордость и патриотизм — это реальные ценности. Какие песни оставила нам советская эпоха? Вот недавно на концерте шло голосование за лучшую патриотическую песню. Тысячи граждан назвали «Журавлей» Таривердиева.

С.В. ГОРЯЕВ. Бронзовые журавли используются и у нас, как символы на арке Памяти (авторы А. Якименко и В. Данильченко).

Ю.П. ПЛАТОНОВ. Вообще, в этом мемориале отражена ментальность нескольких поколений наших людей, понимание, что есть Родина, национальная гордость, историческое достоинство. Тут есть и российская, и советская история.

ACADEMIA. Работа над мемориалом — большое испытание для художника, это сложнейшая духовная и интеллектуальная тема, которая затрагивает личные чувства, прошлые утраты, здесь творчество вплотную приближается к тому, что в психотерапии именуют символической смер-

тью. Как вы преодолевали это? Какой эмоциональной, философский и художнический опыт помог осмыслению этой темы?

С.В. ГОРЯЕВ. Меня часто спрашивают, что испытывает художник, который семь лет занимается кладбищем. Я всегда отвечаю, что главные темы жизни и искусства — это рождение, любовь и смерть. Монументы царям и героям, египетские обелиски славы, античные триумфальные арки — важнейшие памятники искусства нашей цивилизации.

Публичная жизнь героев и исторических личностей не заканчивается с их смертью. Идеологическое искусство всегда зависит от состояния умов общества. На моей памяти каждое десятилетие происходит переоценка истории и культуры нашей страны. Когда в обществе нет согласия по поводу того, что есть героизм и подвиг, эта тема может стать причиной для раздора. Каким должно быть сооружение, сочетающее в себе функции кладбища и мемориала? Единственно возможный путь — придание ему исторических черт, создание системы отсчета. В дальнейшем ансамбль может прирастать и более современными памятниками, не имеющими идеологической окраски. В качестве примера можно привести Арлингтонское кладбище, имеющее и историческую часть, и ландшафтный парк с минималистичными надгробиями.

Обращение к историческим стилям для меня органично, это часть моей личной культуры, привитой еще в семье, и любимая творческая задача, которую я решал, например, при работе над музеем Игошева и зданием Гостиного Двора в Ханты-Мансийске. Исторические стили — это не подражание и не упрощение задачи, а выражение вечных тем через эпохи, проступающие сквозь современность и личное отношение к теме.

Я рано потерял отца, и эта тема притягивала меня в разные годы. Публичная жизнь после смерти художника продолжается в его работах, выставках, изданиях, музее. Выставка к столетию Виталия Горяева экспонировалась в Российской академии художеств, большая выставка его работ состоялась в ЦДХ, будет открыта мемориальная доска на доме, где он жил и работал. Я создал два его музея — в московской мастерской и в Абрамцеве.

В.В. Ванслов, академик и член Президиума РАХ, доктор искусствоведения, директор НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Мемориал воинской славы продолжает замечательную традицию создания мемориальных художественных ансамблей в мировой и нашей отечественной культуре.

Новый Мемориал воинской славы по своему пространственному масштабу, обилию скульптур, пилонов, декорированных проходов, мостов и арок, мозаик и росписей превосходит все другие наши мемориалы и, вероятно, вообще является самым большим в мире. Тем не менее в нем достигнута удивительная композиционная и художественная целостность. Он представляет собою помимо своего утилитарного, практического значения произведение искусства, единый художественный образ, несущий большое идейное, нравственное и философское содержание.

Первое впечатление, которое производит ансамбль — это впечатление величия, грандиозной значительности и силы. Но это величие не подавляющее человека, как в египетских пирамидах или ассиро-вавилонских ансамблях, а поднимающее и возвышающее. Разумеется, здесь есть скульптуры, мозаики и росписи, воплощающие скорбь по умершим. Но все они имеют благородный, возвышенный характер и потому делают выражение горя строгим, человечным и в конце концов напоминающим не только о смерти, но и о жизни, о светлой памяти об ушедших в другой мир.

Этому способствуют также другие художественные грани ансамбля. Он рассказывает о больших событиях российской истории, о героических подвигах наших предков, о том, что за современной историей стоит великое прошлое. И мы помним о нем, и оно придает значительность и ответственность нашей сегодняшней жизни, а потому умеряет горе и заставляет думать о будущем. Героическое прошлое соединяется здесь также с героическим настоящим. Все это в сочетании с памятью об истории переводит личную драму в регистр общественно значимой темы — жизни, отданной во славу Отчизны.



ACADEMIA. Трагический по мироощущению образ конечности человеческой жизни создан в вашем триптихе «В ожидании Харона», он может быть живописным эпиграфом к вашей сегодняшней работе. Тема танатоса связана с одним из важнейших философских вопросов — о смысле человеческого существования. В мемориале ответом на него становится жизнь, наполненная высоким служением, утверждение значимости заверщенного пути как выполненного долга, такой жизни, которая дает право на благодарную память потомков.

С.В. ГОРЯЕВ. Задача воплотить в единый художественный образ множество смысловых координат — философское осмысление феномена жизни и осознание неизбежности смерти, религиозные надежды, материалистические итоги, идеологические воззрения, гражданские доблести — несводима к символике и стилистике. Чтобы изжить человеческую боль, нужно время. В задачу создателя пантеона входит необходимость сделать это время «схлопнутым», протяженность времени заместить (хотя бы частично) специально сформированным пространством.

ACADEMIA. Мемориал удачно учитывает и возможности естественного ландшафта: у Аллеи героев сходятся деревья, как занавесом отделяя зоны траурного шествия и площадь Прощания. Ту же роль в структуре комплекса выполняют и арка Памяти, и стена колумбария, за которой начинается аллея Памяти и пантеон «Реквием».

Ю.П. ПЛАТОНОВ. Я думаю, это все еще наберет энергии, когда здесь сойдутся жизнь и вечность. Когда весь ансамбль объединит парк, появятся цветы, летом — зелень, осенью — золото листьев, зимой — снег, мемориал приобретет характер завершенности.

ACADEMIA. На Аллее героев нет скульптурных изображений участников Гражданской войны, потому что пантеон этого периода нашей истории находится в Кремле? Как вы считаете, следует ли переносить в будущий главный некрополь захоронения видных военачальников и первых лиц государства из Кремлевской стены и тело Ленина из Мавзолея?

Или не стоит нарушать целостность исторически сложившегося ансамбля Кремлевской стены и Красной площади?

Ю.П. ПЛАТОНОВ. Над этим мемориалом работали знаменитые советские архитекторы, автор Мавзолея — А.В. Шусев, художественного решения захоронений у Кремлевской стены в сороковые годы — И.А. Француз, реконструкции семидесятых — архитекторы Г.М. Вульфсон, В.П. Данилушкин и скульптор П.И. Бондаренко. Это памятник архитектуры и истории, относиться к нему так и нужно. Торопливость и суета здесь не уместны. Многие имена принадлежат тем, кто отдал жизнь за нашу великую землю — Россию.

ACADEMIA. Будущий мемориал — многоконфессиональное кладбище, должна ли религиозная символика использоваться на надгробиях, как на Арлингтонском кладбище, где существуют официально утвержденные религиозные и атеистические символы?

С.В. ГОРЯЕВ. Мы делаем памятник поколениям советской эпохи. Для них такие вопросы не существовали, они были просто советскими людьми, гражданами великой страны, конфессиональная принадлежность была второстепенным фактором. Разрабатывать ли такую символику? Об этом, наверное, лучше спрашивать историков. А использовать ее или нет, должны решать родственники, это может быть обусловлено последней волей самих героев, их завещаниями. Мы также предлагаем возвести небольшие часовни основных конфессий на новом участке ФВМК, который хотят сделать рядом. А там... Как заказчик решит. Завершается огромная работа, ее должны оценить заказчики, общественность, недавно возрожденный Федеральный совет по монументальному искусству, но главный вердикт вынесет история.

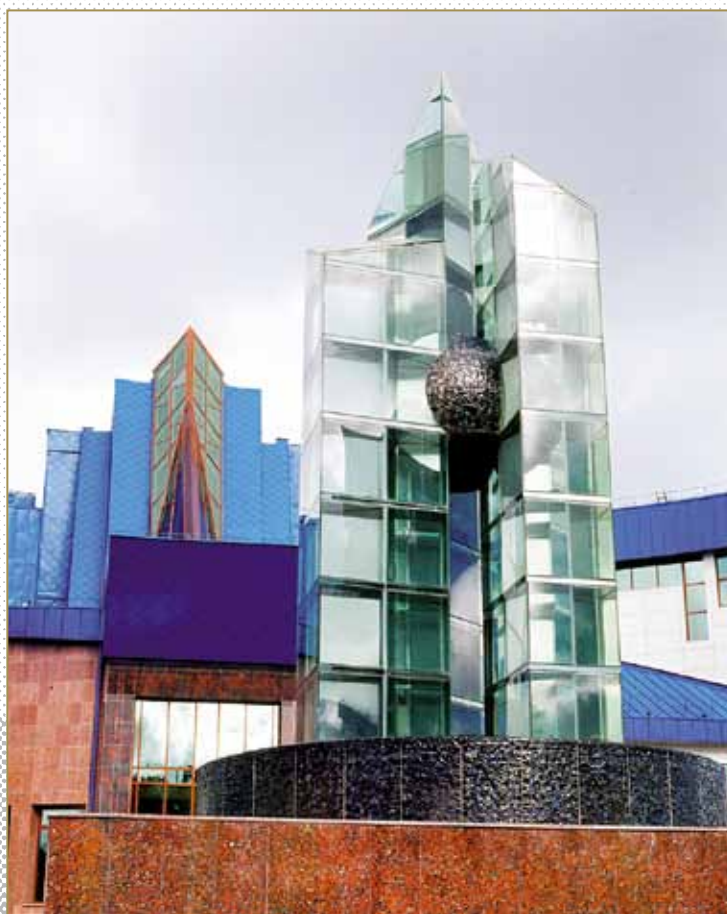
Ю.П. ПЛАТОНОВ. Мы сегодня смогли услышать рассказ С.В. Горяева о семилетнем труде — о режиссуре и свершениях. Пройдут годы, подрастут деревья, ансамбль будет только набирать силу. Художественная идея будет обретать конкретность живого человеческого чувства и будет жить Память!



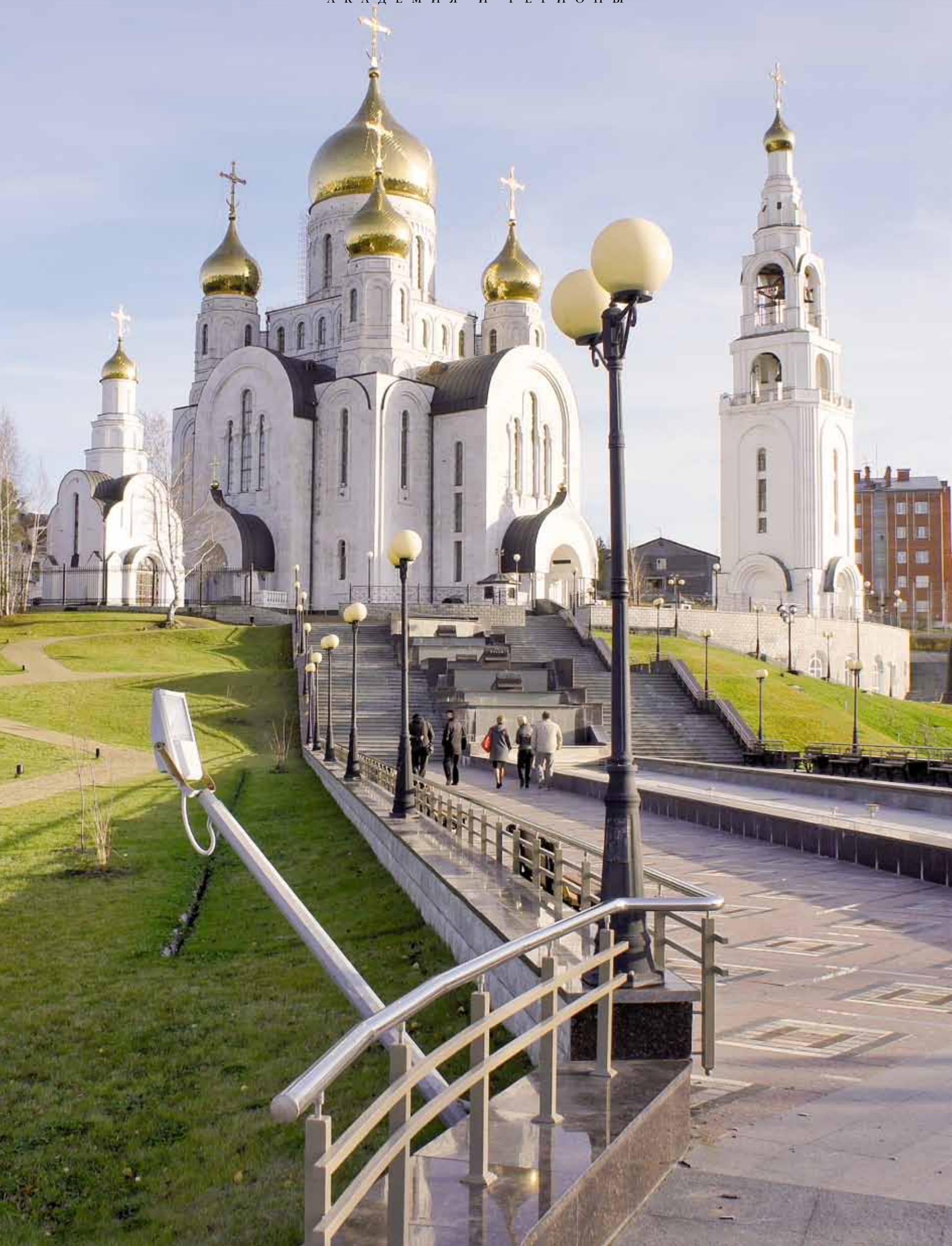
Федеральное
военное мемориальное
кладбище.
Пантеон «Реквием»

АКАДЕМИЯ И РЕГИОНЫ

ACADEMY AND REGIONS



Среди регионов России Ханты-Мансийский автономный округ – Югра занимает особое место. Он интересен прежде всего тем, что основой социального развития края является культурная политика. Ханты-Мансийск стал полигоном для воплощения социокультурной утопии – создания города музеев, искусства, фестивалей и спорта. В этом уникальном эксперименте принимали участие архитекторы, художники, скульпторы, музейщики из Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга. Вклад в новый образ города внесли и члены Российской академии художеств.



ХАНТЫ-МАНСИЙСКИЙ МИФ

MYTH OF KHANTY-MANSIYSK

*Владимир Назанский**Vladimir Nazansky*

Дух захватывает, когда смотришь вниз с холма, увенчанного белокаменным Воскресенским собором, на цветные крыши города, компактно окружившие центральную пирамиду Гостиного Двора, на многогранник Концертно-театрального комплекса, на зубчатую линию крыш университетского городка, сливающуюся с зеленой полосой хвойного леса, на дали между Иртышом и Обью. Поросшие кедром ханты-мансийские холмы доминируют в окружающей низменности, ханты называют их «чугас», что означает остров. Иртыш окружает холмы и временами затапливаемую долину. Современный Ханты-Мансийск, построенный на месте деревянного городка при рыбзаводе, задумывался как остров цивилизации, где вопреки удаленности возможна достойная жизнь для всех обитателей, как место, где будут выдержаны мировые стандарты качества жизни. И этот социокультурный проект в значительной мере осуществлен. Построены дороги, музеи, храмы, больницы, детские сады, библиотеки, школы с бассейнами, университет, многочисленные спортивные объекты и т. д.

Облик города сформировался при губернаторе Александре Филиппенко. Новая реальность здесь начала складываться с 1993 года, когда округ получил статус субъекта Федерации и право распоряжаться частью собираемых на своей территории налогов. В то время Ханты-Мансийск был небольшим, забытым, по-своему живописным деревянным городком, в стороне от основных зон развития. Статус города как окружной столицы казался недоразумением. Сургут был экономическим центром нефтяной провинции. Но столицей оказался небольшой городок с деревянными тротуарами, коровами, гуляющими по улицам, маленькими заводиками и речным портом.

Преобразование города началось в 1996 году со строительства Центра искусств для одаренных де-

◀ *Воскресенский собор*

АРХИТЕКТОР

В. КОЛОСНИЦЫН

Государственная

художественная галерея

∇ **СТР. 48**

АРХИТЕКТОР

ЭРИК ВАН ЭГЕРААТ

(НИДЕРЛАНДЫ)

Шахматный клуб. 2010

∇ **СТР. 49**

АРХИТЕКТОР

В.С. КУБАСОВ.

РУКОВОДИТЕЛЬ

АВТОРСКОГО КОЛЛЕКТИВА

С.В. ГОРЯЕВ.

ХУДОЖНИКИ

Е.С. ДАНИЛЬЧЕНКО,

Б.А. УСПЕНСКИЙ

Гостиный Двор

Мodern Khanty-Mansiysk was conceived as an island of civilization, where in spite of the distance, a decent life for all residents is possible and a place, where the global standards of life quality are met. The appearance of the town was formed under the governor Aleksandr Filippenko. In 1996, the transformation has begun with the construction of the "Art Center for Talented Children of the North Nations." As one of the tools of a new policy the "Generations' Fund" was established. Perhaps the most successful project of that fund is the formation of a large art collection, specialized on Russian art of 16th - the beginning of the 20th century and the establishment of the State Art Gallery of Khanty-Mansiysk. Talking about shaping the city centre, one must mention significant contribution of S. Goryaev. He formed exteriors and interiors of the Museum of V. Igrashev and Gallery of G. Rayshev (together with G. Rayshev). On the facade of Gostinny Dvor and Gallery of G. Rayshev.



тей народов Севера. Финские строители за несколько лет возвели комплекс зданий из красного кирпича, стильных, так вписавшихся в ландшафт, словно с ними пребывал дух Алвара Аалто. Впервые в нашей стране город начали строить не с завода, а с учреждения культуры и образования. Сотни детей из всех районов округа отправились учиться в Центр искусств, преподавателей – художников, музыкантов, хореографов искали в Москве, Петербурге, Екатеринбурге, Тюмени, Томске. Достойные зарплаты и служебное жилье позволили привлечь профессиональных и творческих людей.

Утопия начала принимать реальные очертания. Учащиеся берут на полное содержание, селят в интернате (ведь большинство – приезжие), кормят, одевают, учат, обеспечивают необходимыми инструментами и материалами. В Центре искусств можно получить трехуровневое художественное, музыкальное, хореографическое образование – школа, колледж, филиал вуза.

В прошлом году силами студентов, выпускников и преподавателей местного филиала Гнесинки была поставлена первая в этих широтах опера. Здешние молодые художники уже участвуют в международных выставках. Художественное образование не задушено местечковым реализмом. Преподаватели – художники-прикладники, керамисты, скульпторы, живописцы, графики, есть даже мастера перформанса и видеоарта (В. Бугаев и Л. Антипова, переехавшие сюда десять лет назад из Петербурга).

Несколько хуже обстоит дело с перспективами хореографии. Выпускники, если повезет, попадают в Театр обских угров, пластический театр, где ставят в основном этнические хореографические сценки, но без их представления не обходится ни одно празднество города.

Центр искусств задал вектор развития города как культурного центра.

Одним из инструментов новой политики стал и Фонд поколений, аккумулировавший часть окружных средств для поддержки будущих поколений, а также для развития альтернативных нефтянке видов хозяйствования. За пят-

надцать лет были построены или реанимированы лесоперерабатывающие предприятия, агрокомплексы, рыбозавод, спортивные, торговые и культурные объекты. Фонд поколений был основан по инициативе группы петербургских философов и социологов. Директором стал кандидат философских наук А. Кондырев, замдиректора – доктор наук В. Назаров. Пожалуй, самый удачный проект фонда – формирование коллекции русского искусства XVI – начала XX века и создание Государственной художественной галереи. Из сотрудников Русского музея и Третьяковки был создан экспертный совет, сумевший в течение десяти лет собрать довольно качественную коллекцию иконописи, русского классического искусства, искусства Серебряного века. Работы приобретали у отечественных коллекционеров, на лондонских аукционах «Сотбис» и «Кристис». Особенность коллекции – то, что она включает приобретенные и возвращенные в Россию работы русских художников (А. Архипова, Ф. Малявина, К. Коровина, З. Серебряковой и др.), в том числе выполненные ими в эмиграции в 1920–1930-е годы, которые прежде в России не видели. Это в определенной мере обусловило успех выставки ханты-мансийской коллекции в 2007 году в ГМИИ им. А.С. Пушкина, в Музее личных коллекций. Официально население города составляет немногим более 70 тысяч, и почти все жители побывали в галерее (ныне Государственный художественный музей).

Здание художественной галереи, как и рядом стоящее здание окружной библиотеки, построено напротив Центра искусств и телестудии архитектором В. Колосницким в духе характерной для него эклектики, сочетающей элементы классицизма, конструктивизма и постмодерна – с куполом, наполовину каннелированными колоннами причудливого ордера на фоне остекленных плоскостей, с аркадами, лоджиями и пустыми постаментами под скульптуры или вазоны, с чередованием стекла и глухих стен с маленькими окошечками. Все это призвано выражать разнообразие культурного наследия и его актуализации в современности.

В отсутствие особых городских архитектурных традиций на фоне утилитаризма типового жилья соседних городов эклектика Ханты-Мансийска выглядит довольно жизнеутверждающе, особенно в сочетании с сохранившимися кое-где деревянными домами с огородами. Даже типовые деревянные бараки 1960–1970-х годов обустроены всеми удобствами, обшиты сайдингом и выглядят как модные коттеджи. Жилые дома в Ханты-Мансийске соответствуют стандартам элитного жилья «большой земли»: украшенные фасады, высокие крыши, просторные квартиры, полы с подогревом, пластиковые рамы, автономные газовые котельные. Транспорт работает точно по часам. Относительная компактность города делает доступными поездки на такси. Важная составляющая местной жизни и ханты-мансийского мифа – бесплатная медицина. Рождаемость здесь на втором месте в России после Чечни. Норма в больнице – двухместные палаты с телевизором и холодильни-



ком. В случаях необходимости предоставляют медпомощь в Москве за счет окружного бюджета. Средняя зарплата, по статистике, более 30 тысяч рублей, социальный пакет включает бесплатный проезд к месту отдыха (в России) раз в два года. За пятнадцать лет население выросло почти втрое, лишь кризис несколько приземлил траекторию развития. Так, отменено строительство башни «Кристалл» Нормана Фостера в 280 этажей, хайтековского многоэтажного нефтяного фонтана из темно-фиолетового стекла и стали голландского архитектора Эрика ван Эгераата, Всемирного центра кукольных театров по проекту М. Шемякина с 80 скульптурами (автора проекта на плоской крыше, шарообразного здания под еще несуществующую диораму Югры от древнейших времен до наших дней). Заглох проект строительства нового аэропорта, хотя и прежний не так давно построен.

Имидж Ханты-Мансийска как полигона социокультурной утопии, города музеев, многочисленных фестивалей и спортивных состязаний и чемпионатов уже сложился. Кроме Художественной галереи в специально построенных по авторским проектам зданиях находятся Музей природы и человека, Музей Игошева, Галерея Райшева, Музей геологии нефти и газа. Здесь работали и известный В. Колосницын, и молодой архитектор А. Белоусов (Музей природы и человека), и художник С. Горяев. Любопытно, что В. Колосницын, которого московская критика упрекала в создании «лужковского стиля», иные оценки получил за строения в Ханты-Мансийске. Например, здание Музея геологии нефти и газа, по версии журнала «Structural Engineering International» (SEI, Цюрих, Швейцария, 2003), вошло в десятку оригинальных архитектурных сооружений мира, построенных в 2000–2003 годах в сложных природно-территориальных условиях. Перед ним установлены светящиеся геометрические объекты С. Горяева.

С. Горяев внес заметный вклад в формирование облика центральной части города. Это и разработка образов зданий Музея В. Игошева и Галереи Г. Райшева (совместно с Г. Райшевым), их интерьеров, и присутствие гигантских мозаик на фасадах Гостиного Двора и Галереи Райшева, напоминающей гигантский челн, с картиной-парусом воплощающей идею художественную идентичность народа ханты.

Появление масштабных мозаичных панно в городской среде в современном российском градостроительстве — довольно беспрецедентная практика. Вообще, внимание к цветности городской среды — характерная черта Ханты-Мансийска, где почти полгода длится монохромный период. Цветность достигается не только за счет применения отделочных материалов, но и с помощью цветных фильтров подсветки. К таким сооружениям-хамелеонам, меняющим цвет, можно отнести 62-метровую стелу Первооткрывателям земли Югорской (в историческом районе города), ледовый дворец, шахматную академию и одну из архитектурных доминант столицы Югры — супрематический многогранник концертно-театрального центра «Югра-классик». Архитектор С. Пейда за этот проект получил серебряную медаль на международном конкурсе в Болгарии. Здание кажется объектом из другого технологического мира.

«Югра-классик» — центр художественной жизни и города, и округа. Возможностям этой гастрольной площадки позавидовал бы любой областной город. Здесь регулярно бывают Ю. Темирканов и В. Гергиев, выступали Мариинский театр, МХАТ, Мастерская Петра Фоменко, Академический театр балета Бориса Эйфмана, Московский ТЮЗ, Московский музыкальный театр «Геликон-опера», оркестр «Кремерата» Гедеона Кремера и др. Ежегодно в залах КТЦ проходит международный фестиваль кинодебютов «Дух огня», курируемый режиссером Сергеем Соло-



вьевым и кинокритиком Андреем Плаховым. В Югорском университете читают спецкурс по истории кино и художественной критики. КТЦ – культурный коллаيدر хантымансийской жизни. В его четырех залах (большой, органнй, конференц-зал, зал-трансформер) могут одновременно проходить разнообразные мероприятия. Житель города бывает в театре или на концертах чаще, чем, скажем, житель Петербурга или Москвы: соотношение театральных мест и населения другое. Вовлеченность населения в спорт – особая тема. Среди холмов построен биатлонный центр, здесь проходили чемпионаты мира. Заметную роль начинает играть хоккей, местный клуб «Югра» стал чемпионом высшей лиги и вошел в КХЛ. В сфере шахмат город принял эстафету от Калмыкии и стал местом проведения Всемирной шахматной олимпиады.

Город поражает обилием скульптуры. Основным его скульптором можно признать Андрея Ковальчука. Поражает мощь «Археопарка», развернутого у подножия горы Пионерской (название советского времени) «на диком берегу Иртыша», недалеко от мест, где когда-то были обнаружены кости мамонта. В 2007 году на подпорной насыпи холма была установлена первая скульптурная группа из семи фигур мамонтов высотой 8 метров, весом 70 тонн. Открытие «Археопарка» состоялось осенью 2008 года.

Затем «Мамонтов», ярусом ниже, дополнили «Волчья стая», «Первобытные бизоны», «Шерстистые носороги», «Пещерные медведи», «Пещерный лев», «Большерогий олень», «Табун древних лошадей» (также в масштабе 1:2) и «Стоянка первобытного человека» – группа из восьми фигур в натуральную величину, сидящих у костра возле чума с собаками поодаль. Все из бронзы.

Археопарк стал культовым местом города. Здесь побывали каждый горожанин, многие туристы, сюда приезжают свадебные процессии. Действительно, получается визуальный оксюморон, достойный древних мифов. Напротив «Археопарка» расположены футуристические здания ледового дворца (хоккейной арены), аквапарка с ледовым дворцом для фигурного катания), видны силуэты нового микрорайона на гидронамыве.

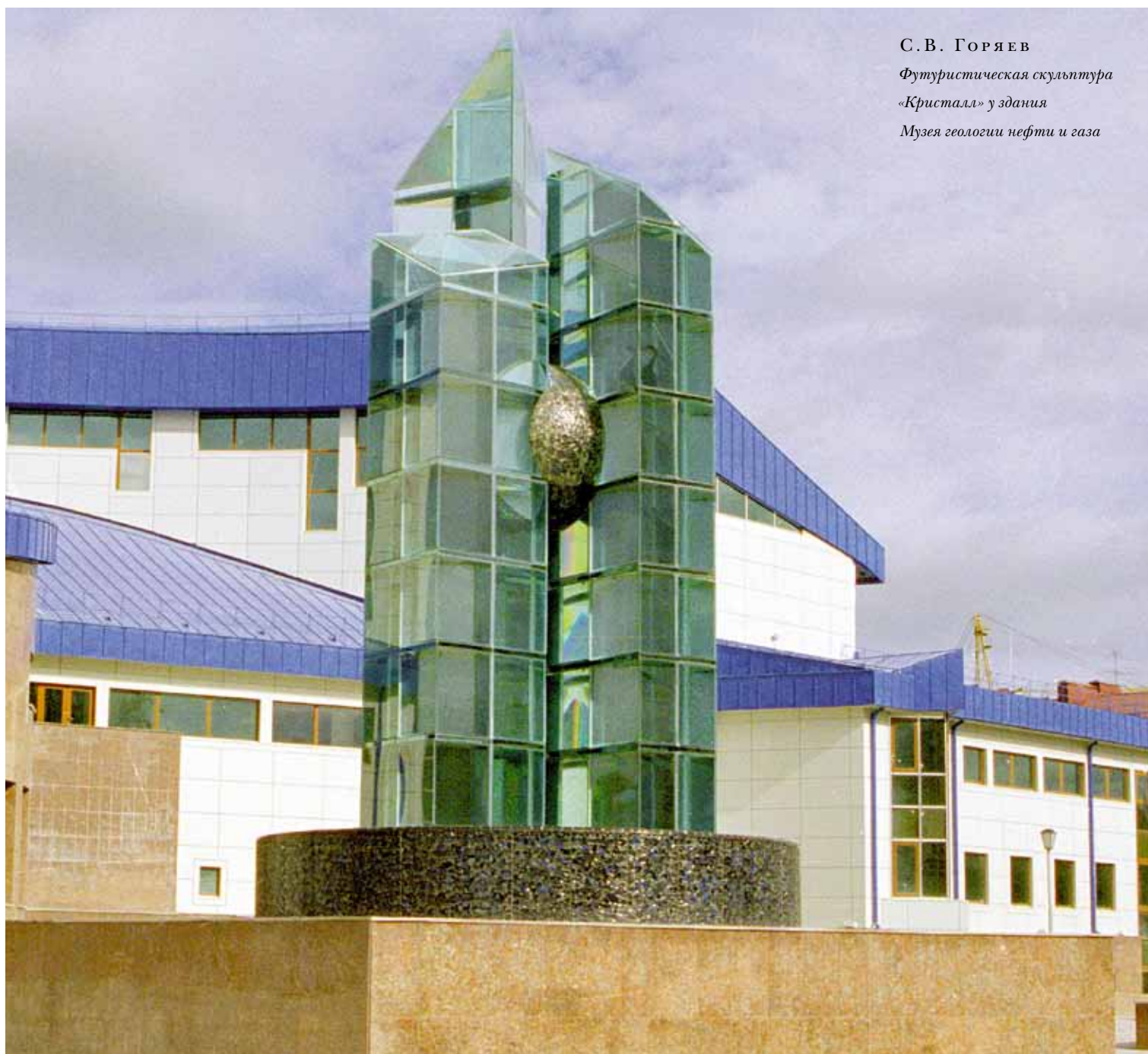
Удивительно, но здесь не хватает земли, ее отвоевывают у Иртыша, засыпая небольшие протоки. Город строили кроме отечественных югославские и турецкие фирмы. Сейчас темпыстроек стали скромнее, как и гастрольная политика и художественная жизнь. Но открываются выставки, проходит международный пленэр с участием десятков художников. Ханты-Мансийск по-прежнему уютен, живописен, выразителен и соразмерен человеку.

С. В. ГОРЯЕВ

Футуристическая скульптура

«Кристалл» у здания

Музея геологии нефти и газа



«ЖИВЫЕ МУЗЕИ» ЮГРЫ

"LIVING MUSEUMS" OF YUGRA

Осенью этого года в филиалах Государственного художественного музея Ханты-Мансийского автономного округа — Югры состоялось сразу два знаменательных события. Переездом в новое здание и открытием первой экспозиции в нем отметила свое 15-летие Галерея-мастерская Г.С. Райшева. Дом-музей народного художника СССР Владимира Александровича Игошева праздновал свою первую круглую дату — 10 лет — проведением научно-практической конференции «Живой музей: стратегия и практика».

На творческую презентацию нового здания и Галереи-мастерской Г.С. Райшева приехали искусствоведы, музейщики и журналисты из Москвы, Санкт-Петербурга и Екатеринбурга. Художник и сотрудники музея принимали поздравления, состоялось обсуждение экспозиции выставки и нового здания музея, прошел круглый стол «Галерея-мастерская Г.С. Райшева на новом этапе». Выступали представители департамента культуры Ханты-Мансийского автономного округа — Югры и директор Государственного художественного музея С.Н. Зонина. Об истории галереи-мастерской рассказывали гостям и сам художник, и те, кто работал в ней в разные периоды. Н.Н. Федорова, заведомом творческого наследия Галереи-мастерской художника Г.С. Райшева и автор концепции новой экспозиции, поделилась впечатлениями о первом опыте работы в новом здании.

О том, как Райшев пришел к сегодняшним успехам и признанию, рассказала профессор кафедры истории искусств Уральского федерального университета Галина Владимировна Голынец, автор книг и статей о Райшеве, организатор его выставок в нашей стране и за рубежом. Она напомнила основные вехи жизни и творчества художника, назвала тех, кто по мере сил и возможностей помогал ему.

С сообщением «Райшев: авангард и народность» выступил московский искусствовед Юрий Яковлевич Герчук, он также рассказал о первом знакомстве с работами художника. «Впервые я узнал имя Геннадия Райшева в Москве, на рубеже 1980–1990-х годов. Я тогда единственный раз каким-то случаем попал в жюри всесоюзного конкурса на лучшие книги. И среди роскошных альбомов оказалась маленькая книжечка стихов Ювана Шесталова, очень скромная на вид. Между тем она привлекла внимание всех членов жюри, в ней увидели необычную графическую интонацию. Книжка была совсем простая, не на лучшей бумаге. Но зато было видно, что художник по-своему видит мир, что он необычайно ритмичен в своей графике, тоже очень скромной. В ней было зерно настоящего искусства».



ПРОЕКТ С.В. ГОРЯЕВ,
А.А. РОДИОНОВ,
ПРИ УЧАСТИИ А.М. БАРЦА,
МОЗАИКА С.В. ГОРЯЕВ
ПО ЭСКИЗУ Г.С. РАЙШЕВА
Галерея-мастерская Г.С. Райшева

This autumn, two significant events took place in the halls of the branch of State Art Museum of the Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug - Yugra. Gallery and Studio of G. Rayshev were celebrating its 15th Anniversary with relocation to a new building and the opening of the first branch. The Museum-House of Vladimir A. Igoshev, People's Artist of the USSR, celebrated its first round anniversary, ten years of its existence, with organizing a educational and practical conference "Living Museum: Strategy and Practice."

The new building for the gallery-studio of G. Rayshev was opened with the creative presentation visited by many journalists, art and museum workers. The artist and the museum staff received congratulations and a round table discussion about the exhibition and the new museum building was organized under the title "Gallery and Studio of G. Rayshev at a New Stage."

In the late October, in Khanty-Mansiysk, in the halls of the Museum-House of Vladimir A. Igoshev, all-Russian scientific-practical conference was held under the title "Living Museum: Strategy and Practice." The conference brought together a representative community of art historians, museum curators and art critics from different regions of Russia. Ten years ago, N. Anikina was involved in collaboration with Sergey Goryaev, author of design of the building, in opening the museum-house of V. Igoshev. She was the originator and author of the first booklets and publications of the museum. At the conference she presented her paper on the cultural uniqueness of the Yugra region, reflected in the creativity of the artist. S. Goryaev shared his memories and recollections of the artist, as well as his experiences creating a museum-house of V. Igoshev.

Галерея-мастерская художника Г.С. Райшева – уникальный культурный объект, включающий в себя творческую мастерскую действующего художника и его персональный музей, созданный для исследования и популяризации его творчества. Ранее (1996–2004) галерея располагалась в мастерской художника (ул. Ленина, 95), позже в Музее геологии нефти и газа (2004–2007), а затем в здании Художественной галереи Фонда поколений (2007–2011).

Строительство здания по проекту народного художника России Сергея Горяева продолжалось семь лет. Этот проект соединил традиции российского монументального искусства с современными международными архитектурными тенденциями (неоконструктивизм, хай-тек). Фасад здания – мозаика площадью более 600 квадратных метров, выполненная по эскизу Геннадия Райшева, а само здание по форме напоминает мольберт с картиной или летящий над городом парус.

В мировой практике не так много примеров, когда под монографические музеи были бы не просто приспособлены, реконструированы или воссозданы, а специально построены здания. Фонды Хуана Миро в Барселоне и на Майорке – редкое исключение. Из музеев, созданных при жизни художника, можно вспомнить Музей-театр Сальвадора Дали в Фегерасе (1961).

А в Ханты-Мансийске оказалось сразу два таких прецедента. Десять лет назад в специально построенном здании был открыт Дом-музей народного художника СССР Владимира Александровича Игошева, главной темой творчества которого была Сибирь, ее история, культура, люди. Это событие совпало с 80-летием мастера, таким образом, на момент открытия это также был музей здравствующего художника.

В конце октября в залах дома-музея состоялась Всероссийская научно-практическая конференция «Живой музей: стратегия и практика», которая собрала представительное сообщество историков искусства, музейных работников и художественных критиков из разных регионов России. Участники конференции в течение трех дней делились опытом развития музейного дела.

Т.Т. Бурлакова, куратор выставочных и научных проектов Государственного музея Л.Н. Толстого, в своем выступлении говорила о партнерстве музеев как институций «открытого общества», о необходимости обновлять подходы к пропагандистской деятельности музеев, об укреплении связи с обществом. Проведение музейного маркетинга стало темой сообщения Е.А. Полатовской, заведующей сектором экспозиционной работы и региональных проектов ГТГ. Опыт сотрудничества Русского музея с музеями России поделилась Т.А. Яковлева, заведующая отделом художественных музеев России ГРМ. Запомнились яркие выступления руководителей «именных» музеев: Либеров-центра, Дома-музея Б.М. Кустодиева, Дома-музея А.Э. Тюлькина, ну и, конечно, самого Дома-музея В.А. Игошева – организатора конференции.

Особый вклад в работу конференции внесли представители Российского фонда культуры О.К. Землякова и В.В. Леонидов. Они привезли официальное письмо о передаче Дому-музею В.А. Игошева 519 произведений советских художников XX века, в основном из коллекции известного музейщика, директора Русского музея второй половины XX века В.А. Пушкарева. Часть поступлений от РФК к дням проведения Всероссийской конференции была уже размещена в залах третьего этажа Дома-музея В.А. Игошева.

Золотой медалью «Достойному» Российской академии художеств были награждены С.Н. Скорикова, директор Дома-музея В.А. Игошева, за десять лет утвердившая бренд своего музея, и директор департамента культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры А.С. Кармазинова.

Н.И. Аникина, главный редактор газеты «Московский художник», десять лет назад участвовала вместе с автором дизайна здания Сергеем Горяевым в открытии Дома-музея В.А. Игошева и была составителем и автором первых проспектов и публикаций о музее. На конференции прозвучал ее доклад о культурном своеобразии края, нашедшем отражение в творчестве художника. С.В. Горяев поделился воспоминаниями об общении с художником и опытом работы над созданием дома-музея.



СЕВЕРНАЯ ОЙКУМЕНА ИГОШЕВА

Наталья Аникина

Руководитель авторского коллектива С.В. Горяев.
Архитектор Е.В. Ингема.
Художники В.С. Данильченко, А.В. Якименко
Дом-музей Владимира Игошева



Еще в 1637 году на берегу Иртыша по царскому указу было заложено село Самарово, давшее имя самому протяженному району современного города Ханты-Мансийска. Три столетия небольшой сибирский городок не привлекал внимания широкой публики. Здесь давали себе передышку ямщицкие тройки, стояли храм и острог, жители ловили рыбу, пасли оленей и ждали вестей из отдаленной на две тысячи верст столицы, стойко блюдя волю государей Великой Руси.

Все изменилось в 1954 году, когда пошел первый большой ханты-мансийский газ — основа будущего знаменитого газового пути в Европу «Уренгой — Помары — Ужгород», за драматической стройкой которого следил весь мир.

«Большой газ» и «большая нефть» круто изменили судьбу глухой западносибирской окраины. Возник лес вышек. Пролегли дороги. Разрослись города. Уникальный мост соединил два берега Иртыша. Наши современники, как это часто случалось у первопроходцев, поначалу разрушили гармонию ландшафта и понастроили неприглядные «бидонвилы». А вот в «лихие девяностые», когда на «материковой России» массово сносили дома-памятники, когда скудели закупки в музейные фонды и все громче звучали жалобы общественности, что культуру не любят и обижают, Ханты-Мансийский автономный округ, добавивший в свое название старинное слово «Югра», напротив, занялся усиленным социально-культурным строительством.

В столице округа город Ханты-Мансийск с 1993 года, когда автономный округ сделался равноправным 86-м субъектом Российской Федерации, сумели в короткий срок создать несколько десятков крупных и честолюбивых программ развития по взаимосвязанным направлениям с целью превратить город в центр спорта, культуры и туризма. В 1994 году создается Фонд поколений, который широко участвует в инвестициях округа, наряду с гостиничными и спортивными сооружениями в него вошла целая отрасль культуры.

В 1996 году Фондом поколений ХМАО была принята программа «Раритеты и художественные ценности», коренным образом изменившая подход к собиранию коллекций изобразительного искусства для Ханты-Мансийского автономного округа. По сути, был составлен четкий план музеефикации Ханты-Мансийска,

в своем роде абсолютно уникальный в новейшей российской истории. Всем известно, сколько десятилетий и усилий тратилось меценатами на составление любой серьезной коллекции, от галереи А.С. Строганова в XVIII веке до собрания И.Е. Цветкова на рубеже XIX и XX веков. В Ханты-Мансийске за невероятно короткий срок — 4–5 лет заново был создан ряд больших художественных собраний. Это само по себе исторический и значимый факт.

К существовавшему с 1930-х годов Музею природы и человека в 1990-е годы в городе прибавились Художественная галерея Фонда поколений, Галерея-мастерская художника Г.С. Райшева, этнографический музей под открытым небом «Торум Маа». В 2001 году появился еще Дом-музей В.А. Игошева, а в 2003-м — Музей геологии нефти и газа.



МУЗЕИ В ГОРОДСКОЙ ЗАСТРОЙКЕ

Архитектура всех зданий музеев Ханты-Мансийска различается, хотя их объединяет поставленная перед организаторами задача — создать инсталляции истории и культуры в изначально «бедной» городской застройке.

Идея архитектурной «инсталляции» в городской среде с целью обозначить исторические пласты времени возникла не сейчас и не только в Западной Сибири последних десятилетий. Подобной идеей вдохновлялись в Соединенных Штатах Америки в XIX — первой половине XX века. Янки, чувствовавшие некий культурный дискомфорт из-за отсутствия поколений благородных предков, едва успев разбогатеть, стремились в те времена с помощью браков приобрести европейские титулы, а также придать подобающий исторический облик своему жилью. Из Европы в Америку потоком шли предметы искусства и роскоши. В 1930-е годы своеобразным способом «инсталлирования» исторических воспоминаний и стилей в современную застройку стало направление ар-деко.

На волне «больших нефти и газа» 1990-х похожую культурологическую операцию задумали и совершили административные власти Ханты-Мансийского автономного округа. В Югре «новое» оказалось еще не до конца забытым старым, ибо коренное население сохранило и фольклор, и традиции ремесел, и древние культы.

Дом-музей народного художника СССР В.А. Игошева был открыт в октябре 2001 года к 80-летию Владимира Александровича для размещения обширной коллекции его картин, посвященных главным образом коренным жителям Югры ханты и манси.

В музейном комплексе Ханты-Мансийска Дом-музей В.А. Игошева изначально мыслился как галерея искусства XX века, как культурный мост между Художественной галереей Фонда поколений, с ее собранием русского искусства с XV по XIX век и Галереей-мастерской художника Г.С. Райшева, задуманной как музей современного искусства Югры.



*Интерьер Дома-музея
В.А. Игошева*

В.А. ИГОШЕВ

▷ *Мансийский натюрморт. 1973.
Холст, масло. Из собрания Картинной галереи Регионального государственного Фонда поколений*



ЛЕТОПИСЕЦ ОБСКИХ УГРОВ

Владимир Александрович Игошев (1921–2007) был последним советским живописцем, получившим почетное звание «Народный художник СССР». Уже по одному этому его творчество крайне интересно для изучения и анализа. По сути, он принадлежал к первому и самому яркому поколению художников, родившихся и выросших в советскую эпоху, к поколению победителей. В.А. Игошев — фронтовик, прошедший Сталинград. Мальчику из бедной семьи с окраины Уфы советская власть предоставила небывалые возможности, а личным идеалом и образцом для подражания стал его земляк М.В. Нестеров.

Лозунг Страны Советов 1920–1930-х годов «Учиться, учиться, учиться» звал мальчишек из деревень и городских окраин в техникумы, институты и университеты. Владимир Игошев учился живописи с 1939 года. Потом война, ранение, учеба в институте им. В.И. Сурикова, в мастерской Георгия Ряжского. И первое путешествие 1954 года в Суеватпауль, ставший живописным открытием Югры. С тех пор Владимир Игошев полвека ездил вдохновляться в Ханты-Мансийск.

Он мог наблюдать, как «большая нефть» меняла жизнь обских угров. Разрастались города. Радиоприемники сменили телевизоры, появились компьютеры. Но Игошев упорно писал своих милых круглолицых девчушек в расшитых бисером мехах да простодушных в своей серьезной важности хантыйских оленеводов и рыбаков. Встречать рассветы на глухих обских берегах, есть из домодельной миски, ездить на нартах и ходить в расшитых бисером мехах — экзотика в конце XX века. «Назад в будущее»?

Владимир Александрович Игошев торопился запечатлеть мир, который мог исчезнуть безвозвратно в ходе промышленной революции в крае. Глобализм в своем неумолимом движении унифицирует культуры, сметает уклад жизни малых народов, веками формировавшийся в экстремальных природных условиях... И художник понимал значимость этих культурных усилий малого народа, создавшего духовно осмысленную среду своей повседневной жизни.

Владимир Игошев влюбился в Югру, как когда-то Гоген в Тати, а до него Делакура в Алжир. С 1957 года, когда «Озорница» В.А. Игошева на обложке журнала «Огонек» миллионными экземплярами разошлась по всему Советскому Союзу, хантыйский мир Игошева стал художественным фактом.

«Московские импрессионисты» 1960-х годов, к которым принадлежал В.А. Игошев, адепты «московской этюдной школы живописи» были отрядным дуновением подлинного искусства после идеологического прессинга почти четырех десятилетий.

На рубеже XIX и XX веков русский импрессионизм таких художников, как Константин Коровин или Василий Бакшеев, стал способом избавить изобразительное искусство от социальной риторики передвижничества. В 1950–1960-е годы «советский импрессионизм» братьев Ткачевых, Владимира Гаврилова или Ефрема Зверькова позволял изжить унылую политическую назидательность соцреализма 1930–1940-х годов.

Людьми, прошедшими войну, «сталинский классицизм» воспринимался как художественный фальсификат. Они увидели и прокричали в искусстве «окопную» правду простого солдата. Их младшие коллеги, не попавшие на фронт, принесли в искусство правду деревенских измученных баб и заводских юных и оголодавших подростков страны-победительницы. Гениальная простота «Матеры» Валентина Распутина сопрягается с чистой Югры в изображении Владимира Игошева. Там, в далеких стойбищах Ханты-Мансийского округа, Владимир Александрович почувствовал и сумел передать бесконечность мира в обычном круговороте жизни простой оленеводческой семьи.

Непосредственное, прямое художественное высказывание в живописи не могло не привести В.А. Игошева к портрету как универсальной категории. Он, по существу, все обращает в портрет: портрет местности — пейзаж; портрет предметов — натюрморт, и жизнь человека — портрет. Мастер избегает костюмности и постановочности картин. Даже если пишет так называемый парадный портрет, все равно любовно сохраняет аромат и шершавость этюда. Будучи советским художником, Владимир Игошев не чурался дидактики. Его оленеводы гордятся своими оленями, рыбаки — своей работой, а женщины — своими шитыми одеждами. Владимир Александрович так формулировал свое кредо художника: «Я взял у передвижников мысль, а у импрессионистов — манеру письма...»

Но подлинным выражением Владимира Игошева как художника стала его живопись. Красивая, сочная, живая, все в переливах цвета, в движении мазка. О портрете «Девочка с красным шарфиком» В.А. Игошев писал: «Девочка лет десяти позировала мне в сенцах дома... где было очень интересное освещение. Идущий сквозь окошко или дверь поток света, пронизывая все собой, создавал единую сияющую среду. Поэтому я не хотел изображать никаких предметов фона, мне хотелось добиться целостности колорита картины». В субстанции этой живописи есть неартикулируемая, растворенная в самой плоти картин, скрытая религиозность.

Порой в искусстве, как и в жизни, многое дается чистым сердцем. В.А. Игошев был по-детски открыт красоте мира. Пластика, цвет, впечатление — эти летучие данности для него важнее всего. Владимир Александрович ощущал себя наследником традиций Серебряного века. Его импрессионизм был способом борьбы за свободу и независимость творчества. Потому он и ушел к берегам Оби. Он искал впечатлений, а нашел свою Ойкумену. Отправился в обычную производственную командировку, как почти все члены творческих союзов 1940–1950-х годов, а приехал в страну мифов, первозданной природы и искусства. В совсем нелегандарные 1950–1960-е годы Владимир Игошев сумел создать легенду своей Югры.

У В.А. Игошева всегда были почитатели его таланта, нашлись они, естественно, и в Югре, которой мастер посвятил свое творчество. Один из его поклонников — А.В. Филиппенко — стал губернатором Ханты-Мансийского автономного округа. По его инициативе в 2001 году и возник Дом-музей народного художника СССР В.А. Игошева. За десять лет много воды утекло. Умер В.А. Игошев, сменился губернатор, а дом-музей, «северная Третьяковка», стоит в центре Ханты-Мансийска и продолжает притягивать к себе людей.



ИСКУССТВО ИНТЕРЬЕРНЫХ ИНСТАЛЛЯЦИЙ *Сергей Горяев*

В начале 2001 года ко мне обратились сотрудники департамента архитектуры Ханты-Мансийского автономного округа — Югры. Надо было согласовать с художником В.А. Игошевым проект строящегося для него дома-музея, а мастер упорно отказывался, заявляя: «В этом “сарайе” я никогда не разрешу экспозицию моих картин, и ноги моей в нем не будет». Я с энтузиазмом согласился. Владимир Александрович когда-то был в очень хороших отношениях с моим отцом, известным книжным графиком, народным художником СССР В.Н. Горяевым, а я был дружен с И.Б. Порто, близким приятелем В.А. Игошева.

В.А. Игошев вскоре пригласил меня в гости, и я впервые попал в его квартиру в одном из больших сталинских домов недалеко от Таганской площади. Именно в интерьере этой квартиры, среди кабинетных скульптур Е.А. Лансера, этюдов В.И. Сурикова и К.А. Коровина, мебели стиля модерн, я понял, что именно ждет мастер от своего дома-музея, какую стилистику должны создать авторы этого здания.

Фасады здания, детали, применение мозаики, общий образ были вскорости найдены. Я сделал цветными карандашами первый эскиз, и он Игошеву понравился. Он заметил только: «Ты сделай верх фасада маковицей и не спутай с луковицей». Так началась моя первая большая ханты-мансийская работа над Домом-музеем В.А. Игошева, о котором много написано, снято кино- и телевизионных сюжетов. И, как мне говорили, он любим сибиряками.

Мне пришлось кардинально изменить планировку первого этажа, найти характер каминного зала, заново осмыслить пространство и планировку экспозиции второго и третьего этажей. Возник стиль и дух дома-музея. Оставалась одна, и самая трудная, задача: две комнаты третьего этажа, выходящие на главный фасад здания, с самого начала предназначались для спальни и мастерской самого В.А. Игошева и, следовательно, в наибольшей степени должны были воплощать личность мастера и атмосферу его московских дома и мастерской.

Предметный мир, окружавший В.А. Игошева в Москве, складывался десятилетиями и был полностью его творением, плодом его коллекционирования. Владимир Александрович был земляком Михаила Нестерова и горячим поклонником его тонкой живописи, проникнутой духом русского модерна. Владимир Александрович был и сам привержен духу Серебряного века русского искусства, всю жизнь собирал предметы эпохи модерна, картины художников круга Союза русских художников. Он гордился такими картинами в своем собрании, как чудесные «библейские» пейзажи Александра Иванова или этюды Константина Коровина. Между прочим, стилистика багета на картинах К.А. Коровина стала прообразом обрамления картин самого В.А. Игошева в его доме-музее.

Предметный мир В.А. Игошева, собранные им скульптуры, живопись, мебель, графика, предметы декоративно-прикладного искусства — как из российской коллекции, так и привезенные мастером из многочисленных путешествий, например в Индию и на Тибет, — очень ярко отражали творческие пристрастия и личностные черты художника. Я решил в интерьере максимально точно воссоздать и этот предметный мир, и атмосферу дома Мастера. Сложность задачи состояла в том, что какую-то часть предметов необходимо было отыскать, как, например, подлинники эпохи ампира и модерна, для чего я обошел и объехал десятки антикварных магазинов, ярмарок и ма-



стерских. Так появилась мебель в мастерской дома-музея, люстры и статуэтки. Например, чудесная настольная скульптурка всадника работы В. Лансера. Часть экспозиции создавалась из современных предметов, сохранивших традиции пластики рубежа XIX и XX веков, а часть просто специально делалась для этих интерьеров. Для создания подобных интерьерных инсталляций не существует каких-либо правил, есть только личные ощущения. Позднее несколько предметов и графических листов из своей коллекции передал сам В.А. Игошев — никакого диссонанса между ними и собранными мною раритетами не возникло. Нужно, как представляется, обладать способностью ощутить вкус другого художника как близкий тебе, вжиться в него. Кажется, мне это удалось. Удалось именно потому, что Серебряный век мне самому очень интересен, а творческая задача преломления чужого предметного мира в собственном творчестве мне близка.

Когда-то, в начале 1990-х годов, я занимался воссозданием интерьеров зданий Генерального консульства России в Канаде — особняка начала XX века. Здесь, в Доме Игошева, пригодились и тогдашние наработки, и мое собственное собирательство русского стекла, мебели, люстр XIX века и предания собственной семьи. Все как-то сошлось. Это здание я с большим подъемом и увлечением создавал буквально пять месяцев. В мае были согласованы фасады и все малые формы на территории, а 28 октября 2001 года, к 80-летию юбилею В.А. Игошева, здание было торжественно открыто.

Я работал над ним вместе с очень молодыми художниками Алексеем Якименко и Екатериной Данильченко, только что окончившими МГХПУ им. С.Г. Строганова, талантливыми ребятами, увлеченными, как и я, этим объектом. А архитектором у нас был Евгений Ингема.

Сейчас я думаю, что моя встреча с мастером, влюбленным в Серебряный век, была предопределена. Я и сам люблю русский модерн, и у меня есть какое-то ощущение родства с этим стилем.

Я не могу оценивать то, что делаю. Приведу только отрывок из статьи в журнале ДИ за 2002 год: «На тихой улице Лопарева в Ханты-Мансийске в 2001 году появилось здание, словно вобравшее в себя дух Серебряного века русского искусства с его культом красоты и духовности. Продуманный во всех деталях, от изящной ограды до интерьеров элегантной мастерской Дом-музей народного художника СССР В.А. Игошева сам является законченным произведением искусства».

Наверное, здесь нам действительно что-то удалось. В 2005 году за эту работу нам была присуждена премия Правительства Российской Федерации в области культуры, и я получил наградной знак № 1 этой премии.

ЛИНИИ ГОРИЗОНТА РАЙШЕВА

Сергей Горяев

Меня, как и всякого художника, очень волнуют формальные, стилистические моменты творчества Геннадия Степановича Райшева. Они обогащают восприятие искусства, от его произведений я никогда не уйду без новых духовных приобретений. Панно мастера «Пространство поля» и «Югорские легенды. Знаки» поразили меня пластической смелостью, особенно новым пониманием работы с линией горизонта.

С Геннадием Степановичем я долго был знаком опосредованно. Наша встреча произошла в начале 1970-х годов, когда он с группой художников приезжал к нам в гости в Абрамцево посмотреть, как работает мой батюшка. Но и тогда мы с ним не общались. Была еще общность — творческая база в Челюскинской под Москвой, удивительное место, где многие выдающиеся художники вместе рисовали, делали офорты, литографии, линогравюры. Здесь формировались творческие, мировоззренческие позиции художников. Эту школу прошел и Г.С. Райшев. Я ощущаю общность с ним в выборе наследования традиций и их понимания. Нередко Геннадия Степановича называют «шестидесятником», но он поздний «шестидесятник». Его «шестидесятничество» вобрало в себя ту атмосферу, которая была в Челюскинской, это специфическое преломление идеи и принципов «шестидесятничества».

Десять лет назад я впервые оказался в Ханты-Мансийске и увидел по телевизору беседу с Райшевым, с громадным интересом прослушал ее. Мне в руки попали альбомы и книги о нем, потом мы познакомились. Сложилось так, что нам удалось вместе поработать и,



ПРОЕКТ С.В. ГОРЯЕВ,
А.А. РОДИОНОВ,
ПРИ УЧАСТИИ А.М. БАРЩА,
МОЗАИКА С.В. ГОРЯЕВ
ПО ЭСКИЗУ Г.С. РАЙШЕВА
Галерея-мастерская Г.С. Райшева



надеюсь, еще предстоит. В здании галереи Г.С. Райшева нами сделано гигантское монументальное мозаичное панно, которое украшает фасад его галереи-мастерской. Я думаю, всех еще раз поразит многогранность таланта Геннадия Степановича: его картина в 640 квадратных метров создана не в живописи, а в мозаике.

Очень интересно для меня сложилось познание Райшева в момент, когда я начал работать художником-постановщиком над спектаклем «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце» в Театре обско-угорских народов. Мы вместе обсуждали идею, и я понял, что надо напрямую использовать пластические образы Геннадия Степановича. В спектакле, посвященном ему, нужна была определенная иконография. Я стал изучать, как развивалась северная школа в 1930-х годах в Санкт-Петербурге и в какой степени к ней причастен Геннадий Степанович. Но в итоге я убедился, что его творчество определяют народные корни, обусловившие склад личности художника. Его иконография рыб, животных, птиц должна была представить три мира, картины должны были стать участниками театрального действия, окрасить это действие своим живописным пространством. Трудность заключалась в том, что персонажи спектакля должны были как бы оторваться от картинной плоскости и зажить в пространстве спектакля. Но театр живет своей жизнью, он преображает все, что в него попадает, и творчество Г.С. Райшева тоже выросло во что-то новое, но, безусловно, свое, райшевское.

Столкнувшись с тем, как пространство Райшева входит в театральное пространство, а затем проектируя панно с его картиной, выложенное по его эскизу в архитектуре, с тем, как оно форми-

рует пространство города, я проник в его сложный художественный мир. Им я и руководствовался при формировании облика новой Галереи-мастерской Г.С. Райшева и включении образа здания в пространство Ханты-Мансийска. Должен отметить, что и организаторы первой выставки художника в галерее тонко понимают характер его живописи, и соответственно расставлены экспозиционные акценты. Вся экспозиция его выставки имеет подлинно музейное качество.



МЫСЛЕОБРАЗЫ РАЙШЕВА

Галина Гольмеец

Символ — универсальная категория, позволяющая обобщить все когда-либо существовавшие истины и представления о мире.

Валерий Брюсов

Символистская основа художественного мышления Райшева становится все яснее, что подтверждается его работами, созданными во второй половине 1990-х — 2010-е годы. Но представляется важным вернуться к «Российским песням» (1989–1993), поскольку именно они обозначили новый период творчества живописца — переход к более широким обобщениям. Исторический цикл «Российских песен» включает восемь монументальных полотен: «Запечные видения» (1991), «Застолье» (1991), «Кукушка» (1991); «Светлый реквием» (1991), «Пароход “Пономарев”» (1991), «Российская песня» (1992), «Красная гармонь» (1993), «Пермские боги» (1993).

В 1990-х в композиции Райшева входит небо, пространство расширяется, перспектива становится радиальной, художник словно парит над землей. Одновременно вязкую, материально-осозательную живопись сменяют легкие, порой бесплотные тени. В пшенично-золотистом мареве тают контуры людей, ору-

дий труда и утвари, появляются мотивы исчезающей в небесах радуги, могучей сосны, крона которой осеняет пронизанные теплыми рефlekсами дали. Все более возрастает роль света, обретающего символический смысл.

Идея цветоносного света — «нового цвета» — нашла выражение в живописных экспериментах с дополнительными контрастами. Оттенки вишнево-фиолетового капут мортуума служат основой для синих светотеней в «Запечных видениях», желтых и голубых в «Светлом реквиеме», золотисто-пшеничных в «Застолье». Один цвет переключается с другим, колористическое единство поддерживается двойным — цветовым и тональным — контрастом. В ряде работ предмет погружен в ауру дневного равномерного света. Художник приближается к максимальному обобщению и, высвечивая форму в пространстве, обостряет ее до состояния знака. Незабываемы монументальный гротеск «Красной гармонии» и всенародная драма «Застолья», где высоко в небе в вибрирующих голубых горизонтах «застывшего света», пронзенного пурпуром сухого дерева, замирает мелодия народной песни. Насыщенные историческим содержанием картины жизни природы и человека в цикле «Российских песен» приобретают величественное звучание.



◀ Интерьеры

Галереи-мастерской Г.С. Райшева

Г.С. РАЙШЕВ

Пространство поля. 2009

∇ СТР. 60

Лес. 1972. Литография.

Символизм как мировоззрение, с его концепцией существования за видимыми вещами другой, настоящей, реальности, не ставил задачи создания стиля и в изобразительном искусстве опирался на различные пластические системы. Современная эстетическая мысль отметила в отечественном искусстве 1990–2000-х годов новые тенденции, ярко проявившие черты символизма с характерным для него ассоциативным разнообразием, способностью к творческой адаптации различных художественных источников прошлых эпох: от народного творчества до реализма XIX века.



Автор неоднократно называл одним из впечатлений, лежащих в основе композиции «Застолья» (1990), известное полотно И.И. Шишкина «Рожь» (1878). Райшев сохранил масштабы земли и неба, уровень линии горизонта, образ обгоревшей сосны на втором плане, мотив уходящей в глубину дороги и ее рисунок, ритмику волнующейся нивы. Надвигающаяся гроза передвижнического полотна перерастает у Райшева в образ вселенской катастрофы. Над застольем возвышается вертикаль сухого дерева. Художник максимально приближает персонажей полотна к первому плану, делит надвое горизонтальную поверхность стола нижним краем рамы, и зритель оказывается участником действия: в руках мужчин стаканы, на столе небогатая снедь. Замедленно ритмическое движение наклоненных влево фигур: собравшиеся на праздник люди поют, объединенные общим чувством, рождаемым мелодией народной песни: «Печалию согрета гармония и наших муз, и дев».

Монументальное панно несет глубоко обобщенный образ, история в нем неотрывна от судеб героев. Пространство картины становится образом российской планиды. Главным персонажем — гармонист в гимнастерке и пилотке с красной звездочкой, желанный гость послевоенных народных застолий — точно обозначен

во время. Картина-песня, обращенная к прошлому, повествует о многом: о любви и подвиге, о печалих и радостях, об ушедших жизнях, о несбывшихся мечтах. Картина о прощании с социальными иллюзиями XX столетия: ствол дерева без кроны пересечен линией горизонта, обозначающей некий предел. Но иносказания не превращают полотно в аллегория, картина содержит множество смыслов и ассоциаций: «Символ знаменует не одну, а разные сущности», — замечал Вячеслав Иванов. И образ этого же безлиственного дерева с двумя ветвями-дугами может быть прочитан по-другому — как наполненный скрытой динамикой.

Изображая у вершины ствола платок, уводя взгляд вниз к диагоналям корней, разрабатывая ритмику мазков, пластично лежащих на абстрагированных формах, художник наделяет образ внутренним движением, таинственной жизнью, проявленной в графической структуре: личина дерева имеет антропоморфные черты. Она может быть сопоставлена с ликом автора произведения, который от имени природных сил говорит о драматической судьбе российского народа. Заимствуя мысль Максимилиана Волошина о другом мастере: «лицо Дюрера сквозит в его Христах», заметим — в символическом дереве «Застолья» проглядывает лик Райшева, словно мифологизированный лик времени глядит с небес.

Мотив одинокого дерева, широко распространенный в изобразительном искусстве, проходит сквозь все творчество Райшева. Он коррелирует с настроением художника, вбирая те или иные аспекты мыслеобраза — «дерево Райшева». В «Людях полей» (2005) дерево «висит» в воздухе, за- и размыкая движение в глубину; в одноименном варианте (2005) — возвращается к горизонту, повторяясь в уменьшенном масштабе и напоминая серию картин 1980-х «На муромской дорожке». В новых работах 2008–2009 годов «Поле. Сосна» (триптих), «Пространство поля» встречаемся с новой живописной интерпретацией символа: ствол красной сосны погружен в цветомарево легких, мерцающих мазков, видны лишь верхние ветви, преобразованные в крылья парящей в небе птицы.

Острые зрительские дебаты недавно вызвала многометровая живописная эпопея-панорама Райшева, посвященная истории Югры (2009). В восьми клеймах, соединенных лентами рек и земель, в грандиозном пространстве-времени представлены этапы жизни народа. Первобытная древность и Средневековье Югры, колонизация Сибири, советская власть, война и победа, открытие нефти, современная цивилизация. Всеобъемлющий белый фон композиции — свет небес и вод — проявляет контуры серо-коричневых островов, границы лесов, берега и холмы, фигурки людей. Все узнаваемо, конкретно, но при этом обобщено и символически остранено. Завораживающе яркое, радужно-цветовое сгущение, уплотняющее линию горизонта, соединяет цветами природных времен года времена исторические. В них оживают знакомые и новые мотивы райшевских гравюр и картин: богатыри, Ермак, салымский бор, родительский дом, пароход «Пономарев», колхозные мужики и бабы, нефтяные фонтаны, гагары, фермы моста через Иртыш, новый город за Самаровской горой, депутатское собрание. А надо всем раскинулся купол небес, уравновешивающий глубину и плоскость, далекое и близкое. Объединяя природу и исторические события, Райшев задумывается над судьбами земли и человечества.

Освоение жизни сейчас у художника так широко, что ему приходится пользоваться многими живописными системами, в то же время работам мастера свойственно стилевое единство. Индивидуальный стиль возникает как синтез собственного видения, подчиняющий себе разнообразные выразительные средства. Райшев узнаваем. Воссоздаваемый живописцем образ мира основан на гуманном отношении к природе и человеку, он соединен со смелым формальным экспериментом и высоким мастерством.

НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ

ACADEMIC STUDES & EDUCATION



Значительным событием в 2011 году стала Вторая международная научная конференция «Искусство и наука в современном мире. К 300-летию М.В. Ломоносова» – совместный проект Российской академии художеств и Российской академии наук. Она прошла в Санкт-Петербурге в начале ноября. Конференция – часть программ фундаментальных исследований двух академий, важный этап для изучения вопросов интеграции научных знаний и творческого опыта сферы искусства, их роли в формировании мировой культуры. Среди участников были почетные гости из Италии – ректор римской Академии изящных искусств Джерардо Ло Руссо и Почетный консул РФ в Анконе, почетный член РАХ профессор Армандо Джинези.

Фестиваль изобразительного искусства «Перспектива», организуемый фондом «Артпроект» при поддержке РАХ, продолжает тему академических студенческих выставок «Наследники великих традиций», проходивших в Москве и Санкт-Петербурге с 2003 года. В Московском академическом художественном лицее были представлены как столичные учебные заведения, так и вузы из регионов России.

ГУМАНИЗМ ИСКУССТВА

HUMANISM OF THE ART

Татьяна Кочемасова

Tatyana Kochemasova

В рамках программы фундаментальных исследований Российской академии художеств особое внимание уделяется взаимодействию сфер изобразительного искусства, науки и образования в решении проблем междисциплинарного характера и кросс-культурного диалога в мировом художественном пространстве, изучению динамики культурных процессов в многоплановом контексте – эстетическом, этическом, психологическом, антропологическом, философско-онтологическом, религиозном, социальном, политическом.

Необходимость комплексного подхода многократно подчеркивалась в научных трудах специалистов разных областей знаний во второй половине XX – начале XXI века и в настоящий момент сохраняет свою актуальность в рамках современных исследовательских программ. Синтез нужен не только при выработке наиболее общих пред-

*Выступление
Генерального директора ЮНЕСКО
Ирины Божовой на круглом столе
«Искусство и общество»*

The Russian Academy of Arts, in the framework of fundamental research, focused on the interaction of the spheres of fine arts, science and education. In 2009, within the context of fundamental research conducted by the Academy, the International UNESCO Chair of Architecture and Fine Arts of the Russian Academy of Arts opened a new educational program "Humanistic foundations and social functions of art." The program draws attention to both the classic and the latest problems of the phenomenon of artists' consciousness, but also to consideration of cognitive creative processes (various forms of consciousness are implemented in a direct act of creation), which are combined with an analy-



ставлений о человеке, он важен и при решении частных проблем психологии, медицины, истории искусства и других областей знаний. Многие ученые работают в этом направлении как за рубежом, так и в России, подтверждая необходимость работы в пространстве диалектического синтеза философского, гуманитарного, естественно-научного знания (философский, социологический, художественно-критический, конкретно-научный (клинический и другие подходы) в целях всестороннего изучения жизни человека.

В 2009 году Международной кафедрой ЮНЕСКО архитектуры и изобразительного искусства Российской академии художеств была открыта новая программа в рамках проводимых академией фундаментальных научных исследований «Гуманистические основы и социальные функции искусства». В программе обращается внимание как на классические, так и на новейшие проблемы феномена художественного сознания, рассмотрение когнитивных процессов творчества (разнообразных форм сознания, реализуются непосредственно в акте творчества) совмещается с анализом его мотивационных и социокультурных аспектов.

Новая программа была инициирована президентом Российской академии художеств, заведующим Международной кафедрой ЮНЕСКО архитектуры и изобразительного искусства Российской академии художеств Зурабом Церетели. В ее основу вошли и многие направления деятельности Церетели в качестве Посла Доброй Воли ЮНЕСКО, в частности, такие масштабные темы, как:

- изучение потенциала возможностей искусства в борьбе против негативных тенденций современного общества: проблемы воспитания молодежи;
- искусство как способ утверждения принципов взаимоуважения, толерантности и взаимопонимания между народами: анализ историко-культурного опыта и современные пути решения;
- диалог культур как форма дипломатии XXI века: искусство в борьбе за мир;
- искусство как форма терапии: сила духа в преодолении физических недугов.

Во время двухдневной конференции «Гуманистические основы и социальные функции искусства», которая прошла под патронажем бюро культуры ЮНЕСКО, состоялись выступления российских и зарубежных ученых, деятелей науки и культуры. Среди них — Дмитрий Швидковский, академик, ректор МАРХИ; Федерико Майор, президент Фонда культуры мира (Испания); Николай Мухин, член совета по культуре при Президенте РФ, Константин Худяков, председатель Творческого союза художников России; Джон Уильям Наринс (арт-критик, США) и многие другие. Творческие инициативы рассматривались не только в контексте решения художественных задач, но и проблем, связанных с возможностью преобразования общества средствами искусства, утверждения взаимоуважения, взаимопонимания и толерантности в отношениях между народами, представителями различных культур, разных религиозных конфессий.

В рамках конференции был проведен круглый стол на тему «Искусство и общество» при участии деятелей культуры и искусства, науки, общественных деятелей, представителей ЮНЕСКО: Сергея Капицы, Андрея Дементьева, Стаса Намина, Александра Митты, Резо Чхеидзе, Дмитрия Жилинского, Михаила Курилко-Рюмина, Андрея Золотова, Александра Бурганова, Андрея Ковальчука, Элеоноры Митрофановой, Григория Ивлиева, Александры Очировой, Дендева Бадарча, Александра Дзасохова, Владимира Егорова, Григория Орджоникидзе и других. Состоялась дискуссия творческой молодежи России и стран СНГ в формате круглого стола на тему «Искусство в XXI веке. Новый взгляд», в которой приняли участие стажеры творческих мастерских Российской академии художеств, выпускники и студенты художественных вузов России и стран СНГ, представители молодежного объединения Творческого союза художников России.

Круглый стол «Искусство и общество» начал работу с выступления Генерального директора ЮНЕСКО Ирины Боковой, которая не только поддержала разработку программы, но и согласилась лично принять участие в одном из первых мероприятий. Выступив с докладом на тему «Гуманистическая роль искусства», Ирина Бокова дала высокую оценку конференции: «Собрав нас здесь сегодня, Российская академия художеств продолжает вековую традицию полемики, начало которой было положено Академией «трех знатнейших художеств» более двухсот пятидесяти лет назад. Зураб Церетели — один из старейших и ближайших друзей ЮНЕСКО. Наша совместная работа основана на общей вере в гуманизм, на убежденности в способности каждого человека — женщины или мужчины — представить в своем воображении более совершенный мир и попытаться изменить реальность в соответствии с этими представлениями. Необходимые для этого средства предоставляет искусство».

Краеугольным камнем дискуссии стала тема ответственности творца в широком смысле.

«Мы живем в беспокойное время, когда то, что раньше казалось бесспорным, сегодня подвергается сомнению, причем каждый день ставит перед нами все новые вопросы — вопросы о том, что следует понимать под термином “прогресс”, в каком состоянии находятся наши общества, как нам живется друг с другом. В этих условиях искусство как основа человеческого достоинства и фактор мира приобретает поистине жизненно важное значение. Эти идеи лежат в основе мандата ЮНЕСКО.

И именно они сегодня собрали вместе всех нас — людей творческого труда, кинематографистов, писателей, живописцев, скульпторов, функционеров, ученых и студентов» (Ирина Бокова, Генеральный директор ЮНЕСКО).

«Для нас будет сейчас одним из важнейших вопросов, кому и как служат наши музы — свободе творчества индивида, который ничем не ограничен, или же эта ответственность распространяется на активного члена общества, который видит что-то дальше своих собственных, частных интересов» (Сергей Петрович Капица, профессор).

«Конечно, свобода искусства — великое дело, но при этом есть и некоторая ответственность. Смешно восставать против поисков, но дело все в том, на мой взгляд, на взгляд педагога, эти поиски связаны прежде всего с масштабом личности. Мы сейчас вспоминаем творчество Мейерхольда. Его гениальное провидение, его огромнейшая культура позволяли ему прикасаться к драматургии и иногда очень сильно ее корректировать дополнять. Сейчас это стало обыденным делом» (Михаил Михайлович Курилко-Рюмин, художник театра, академик).

«Спасибо за то, что мы обсуждаем эти проблемы, которые волнуют всех — не только творцов, но и тех, кто пользуются результатами этого творчества и живут с ними. Я затрону только одну проблему — утраченная связь поколений. Меня это очень беспокоит» (Андрей Дмитриевич Дементьев, поэт, член Общественной палаты РФ).

«В воспитании душ первый вопрос — искусство. Дороже этого ничего нет. Как воспитать людей, что основное, что второстепенное. И когда это теряется, мы сами виноваты. Искусство отдельно от жизни не может быть. Искусство и жизнь — единое целое. Лучшими будут авторы, которые будут преподавать, что значит человеческая душа» (Резо Чхеидзе, режиссер, сценарист).

«Если смотреть с точки зрения философии, культура — это вторая природа человека, человечества, но одновременно культура — это система ограничений, система табу, причем эти системы бывают разные в разных культурах. Как их совместить, учитывать, особенно в такой стране, как Россия, и не забывать о конкретной деятельности и художника, и ученого, и государственных деятелей» (Владимир Константинович Егоров, доктор наук, профессор, председатель Координационного комитета кафедр ЮНЕСКО РФ).

«Страшно, когда подменяют искусство безобразием. В любом искусстве главное — воспитание. Ты сам ответствен за свою деятельность» (Дмитрий Дмитриевич Жилинский, живописец, академик).

Среди тем, которые обсуждались на конференции, в частности, были следующие: «Искусство как икона гуманизма», «Современность прошлого как основа художественного развития жизненной среды», «Современное храмовое искусство как форма дипломатии XXI века», «Новая выразительность и мера человеческого в современном искусстве: поиски сопряжений», «Актуальное искусство в современном обществе», «Искусство в помощь человеку, искусство против человека, искусство без человека», «Служение музе, служение музам. Воздействие парадигм искусства на практику и на дискурс», «Искусство и общество в эпоху глобализации. Проблемы сосуществования», «Об ответственности художника», «Дети виртуальной эпохи. Искусство как способ сохранить человеческое. Опыт работы детской студии», «Художественный образ: генезис и терапевтическое воздействие», «Аутсайдер-арт: монолог, терапия, диалог...», «Маргинальное творчество: первичность и обратные связи. Клинический, искусствоведческий и культурологический подходы», «Произведения искусства как объекты граждан-

ских прав», «Криминологические аспекты взаимного влияния искусства и общества» и другие актуальные проблемы современности.

It includes many activities carried by Zurab Tsereteli as a UNESCO Goodwill Ambassador, in particular, such major issues as:

- The study of the potential possibilities of art in the fight against negative tendencies of contemporary society: problems of youth education;
- The art as a way of asserting the principles of mutual respect, tolerance and mutual understanding between peoples: an analysis of historical and cultural experience and modern solutions;
- A dialogue of cultures as a form of 21st century diplomacy: art in the struggle for peace;
- The art as a form of therapy: the power of spirit in overcoming physical ailments.

During the two-day conference, "Humanistic Foundations and Social Functions of Art," which was held under the patronage of UNESCO's Bureau of Culture, lectures were given by many Russian and foreign

scholars and personalities connected with humanities, science and culture. Within the conference was held a roundtable discussion on "Art and Society." There was a discussion of the creative youth of Russia and CIS countries in the form of a roundtable on "The Art of the 21st Century. A New Look," which was attended by the participants of Russian Academy of Arts creative workshops, graduates and students of art schools in Russia and CIS countries, and representatives of the youth association within the Russian Union of Creative Artists.

Участие представителей молодого поколения наряду с известными учеными, видными деятелями культуры обозначило преемственность разных поколений, объединенных системой научных и творческих знаний и возможностью установления диалога в международном гуманитарном пространстве.

Проведение международной научной конференции «Гуманистические основы и социальные функции искусства» — актуальный проект, который с интересом был воспринят творческой общественностью. Развитие этой программы должно позволить консолидировать научные силы в обсуждении наиболее острых проблем в данной области, выдвинуть актуальные пути их решения, а также послужить стимулом для обмена опытом и дальнейшего взаимного сотрудничества в международном гуманитарном пространстве.

ФЕСТИВАЛЬ «ПЕРСПЕКТИВА»

FESTIVAL OF FINE ARTS "PERSPECTIVE"

Алла Надеждина

Alla Nadezhdina

Осенью 2011 года состоялся первый Всероссийский студенческий фестиваль изобразительных искусств «Перспектива», его участники – студенты, аспиранты и педагоги 21 российского художественного вуза. Организаторы проекта – Фонд поддержки современного искусства «Артпроект», Московский академический художественный лицей РАХ. Фестиваль открылся 13 октября выставкой «Современность. Пространство. Живопись», в экспозиции которой были представлены дипломные работы студентов МГАХИ имени В.И. Сурикова, МПГУ, МГАХУ памяти 1905 года, РАГИ (ГИТИСа), ВГИКа, Школы-студии МХАТ (Москва); КГХИ (Красноярск), УралГАХА (Екатеринбург), ДГПУ (Махачкала), ДВГАИ (Владивосток), ЮФУ (Ростов-на-Дону), АГИИК, КубГУ, МГХПА имени С.Г. Строганова.

Во время работы выставки состоялся конкурс «Перспектива», в состав жюри под председательством вице-президента по образованию РАХ Л.В. Шепелева входили: член-корреспондент РАХ, кандидат искусствоведения, главный редактор журналов «ACADEMIA», ДИ А.Д. Сафарова; ректор МГАХИ им. В.И. Сурикова, член Президиума РАХ А.А. Любавин; доктор искусствоведения, член Президиума РАХ А.В. Толстой; искусствовед, художественный критик, член Президиума РАХ А.А. Золотов; заведующий кафедрой анимации и компьютерной графики ВГИКа, заслуженный деятель искусств РФ С.М. Соколов.

В дни открытия фестиваля прошла двухдневная Всероссийская научно-практическая конференция «Высшее художественное образование в России. Проблемы. Перспективы».

Место проведения выставки и конференции – выставочные залы музейного комплекса МАХЛ РАХ.

В рамках фестиваля в выставочных залах МГХПА им. С.Г. Строганова также открылась выставка словацких художников Татьяны и Марека Житняновых «Коридоры».

Фестиваль – преемник прошлогоднего проекта фонда «Арт-проект. Диплом-2010» – проводится при поддержке Российской академии художеств.

During the fall of 2011, a Student International Fine Arts Festival "Perspective" took place in Moscow. The participants included students, graduates and teachers of the 19 Russian art schools. Organizers of the project were Fund for the Support of Contemporary Art "Artproekt" and the Moscow Academic Art Lyceum of the Russian Academy of Arts. The festival opened on 13th October with the exhibition "Modernity. Space. Painting", presenting works of graduates from Su-rikov Art Institute in Moscow, Moscow State Pedagogical University, Moscow State Academic Art School, Russian Academy of Theatre Arts, State Institute of Cinematography, Moscow Art Theatre School; KGHI (Krasnoyarsk), Ural-GAKha (Yekaterinburg), DGPU (Makhachkala), DVGAI (Vladivostok), YuFU (Rostov-on-Don), AGIHK, KubGU, MGKhPA of Stroganov.



Дипломная работа — баланс между учебным заданием и творческим поиском молодого художника, итог обучения и первый шаг в самостоятельную жизнь. И здесь работы из регионов оказались интереснее тех, что представили некоторые столичные вузы. Хочется отметить дипломы Красноярского государственного художественного института, тонкие лирические пейзажи из Южного федерального университета, национальный колорит работ дипломников Дагестанского государственного педагогического университета, задор выпускников факультета живописи Уральской государственной архитектурной академии (в этом году состоялся первый выпуск живописцев), темперамент портретов и сюжетов выпускников Дальневосточной государственной академии искусств.

Интересна и почти всеобщая тяга дипломников к большому формату. «Хитом» выставки стали трехметровые «Матросы» из МГАХУ памяти 1905 года».

Среди очевидных проблем — отсутствие у большинства дипломников интереса к современной и даже ближайшей истории, сюжеты малозначимы и ограничиваются костюмными сценами из эпохи Петра I, героизмом Великой Отечественной войны и ностальгически воспринятыми советскими реалиями, причем характер этой ностальгии исходит скорее из воспоминаний учителей, чем из непосредственных переживаний студентов. Отсюда ощущение зазора между повседневной реальностью молодых художников и тем, что они воплощают в красках. И учитывая, что темы для своих работ выбирают сами молодые художники, причина этого не в авторитарности преподавателей, а в апатии и конформизме, пассивно воспринятой традиции, а также в атмосфере студенческой жизни, отгороженной и от профессиональных, и общественных реалий.

Другая популярная у дипломников тема — религиозная. И здесь наблюдается та же анемия воображения, религиозный сюжет зачастую сводится к церквушке на фоне «русского пейзажа», к избам и изображениям фольклорной жизни. Это скорее дань рынку, а не духовной потребности.

Глядя на работы молодых, недоумеваешь — это могло быть создано и 40, и 50, и 60 лет, и бог знает сколько лет назад, в то время как скажем, у П.П. Чистякова, И.Е. Репина, И.И. Левитана, В.А. Серова или художников «шестидесятников» время присутствует и в самой красочной материи, и в деталях сюжета, и в том, как выстроены его смысловые акценты.

Конечно, нельзя требовать от молодого человека зрелости мастера, но речь идет даже не об уровне мастерства и зрелости, а о тенденции. Мастерство, воспитываемое академической школой, в разной мере присутствует в работах выпускников, студенты восприняли величие традиций русской живописи и русского рисунка, но не применили их к реалиям современной жизни. Искусство молодых оказывается вырванным из контекста действительности, сведено к умению рисовать жизненно подобно настолько, чтобы это затем хорошо продавалось в Китае.

During the exhibition, a contest for best diploma work titled "Perspective" was held, with the jury chaired by L. V. Shepelev, Vice-President for an Arts Education at the Russian Academy of Arts. Other members included: A. D. Safarova, Corresponding Member of the Academy of Arts, Doctor of Art History, chief editor of «ACADEMIA» and «DI» journals; A. A. Lyubavin, rector of Surikov Art Institute, member of the Presidium of the Academy of Arts; A. V. Tolskoy, Doctor of Arts, and member of the Presidium of the Academy of Arts; A. Zolotov, art historian, art critic, and member of the Presidium of the Academy of Arts; S. M. Sokolov, Head of the Department of Animation and Computer Graphics at the Gerasimov Institute of Cinematography in Moscow, Honoured Artist of Russia.

On 13th October 2011, at the Lyceum began a two-day All-Russian scientific-practical conference under the title "Higher Art Education in Russia. Problems. Perspectives."

Moscow State Academic Art School provided not only support in every possible way, but also their exhibition and conference rooms.

Between 7-18 November 2011, the exhibition halls of Stroganov Moscow State University of Arts and Industry hosted an exhibition of Slovak artists Tatiana Zitnanova and Marek Zitnan entitled "Corridors."

Festival "Perspective" of 2011 is a successor to last year's project "Best Diploma Work of 2010", and beside Fund for the Support of Contemporary Art "Artproekt" was supported by the Russian Academy of Arts.

Д. КАРАБЧУК

*Полет. 2011. Холст, масло
КГХИ. 1-е место*

М. РОГОЖНИКОВА

*Зимний пейзаж. 2011. Холст, масло
ЮФУ. 3-е место*

И. ФИЛАТОВА

*Молога. 2011. Холст, масло.
МГАХИ. 2-е место*



И именно к этой тенденции, а не к самой академической школе, необходимость которой никто не оспаривает (без хорошей школы искусство невозможно), раздаются претензии со стороны художественного сообщества, и именно она во многом порождает жалобы выпускников на то, что «современному искусству у нас не учат».

Если говорить о школе, то особое место в экспозиции заняли дипломы Школы-студии МХАТ — макеты театральных постановок и рисунки к ним, созданные под руководством С.Б. Бенедиктова, члена-корреспондента Российской академии художеств, профессора кафедры «Технология художественного оформления спектакля». Школа активно живет в международном пространстве. Так, недавно работы ее студентов заняли первое место на Театральной quadriennale в Праге. На ее территории проходят мастер-классы, на которые приглашают ведущих современных российских художников, встречи, обсуждения. При всей классичности сюжетов (темами дипломов стали «Фауст» Шарля Гуно, «Волшебная флейта» Вольфганга Амадея Моцарта, «Борис Годунов» Модеста Мусоргского) и преемственности изобразительных традиций, дипломные работы современны по восприятию классики, вошедшей в архетипический пласт мировой культуры.

Преемственность традиции прослеживалась и в работах, которые представила на выставке кафедра графики Строгановки. Эта часть экспозиции анонсировала выставку, которая будет показана фондом «Артпроект» в 2012 году в Русском центре науки и культуры в Братиславе (Словакия). Была представлена книжная и станковая графика выпускников двух мастерских — мастерской заслуженного художника РФ, художника книги, графика А.А. Кошкина и Л.В. Шепелева, заведующего кафедрой, народного художника России, действительного члена Российской академии художеств, вице-президента РАХ, курирующего в академии вопросы образования. Организаторы этой части экспозиции — академия имени Строганова и Фонд поддержки современного искусства «Артпроект». Куратор выставки — художник-акварелист Ирина Миклушевская.

Также с отдельными проектами выступили Арктический государственный институт искусств и культуры, Кубанский государственный университет, Уральская государственная архитектурная академия.

В экспозиции были представлены литографии, результат летних поездок студентов Арктического института в московскую мастерскую и галерею печатной графики «Лито». Организатор — заведующая кафедрой графики Мария Рахлеева считает, что подобная практика дает ребятам бесценный опыт общения со столичными художниками, а также опыт работы в новой для них технике, так как литографической мастерской в Якутске нет.

Декан графического факультета Кубанского университета Юрий Владимирович Коробко представил программу, ориентированную на детей с ограниченными возможностями: созданные ими иконы были тщательно исполнены в строгом соответствии с канонами.



Борис Ключков, профессор кафедры МДИ Уральской академии представил свою эмальерную мастерскую: яркие, лиричные, декоративные работы студентов, также будут в 2012 году экспонированы на выставках в Братиславе (в Русском центре науки и искусства и в Высшей школе изобразительных искусств).

В рамках выставки «Современность. Пространство. Живопись» был проведен конкурс «Перспектива», экспертный совет, возглавляемый Львом Викторовичем Шепелевым, отобрал 15 работ. Победители конкурса награждены поездкой на пленэр в Черногорию (лето 2012 года). Эту возможность студентам предоставил фонд «Культурное достояние», возглавляемый Виктором Карцевым. Победители конкурса также получили дипломы Российской академии художеств, подарочные профессиональные наборы для художников от сети магазинов суперАРТмаркет «Передвижник». Работы студентов, занявших 1-е, 2-е и 3-е места, публикуются в журналах «ACADEMIA» и «Диалог искусств».





А. СЕЛИНА
Солнце. Ветер. Севастополь. 2011.
Холст, масло
МГАХУ памяти 1905 года

Е. ЕФРЕМОВА
Золотой рог. 2011. Холст, масло
ДВГАИ

Первое место присуждено Д. Карабчуку за работу «Полет» (КГХИ), второе место – И. Филатовой («Молога», МГАХИ им. В.И. Сурикова), третье место – М. Рогожниковой за «Зимний пейзаж» (ЮФУ). Также наградами отмечены – «Витрины» А. Маклаковой, эскизы к балету «Конек-горбунок» И. Насыровой (МГАХИ им. В.И. Сурикова); «Рузанна» Е. Товмасян (МГАХУ памяти 1905 года), макет декораций к опере «Борис Годунов» Ю. Пичугиной (Школа-студия МХАТ); «Корейская слободка» А. Головановой (ДВГАИ), «Ожидание» А. Арслангереевой (ДПГУ), «На берегу» С. Екименко (ЮФУ), «Весенний парк» Е. Колеватых (УралГАХА), серия натюрмортов А. Осиповой, «Грустная обнаженная» А. Новоселовой (РАТИ(ГИТИС)), «Городской пейзаж» А. Павлова (ВГИК), «Вечер» В. Носырева (МПГУ). Приз редакции (диплом) получила работа «Вечером» М. Кругловой (МПГУ). Все вузы – участники выставки были отмечены благодарностями РАХ.

Не менее важным событием фестиваля стала вторая конференция «Высшее художественное образование в России. Проблемы. Перспективы». География ее участников – от Барнаула до Екатеринбурга, от Ростова-на-Дону до Владивостока. Среди докладчиков конференции – И.Е. Светлов, доктор искусствоведения, профессор факульте-

та теории и истории МГАХИ им. В.И. Сурикова; К.Н. Гаврилин, заведующий кафедрой истории искусства МГХПА имени С.Г. Строганова; Е.В. Тихомирова, член экспертно-консультативного совета при Государственной думе РФ по образовательным инициативам; В.Д. Дажина, доктор искусствоведения, профессор МГУ, заведующая сектором по работе с творческой молодежью Московского музея современного искусства; М.В. Вяжевич, кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ, заместитель начальника научно-организационного управления РАХ, С.А. Гавриляченко, профессор кафедры живописи и композиции МГАХИ им. В.И. Сурикова, Л.С. Хасьянова, профессор, кандидат исторических наук, проректор по научной работе, и.о. декана факультета живописи Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова; И.И. Югай, кандидат искусствоведения, доцент, заместитель заведующего кафедрой по научной работе СПбГУП; В.Л. Барышников, доцент, заведующий кафедрой живописи МАРХИ; А.Н. Филинкова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры станковой живописи Института изобразительных искусств УралГАХА; М.Л. Харлова, художник-реставратор, искусствовед, член Международной федерации художников ЮНЕСКО, профессор кафедры реставрации факультета истории искусства РГГУ; О.В. Архангельская, аспирантка МГХПА имени С.Г. Строганова; А.В. Соколов, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры монументальной живописи МГХПА им. С.Г. Строганова; С.Б. Бенедиктов, член-корреспондент Российской академии художеств, главный художник РАМТа.

В ситуации болонских реформ важно осознать богатство своей традиции, а также ее слабые места, увидеть зоны роста и наряду с этим то, что необходимо сохранить как проявление уникальности отечественной школы. Конференция проходила в секциях «Традиции и инновации в современном художественном образовании», «Мультимедиа: новые стратегии художественного образования», «История: от Императорской Академии до ВХУТЕИНА и ВХУТЕМАСа».

В докладе М.В. Вяжевич «Традиции отечественного академического образования и их метаморфозы во второй половине XX века» говорилось о том, что «зачастую разго-



А. Осипова.

Натюрморт. 2011. Холст, акрил
РАТИ(ГИТИС)

В. Величкевич

Ростов уходящий. 2011. Холст, масло.
ЮФУ

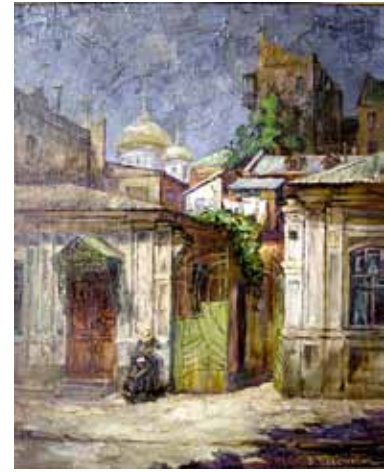
А. Арслангереева

Ожидание. 2011. Холст, масло. ДГПУ

Стр. 70

А. Павлова

Городской пейзаж. 2011. Холст, акрил
ВГИК



вор о современном академическом искусстве ведется в русле обсуждения формы, в то время как важнейшая составляющая традиции связана в значительной степени с ее содержанием. На защите дипломов в Суриковском институте председатель экзаменационной комиссии по живописи, академик, профессор Анатолий Павлович Левитин часто напоминает выпускникам о трех вопросах, которые должен задавать себе художник: “что”, “как” и “во имя чего”? И третий вопрос здесь ключевой.

Понимать традицию в академическом художественном образовании исключительно как систему механических навыков классического построения изображения — значит воспринимать ее слишком узко. Традиция в своей основе связана в первую очередь с мировоззренческими установками. <...> Сегодня много говорится о реформах, необходимости обновления, как будто сам объект реформирования представляет собой нечто давно сформированное, устоявшееся, потерявшее актуальность. <...>

Сегодняшние попытки преобразовать российскую школу в аналог западноевропейской системы образования свидетельствуют о поверхностном ее восприятии. Возможность говорить средствами искусства о нравственных проблемах, так же как и классическая форма, уникальные достоинства отечественной школы обучения художника. Утрата их чревата деградацией не только искусства, но и общества».

О традициях двух академических школ — московской и петербургско-ленинградской — говорилось и в докладе С.А. Гавриляченко «Суриковская школа рисунка. 1940–2000-е годы». «Академическое художественное образование сохраняет и развивает классически антропоцентричное мировосприятие и имманентное ему современное классическое искусство, почтительное к предшествующему кодифицированному опыту, воспитанное утруждающим многоэтапным обучением, склонное к многотрудному, обремененному ремесленным качеством творчеству».

Об уроках рисования, входивших в индивидуальные программы обучения детей в царской семье, шла речь в выступлении О.В. Архангельской («К вопросу систематического художественного образования в императорской семье Романовых»).

Дореволюционная инициатива Академии художеств, которой был посвящен доклад М.Л. Харловой «Класс православного иконописания Императорской Академии художеств», нашла в наши дни продолжение в создании мастерской церковно-исторической живописи в Санкт-Петербургском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

Доклад В.Л. Барышникова «ВХУТЕМАС и традиции художественного образования в России» раскрывал значение художественной подготовки архитекторов, ее роли в формировании творческой личности и недопустимости приравнивания ее к вспомогательным дисциплинам.

Участию МГХПА имени С.Г. Строганова в Московской биеннале был посвящен доклад К.Н. Гаврилина «ContraMater: 4-я Международная Московская биеннале современного искусства и проблемы отечественного художественного образования».

«Еще два года назад в стенах нашего вуза был введен специальный курс «Новейшие тенденции в современном отечественном искусстве», охватывающий вторую полови-



ну XX столетия, а также актуальный художественный процесс. Кроме того, мы второй год устраиваем мастер-классы ведущих современных художников. Наша академия заключила договор с Венецианским университетом, который является активным участником художественного процесса и представляет свои площадки – палатцо Фоскари для программ и проектов Венецианской биеннале. Этой весной при университете был открыт центр изучения русской культуры, который будет заниматься не только научными программами, но и выставочными проектами.

В 2010 году Строгановка участвовала в Молодежной биеннале, а в 2011-м представила на IV Московской биеннале два спецпроекта – проект «Contra mater» (участники – молодые художники, студенты, аспиранты) и в 俄羅斯 (пер. с китайского – Сделано в России) И. Денисова и С. Колесникова. Параллельно в новых выставочных залах академии была открыта выставка «Артефакты» Франциско Инфанте и Нонны Горюновой.

Лекционные курсы, выставочные проекты, конференции и круглые столы – все это для нас единый процесс воспитания молодого художника».

О традициях ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНа, ставших важным фактором формирования художественного процесса в других странах, на примере Мексики рассказал А.В. Соколов в докладе «Художественная мастерская как актуальная форма профессионального обучения (на примере Д. Сикейроса)».

Доклад А.Н. Филинковой «Художественное образование на Среднем Урале: история и современность» был посвящен Екатеринбургскому художественному училищу, положившему начало художественному образованию на Среднем Урале, формированию традиции высшего художественного образования в Екатеринбурге, которая позволила превратить архитектурный институт в Уральскую государственную архитектурно-художественную академию, возглавляемую членом-корреспондентом Российской академии архитектуры и строительных наук, почетным членом Российской академии художеств А.А. Стариковым, и создать в академии Институт изобразительных искусств (директор профессор Н.П. Чуваргина), возникший на базе кафедры декоративного искусства, ставший основой для



появления в Екатеринбурге Уральского отделения РАХ.

Проблемами с преподаванием современных технологий в искусстве поделилась И.И. Югай «Медиаискусство: теория и практика преподавания».

«Говоря о специфике современного образования, следует отметить, что все более актуальной становится подготовка специалистов, способных гибко перестраивать свою работу. Применительно к медиаискусству как области практической деятельности это означает, что задача обучения специалиста может быть решена исключительно путем сочетания глубоких теоретических и практических знаний. Подготовка таких специалистов процесс инновационный по своей сути, так как сопряжен с постоянно возрастающими требованиями к уровню подготовки, расширением сфер применения мультимедиа, и это приводит к необходимости перманентной модернизации методов и содержания обучения. Поэтому научный поиск, творческая атмосфера, обмен мнениями со специалистами, теоретиками и практиками, является важным условием, обеспечивающим качество образования».

Отдельные материалы конференции будут опубликованы в последующих номерах журнала. Со всеми докладами и работами участников выставки, ставших номинантами конкурса «Перспектива», можно ознакомиться на сайте Фонда поддержки современного искусства «Артпроект» <http://www.fondartproject.ru>

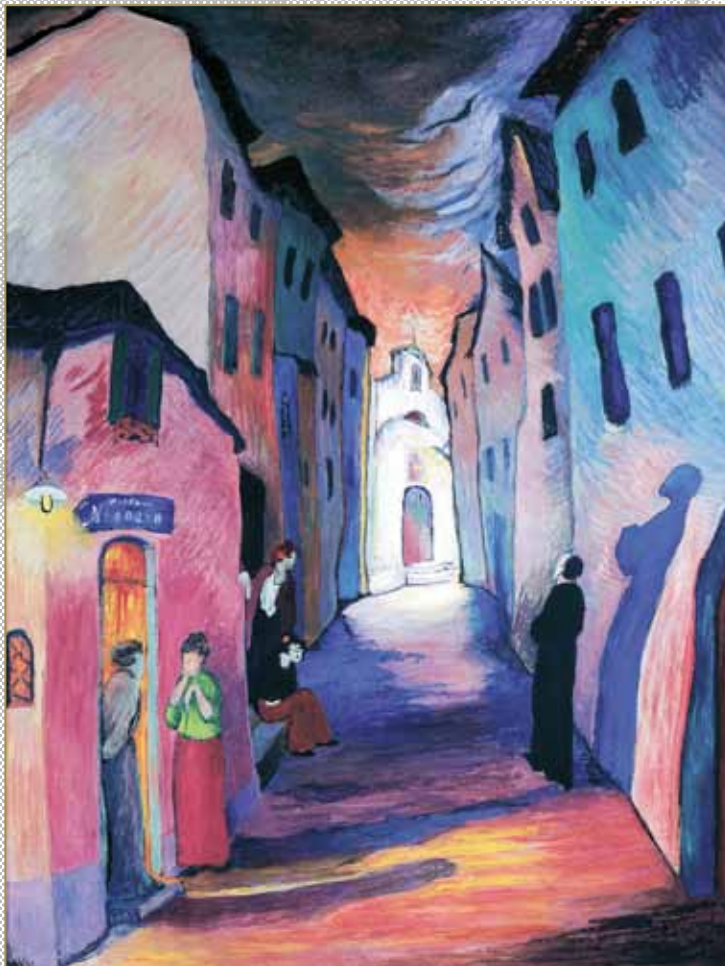
Фестиваль показал востребованность российской академической системы художественного образования у молодых, ее уникальное место в мировой практике и вместе с тем поставил вопросы о назревших переменах, о необходимости адаптации учебного процесса к современным реалиям. И прежде всего, это необходимость тесного сотрудничества художников со студентами – искусствоведами, обучающимися в тех же вузах. К сожалению, практика кураторства в российских академических вузах (исключение – академия Строганова и Школа-студия МХАТ, в которых эта практика в той или иной степени присутствует благодаря усилиям отдельных педагогов) до сих не получила развития. Учащиеся искусствоведческих факультетов изучают искусство прошлого, и в рамках учебной программы их не знакомят с процессами, происходящими сейчас в искусстве. Информация по истории искусства обрывается на импрессионистах, а социальное искусство «заканчивается» передвижниками. Студенты не получают навыков участия в дискуссии, умения вести диалог, самостоятельно ставить вопросы, например такие, как «зачем я изучаю историю искусства», «что для меня искусство?» и «кто мои современники?»...

А ведь именно молодые искусствоведы могли бы дать свежие концепции искусства, оживить художественную жизнь в своих академиях и институтах.

Современному искусству действительно надо учить, взгляд на него надо ставить, как ставят руку и глаз художника. Это один из выводов конференции и выставки.

ПЕРСОНАЛИИ

PERSONALITIES



«Мы слишком часто и настойчиво ищем в истории искусства провозвестников будущего, пророков и не всегда по достоинству ценим выразителей своего времени, воплотивших в своих произведениях его облик и его самоощущение. А ведь это заслуга не менее важная...», – писал Григорий Островский. Эти слова в полной мере относятся к художникам двух разных поколений и разных школ – Марианны Верекиной и Сергея Горяева. Их разделяет эпоха, но объединяет стремление увидеть в мистическом, ирреальном адекватный способ познания действительности, выйти за границы фиксированных житейских представлений.



САЛОМЕЯ ЖИВОПИСИ

MARIANNA VEREVKINA – SALOME OF PAINTING

*Сергей Орлов**Sergey Orlov*

Осенью 2010 года в Государственной Третьяковской галерее впервые в России состоялась персональная выставка Марианны Владимировны Веревкиной – художницы русского зарубежья. Произведения были предоставлены Фондом Марианны Веревкиной в Асконе (кураторы: Мара Фолини, Аскона; Наталия Толстая, Москва). Для истории отечественной культуры эта выставка – событие исключительное.

До сего момента творчество Веревкиной в России было известно небольшому кругу специалистов. Ныне в магию ее полотен посвящены многие. На протяжении всего времени выставки залы были заполнены публикой, ощутившей притягательную силу ее картин.

Ее творчество универсально и синтетично. Она восхищалась полотнами Поля Гогена и Винсента Ван Гога. Ее вдохновляло искусство старых европейских мастеров, в первую очередь художников итальянского Возрождения – Боттичелли, Перуджино, Рафаэля. Ее живопись предстает как служение, ей в равной мере были открыты русская и европейская традиции.

В 1930 году она написала себя в образе Саломеи. В пурпурные волосы вплетен алый цветок. Сорвать его равнозначно преступлению. Прежде всего потому, что в природе такие цветы произрастают на самых недоступных горных утесах. Как символ они означают творческий дар, но реализовать его по силам не каждому. В картине Веревкиной «Преступление» (1920–1927) мы видим глубокое горное ущелье. На вершинах скал красные цветы. Внизу по тропе уходит «преступник», прячущий за спиной корзину с сорванными красными цветами...

Марианна Владимировна родилась в 1860 году в Туле. Отец – Владимир Николаевич Веревкин – генерал от инфантерии. По долгу службы часто менял место жительства. Дочь переезжала вместе с родителями. Значительный этап в ее биографии связан с Литвой, с городом Вильно (1868–1878). Здесь она окончила мариинскую гимназию.

В 1883–1885 годах она живет в Москве, входит в круг художников-передвижников, берет уроки у И. Прянишникова, занимается живописью у В. Поленова.

В 1887-м семья переезжает в Санкт-Петербург, отец назначен комендантом Петропавловской крепости. Веревкина знакомится с Репиным, посещает его студию, становится любимой ученицей. Репин, в свою очередь, часто бывает в ее ателье в Петропавловской крепости.

Илья Ефимович высоко оценивал талант юной художницы, ее мастерство портретиста. Однако она не пошла



М. В. ВЕРЕВКИНА

◀ *Город скорби.*

1930. Бумага на картоне, темпера.

Фонд М. Веревкиной

Автопортрет.

1893. Холст, масло. 84 x 65,5.

Фонд М. Веревкиной

▽ СТР. 74

Ночная смена. 1924. Бумага на картоне, темпера. 74,2 x 91,5.

Фонд М. Веревкиной

▽ СТР. 75

Женский пансион. 1907.

Бумага на картоне, темпера.

Фонд М. Веревкиной

In autumn 2010, for the first time in Russia, the State Tretyakov Gallery held a solo exhibition of Marianna V. Verevkina – Russian emigre artist. The works have been provided by the Foundation of Marianna Verevkina in Ascona (curators: Mara Foligno, Ascona; Natalya Tolstaya, Moscow). For the history of the national culture, this exhibition features as an exclusive event, and her paintings are demonstrating unique synthesis of Russian and European traditions.

Verevkina created her own symbolic realism. Her paintings are extraordinarily convincing, visually compelling, and story-telling. Landscapes in her paintings are fruits of artistic synthesis: as spatial as an object, it does not seem difficult to enter into the picture and step on a winding trail. Often, this trail goes deep into the canyons and over them, like organ pipes, are raised crystalline silhouettes of rocks cliffs.

She had been constantly on the road, travelling through Europe, living in various cities, often changing her place of residence, home and shelter. Each of her relocations played an important role for her work. Vilnius (called Vilna till 1918), Kaunas (called Kovno till 1918), Moscow, St. Petersburg, Munich, Zurich, Ascona... Nevertheless, it turned out that really important was only the visible journey into the world of painting. She created her own expressive pictorial Bible. "Only from that moment, as our desires, our aspirations are replacing the realities of life, we become their masters" – said the artist.

From 1896 to 1906, Verevkina refrained from painting, but she wrote the book "Letters to the Unknown." This is a philosophical confession of the artist. "All the time I have served and I have served something that is my only truth: art as an entity, as a goal, as the meaning of life."

по пути сюжетной реалистической живописи. Ей нужно было нечто иное, лично психологически пережитое. Она восхищалась Репиным, но они часто не соглашались друг с другом. «Меня тогда называли “русским Рембрандтом”, — вспоминала Веревкина, — я выставлялась у передвижников, мои картины приняла академия, критика меня очень хвалила, я же была в отчаянии. Мир реализма был мне так же чужд, как и мир романтизма. Я стремилась найти свое собственное направление».

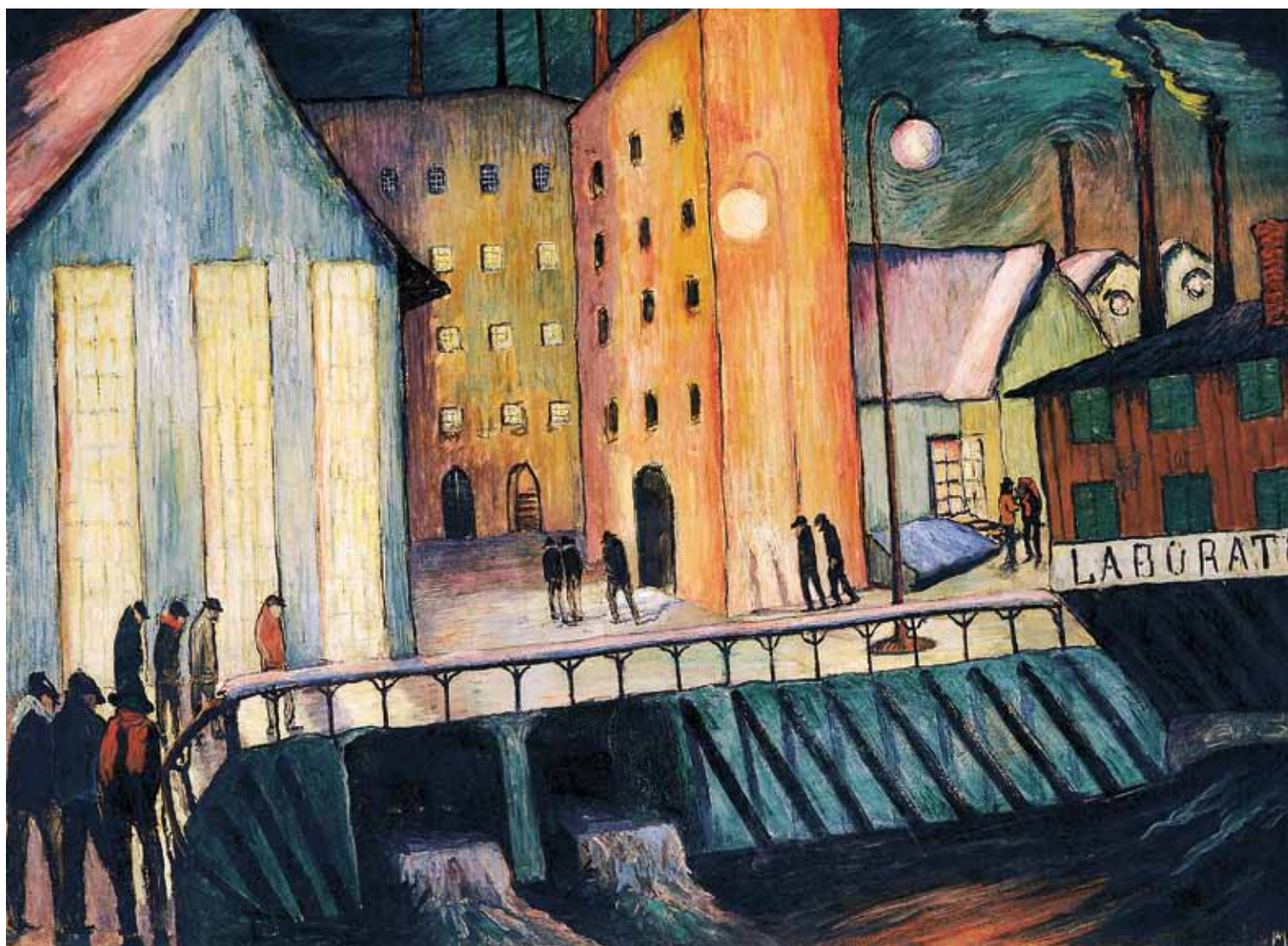
Веревкина отрицала жанровость и дидактику передвижников, тем не менее натура, природа, сюжетная сценичность имели для нее первостепенное, принципиальное значение. Она утверждала, что искусство есть мысль художника, сцепленная с событиями реальности. Натура, сама жизнь вдохновляют художника, и произведение рождается извне внутрь.

Веревкина создала собственный символический реализм. Ее картины необыкновенно убедительны, зрительно неоспоримы, сюжетны. Пейзажи в ее полотнах — плод художественного синтеза — столь пространственны и предметны, что, кажется, не составит труда войти в картину по извилистой тропе. Часто это тропа уходит вглубь ущелий, и над ней, как трубы органа, поднимаются кристаллические силуэты скал.

Период занятий у Репина стал для Марианны особо значимым не только в плане овладения профессиональным мастерством. Она познакомилась с его учениками: Дмитрием Кардовским, Игорем Грабарем, Алексеем Явленским, офицером, решившим прервать военную карьеру во имя служения живописи. Кардовский и Грабарь стали ее близкими друзьями и духовными поверенными. С. Грабарем она вела многолетнюю переписку.

Иное Явленский... В истории живописи XX столетия их имена всегда рядом. Судьба связала их на тридцать лет (1891—1921). Она играла роль мецената всех совместных проектов. Их сложные отношения для Веревкиной оказывались постоянным источником драматических переживаний. Много раз она решалась на разрыв, окончательно произошедший в 1921 году. В итоге Марианна Владимировна предпочла свободу и независимость.

Она постоянно находилась в пути, путешествовала по странам Европы, жила в разных городах, неоднократно меняла место жительства, дом и кров, и каждый переезд становился значимым для ее творчества. Вильно, Ковно, Москва, Петербург, Мюнхен, Цюрих, Аскона... Однако главным оставался лишь ей видимый путь в мир картины. Она создала свою экспрессивную живописную библию. «Лишь с того момента, как наши желания, наши чаяния



приходят на смену реальностям жизни, мы становимся ее хозяевами», — утверждала художница.

После смерти отца в 1896 году она вместе с Явленским переезжает в Мюнхен, где с удивительной последовательностью возникают новые художественные объединения. В 1897-м создается группа «Братство Святого Луки». В названии выразилась приверженность Веревкиной к классическому европейскому искусству. В 1909 году совместно с Явленским, Кандинским, Габриэлой Мюнтер она основала «Новое объединение художников Мюнхена», председателем стал Кандинский.

В 1912-м было создано интернациональное, широкое по составу объединение «Синий всадник» (1911–1914), которое организовывало собственные выставки и выпустило два номера иллюстрированного альманаха «Синий всадник» (1912 и 1914). Кроме Кандинского, Явленского, Веревкиной, Габриэлы Мюнтер в него вошли братья Давид и Владимир Бурлюки, немецкие художники Франц Марк, Август Макке, Генрих Кампендонк, Лионель Фейнингер, швейцарец Пауль Клее, француз Робер Делоне, австриец Альфред Кубин, немецкий композитор Арнольд Шенберг.

Веревкина всегда была окружена людьми незаурядными. Ее квартира в Мюнхене на Гизельштрассе стала своего рода художественным центром. Ее навещали Илья Репин, Валентин Серов, Мстислав Добужинский, Виктор Борисов-Мусатов, Сергей Дягилев, с которым она дружила с юности.

Постоянно живя в Мюнхене, Веревкина часто приезжала в Литву, в имение «Благодать» в Ковно и Вильно. Ее старший брат Петр Веревкин в 1904 году стал ковненским губернатором, а в 1912-м — губернатором Вильно.

Началась Первая мировая война, Явленский и Веревкина в течение сорока восьми часов должны были покинуть пределы Германии. Оставив все вещи в мюнхенской квартире, они устремились в Швейцарию, обосновались в местечке Сен-Пре на Женевском озере, в 1917-м переехали в Цюрих, в 1919-м — в Аскону.

Переезд в Аскону стал для Веревкиной последним и наиболее значимым. Именно здесь окончательно сформировалась ее художественная концепция. «Аскона научила меня не презирать ничего человеческого и одинаково любить и великое счастье творчества, и нищету материального существования и нести их в себе, как сокровища души», — утверждала художница.

Несомненно, свое имя Марианна она понимала как знак судьбы. Со времени Великой французской революции имя Марианна стало символом свободы и революционной Франции. Имя символично, состоит из двух евангельских — Мария и Анна (церковная форма «Мариамна» — так художница подписывала свои письма). Кроме того, оно ассоциируется с морской стихией. В немалой степени власть имени проявилась в жизни и творчестве Веревкиной.

Все ее полотна имеют скрытый символический код. Главные мотивы — Дева Мария, дорога, собор, стихия



воды. Если представить творчество как путь, то у нее он идет к Марии и Анне. Цель пути-восхождения — часовня, собор, вершина. Художница часто изображает дорогу и процессию к храму, в которой мысленно участвует сама.

В картине «Церковь Святой Анны в Вильне» (1913) процессия движется к костелу Святой Анны. Женщины в темных платьях и белых платках. Такова скромная и строгая национальная одежда литовок, одежда послушания и молитвы. Костел, возведенный из красного кирпича (вторая половина XVI века), — подлинный шедевр кирпичной готики. Веревкина воссоздает здание не с натуры, а по памяти, многие архитектурные элементы намеренно пропущены.

Город Вильно назван по имени протекающей здесь реки Вилия, что значит «волна». Художница трансформирует землю в воду, изображает костел Святой Анны на всплеске синего холма. Поднятый на накате «волны» собор движется, как величественный многопалубный корабль.

Дева Мария — главный мотив у Михаила Нестерова, Кузьмы Петрова-Водкина, Наталии Гончаровой. У Веревкиной Мария равнозначна самой природе, ее незримое присутствие ощутимо везде и во всем. Одна из картин названа «Ave Maria» (1927). Узкая улица исторического квартала Асконы зигзагом восходит вверх по склону. Перспективу замыкает белая, излучающая свет часовня. Мария является в образе белой непорочной часовни, ставшей почти живым существом. Звучание молитвы «Ave Maria» рождает энергию света.

В Асконе есть церковь начала XVI века Санта-Мария делла Мизерикордия. Иконография «Мизерикордии» (Мадонна милосердия, небесная заступница) была распространена как в русской иконописи, так и в европейской живописи. В картине «Старьевщик» (1917) Веревкина создает свою экспрессивную версию Мизерикордии. Черное ночное озеро обрамлено темными горами. На первом плане край берега и фигура ссутулившегося мужчины в черном. Он и есть старьевщик, точнее люмпен, человек, отлученный от природы, вынужденный разгребать кучи

мусора, сваленного на кромке берега. Впечатляющий образ «Miserege». В силуэте горы отчетливо прочитывается фигура Марии Мизерикордии и устремившихся к ней страждущих. Кажется, она охватывает своим плащом полмира, но худощавый «люмпен» ее не видит, удаляется от берега.

Послушание и служение — понятия родственные, порой друг друга заменяющие, порой исключают. Два отраженных друг в друге лика. Веревкина и в искусстве и в жизни стремилась разгадать этот ребус. Она запечатлела долгий путь послушания, начиная со школы, гимназии, пансиона. В картине «Осень-школа» (1907) маленькие послушницы в черных платицах и черных широкополых шляпах идут парами по расчищенной дорожке. Весь распорядок заранее определен, никто не может выйти за рамки установленного маршрута. Трогательная процессия напоминает движение букв по дорожкам чистописания. Над всеми поднимаются темные горы и красный закат.

«Женский пансион» (1907) — следующая ступень послушания. Девочки превратились в девушек, стали сознательными пленницами устава. В противоположность артистичным, жизнерадостным и кокетливым смолянкам Дмитрия Левицкого (1772–1776) запечатленные Веревкиной воспитанницы отрешены от суетного мира. Однако в их угловатых, ссутуленных фигурах есть скрытая сила.

Но вот на смену комнатам и залам пансиона является открытое пространство бытия. Пути выпускниц расходятся, возникают две альтернативные группы — «Девы разумные» и «Девы неразумные». У Веревкиной канонический сюжет оборачивается парадоксом и притчей. Не дождавшись встречи с Христом, «Неразумные девы» (1921) на свой страх и риск пустились в плавание на утлой лодке. Вместо паруса у них длинная, узкая ткань и всего одно, тонкое, как спичка, весло. Девы плывут по озеру, как по океану. Они отдались воле случая, плывут с закрытыми глазами, спят на вахте. Не видят, что в глубине вод возникают радужные очертания огромного дракона, библейского Левиафана. В любую минуту он может поглотить утлое суденышко. Но, может быть, девы как раз и ищут этой гибельной встречи.

В картине «Весеннее воскресенье» (1907) празднично, но строго одетые мужчины, дамы и дети идут по светлой дороге, которая раздваивается. На горизонте развернута панорама, где сходятся два мира: справа город и величественный собор, слева — фабричные корпуса и черные трубы. В единую непрерывную панораму смыкаются два мира — завода и церкви, работы и молитвы, каждодневности и праздника, нищеты и веры...

Во многом Веревкина пересекается с бельгийским художником-символистом Джеймсом Энсором, но не в сюжетах. Их объединяют дух мистического, мастерство владения регистрами эмоций, характеров, масок (как и Энсор, Веревкина была блестящей пианисткой).

В картине «Каток» (1911) она изображает ночную ледяную площадку. По темно-синему кругу скользят черные си-

луэты людей. Не направленное шествие, но скольжение в замкнутом пространстве. Справа, как раскаленные горы, горят окна паркового павильона. Площадь теней и белая луна. Тяготение и вращение двух планет в черном пространстве — мистический карнавал. Простой сюжет ночного катка выглядит не менее впечатляюще, чем скачущий по ночной площадке «Медный всадник» в графических листах Александра Бенуа. Черный и белый Веревкина понимала не как дополнительные, служебные, а как самостоятельные, действенные элементы цветовой палитры.

Послушание есть работа и молитва. С этого начал Ван Гог. Он читал проповеди шахтерам в Боринаже (стране угля), спускался в шахту. Наглядный результат — «Fabrica di pasta». «Фабрики» стали и для Веревкиной столь же притягательными объектами. Картина «Ночная смена» (1924) изображает нечто среднее между тяжелой работой, сном наяву и заклинанием подземных сил. Угольщики ночной смены, молящиеся «черной Мадонне», связаны с таинственным и сумрачным подземным миром.

В картине «Шахта» (1926) нет самой шахты, зато появляется фаланга из девяти рабочих, несущих длинную балку как турнирное копьё. Они идут в атаку в мир подземелья и одновременно делают ему жертвоприношение. В их синхронных движениях есть некая первозданная ритуальность и ритм. Сцепленная в единое многоногое существо процессия шахтеров не менее красноречива, чем «Едоки картофеля» Ван Гога.

В картине «Живые и мертвые» люди поделены на две части. Четыре бравых моряка швартуют к берегу лодку, в которой недвижно сидят, словно мумии, четыре «люмпена» в черных куртках и черных шляпах. Перевозчики и созерцатели. Это поистине дантевская сцена. Отслужившие свой век горняки прибывают на остров вечной жизни и вечного счастья. Здесь у причала, на стене дома, их встречает знакомая надпись — «Fabrica di pasta».

Ван Гог горняцкий Боринаж показался «черным Египтом», так как вокруг пирамидами высились черные терриконы. Веревкина в картине «Победитель» (1929) изобразила новый «белый Египет». В нем на каждом шагу грозятся шеренги соляных столпов (добыча соли). Библейская тема соляных столпов совместилась с мифологическим образом индустриализации и победы над природой. Центральный персонаж картины — рабочий с сигнальным красным флагом (победитель). Вонзившись в природу стальными конструкциями, «победитель» разбудил древних горных духов. Горы ожили тотемными масками зверей и драконов, открылась бездна первобытных страхов.

С 1896 по 1906 год Веревкина не занималась живописью, но написала книгу «Письма к неизвестному». Это философская исповедь художника. «Постоянно я все служу и служу чему-то, что есть единственная истина моего я: искусство как сущность, как цель, как смысл жизни».

МЕТАФОРА И ЛОГИКА СЕРГЕЯ ГОРЯЕВА

SERGEY GORYAEV'S METAPHOR AND LOGIC

Юлия Кульпина

Yulia Kulpina

Живопись Сергея Горяева — его натюрморты и пейзажи — проникнуты единой интонацией, уязвляющей и странной, словно вопрошание. Случайно ли он оставляет в своих работах открытым финал, в них отсутствуют какие бы то ни было объяснения, будто художник принуждает нас самих задаваться вопросом о тайне нашего привычного повседневного существования.

Обнаженные ландшафты, беспредельные пустынные пространства, часто покинутые людьми, но словно жаждущие их, настораживающая атмосфера — таковы пейзажи С. Горяева. Пейзаж условен, но вполне реалистичен. Однако он окутан странной волнующей атмосферой, придающей ему фантастические измерения, при этом сюжет прост, обыденен, повседневен, но как-то указывает, что видимая нами реальность — тоже лишь порождение нашего сознания. Среди других живописных признаков, свойственных произведениям Горяева, трудно обойти вниманием высокий горизонт, искажение перспективы, отсутствие течения времени (ощущение застылости), использование малых деталей в больших пространствах, сложно означенную роль

С. В. ГОРЯЕВ

Натюрморт с голубой салфеткой.

1994. Холст, акрил

▽ С Т Р . 78

Летящий натюрморт.

2002. Холст, акрил

▽ Стр. 79

Натюрморт с барометром. 1988.

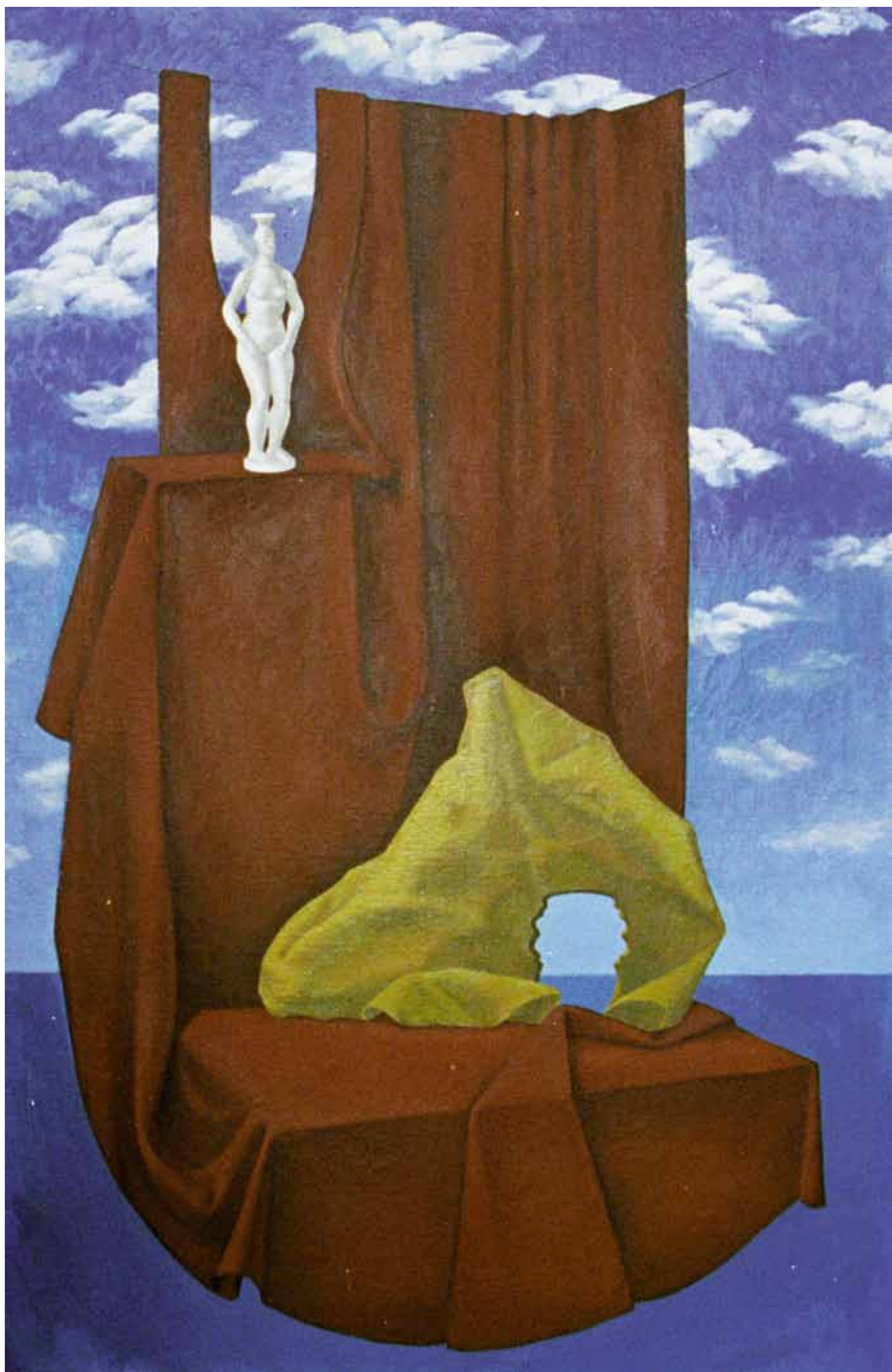
Холст, акрил

Sergei Goryaev's paintings, still lifes and landscapes are permeated with a single sharp and strange intonation, literary an inquiry. Scenery is conventional, but quite realistic, enveloped in an exhilarating atmosphere, but the subject is simple, casual. Among the other scenic features, characteristic of Goryaev's works, it is difficult to ignore the high horizon, the distortion of perspective, the lack of time flow (feeling of frozen time), the use of tiny details on big planes, and the role of the man with unclear meaning. All of this directs us to the metaphysical painting. However, unlike the works of Giorgio De Chirico, with his favourite chilling melancholic mood, borrowed from Nietzsche, in the works of Goryaev one can identify more consistency and confidence. But the same laconic, dry form, the linear austerity, the external (visual) rational and hidden sensuality, the collisions transferring tension or indicating painfully found harmony.

"There are people without the fear of lines and angles, but for us, familiar with the alphabet of metaphysics, there is so much joy and pain locked in some Greek portico, a corner of a street or a room, a table surface or in an edge of a box. The boundaries of these values are forming a moral and aesthetic code for us, and with our clean vision, we are creating a new metaphysical soul of things in the painting"- said Giorgio De Chirico. About equal was thinking of Russian "metaphysician" D. Krasnopevtsev, who was poeticizing the tragic idea of unnecessary thing, seeing in its form the boundary of a dual existence.

In his paintings, Goryaev finds a way to move beyond the rational comprehension of the world. In search of something based not only on the rational representation, he's showing that any idea inevitably includes a sensual image in itself.





человека. Все это отчетливые признаки, адресующие нас к метафизической живописи. Правда, в отличие от работ Джорджо Де Кирико, с его любимой знобящей нотой меланхолии, заимствованной у Ницше, в произведениях Горяева, пожалуй, больше выдержанности и уверенности. Но та же сухая лаконичность формы, линейная строгость, внешняя (визуальная) рациональность и скрытая чувственность, столкновения которых сообщают работам напряжение или свидетельствуют о мучительно найденной гармонии.

Атмосфера их живописи похожа на выдуманный сон, в котором нет объяснения происходящему, где существует лишь то, что перед глазами, где отсутствует возможность возврата, где бессильна логика. Реальность становится мистической и насыщается иррациональными признаками, исключая тем самым свою мертвую рафинированную рациональность. Это стремление увидеть в мистическом, ирреальном адекватный способ познания действительности, выйти за границу фиксированных житейских представлений.

У Де Кирико жанры пейзажа и натюрморта синтезированы (он помещает предметы в открытом городском про-

странстве). Примерно такой же подход, но с явственным привкусом сюрреалистических построений и даже аллюзий можно увидеть в «Летящем натюрморте» Сергея Горяева. Работа основывается на ряде абсурдных столкновений. Свободное пространство картины оказывается заполненным не столько за счет материи, сколько за счет цвета, это плотная темно-терракотовая драпировка, которая выглядит тяжелой и массивной. В картине два зрительных центра, благодаря чему задано внутреннее движение: женская скульптура и еще одна жесткая желтая драпировка с вырезанным в ней куском, сквозь который виден фон — натюрморт помещен в условный морской пейзаж с облаками, напоминающими магриттовские.

Другие натюрморты Горяева не связаны с открытыми пространствами. В этом смысле они традиционны, но в тектонике их внутренних пространств ощущаются масштабность, монументальность: ниспадающая ткань драпировки становится подобна реке, на которой трепещут лепестки лодок, а ваза обретает сходство с римской архитектурой с ордерной аркадой. Таким может показаться натюрморт «Сухой лист».



Вещный мир художника звучит так, что можно слышать голос каждого предмета, обозначающего свое существование — таинственная внутренняя жизнь вещей становится заметна. Здесь отчетливо виден категориальный сдвиг: нарушается грань между миром живого и неживого, находящихся в сложном согласии своих взаимопроникновений. Так, в большинстве случаев цветы и предметы горяевских натюрмортов, будто в равной степени передавая друг другу энергию, застывают в каком-то промежуточном состоянии между живой и неживой материей. Но возможна и полная передача свойств друг другу — живое становится похоже на неживое, а предметы оживают под воздействием своей тайной жизни.

На чем же основывается эта тайная жизнь вещей? На том, что она существует в другой вневременной реальности, сопутствующей нашей жизни. И материальная среда становится проводником в тот, другой мир, рационально непостижимый. Мир сопровождающих нас вещей и текущих событий, оказывается, слит с миром невидимым, но не менее реальным, миром наших идей и ощущений. В «Натюрморте на полшестого» вторая реальность проявляется тенью, отброшенной часами, куда более сложной и выразительной, нежели сам механизм. Поиски художником способов репрезентации действительности приводят к тому, что истина оказывается не в видимой реальности, а в ее тайне.

На границе двух миров человек становится ключевой фигурой. Зачастую он присутствует лишь имплицитно, это примечательная черта искусства XX и XXI веков, пытающегося вытеснить человека из своих пространств, но вынужденного неустанно отыскивать ему замену. «Теплота куска железа или дерева отныне более волнует нас, чем улыбка или слезы женщины», — утверждал главный идеолог итальянского и мирового футуризма Филиппо Томмазо Маринетти. В этом отношении с тех пор немного изменилось. Сегодня не теряет свежести ни наследие футуристов, пытавшихся свести жизнь к механике, ни сюрреалистов, не переступавших пределы собственных галлюцинаций, ни абстракционистов, редуцировавших реальность до идеи и отрицавших персонификацию культурных явлений и образных репрезентаций, или же метафизиков, находящихся для человека вещи-заместители. На одной чаше весов оставленность человека и нейтральное отношение к смыслу бытия. На другой (и что особенно отчетливо звучит в живописи Сергея Горяева) — явственное указание, что человек — единственная живая сила, одухотворяющая пространство и время, а тайная жизнь вещей всегда остается только инерцией завода сложных механизмов.

Несмотря на присутствующие в работах Горяева атмосферные отголоски метафизической живописи и пластическое сходство с ней, можно говорить о существен-

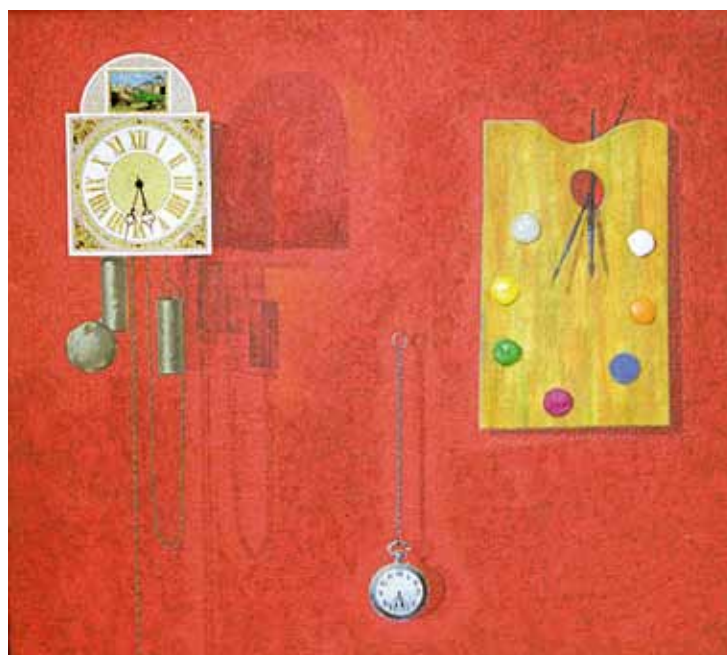
ном несовпадении в эмоциональном настрое. Метафизическая живопись в отчаянном горячевом порыве сопровитвления схематизации и автоматизации футуризма находит свой заместитель человеку — вещь, наделенную определенной мистической аурой, ставит ее на место человека, порой с трагизмом противопоставляет ему. В произведениях же Сергея Горяева нет этому места. Движение, которым пронизаны его произведения, есть движение человеческого духа, обозначающего свою власть над этими пейзажами и натюрмортами, ландшафтами и вещами, главенство и ответственность человека за их судьбу.

В своей живописи Горяев находит способ выйти за пределы рационального осмысления мира в поисках того, что не основывается исключительно на разумных представлениях, поскольку любое понятие неизбежно включает в себя и чувственный образ. Соотношение рационального и иррационального в произведении искусства — многослойная тончайшая индикация особенностей сознания и подсознания человека, его личностных характеристик, культурных тенденций времени. Стоит маятнику испытать резкие колебания в ту или другую сторону, и хрупкая гармония восприятия реальности может быть искажена. Сколько безумцев, иллюзионистов и тех, кто путает функции искусства с функциями патологической анатомии, известно истории культуры? Но чем тоньше это соотношение проявляется в произведениях искусства, тем оно глубже, богаче и ценнее в своем опытном миропознании.

С. В. ГОРЯЕВ

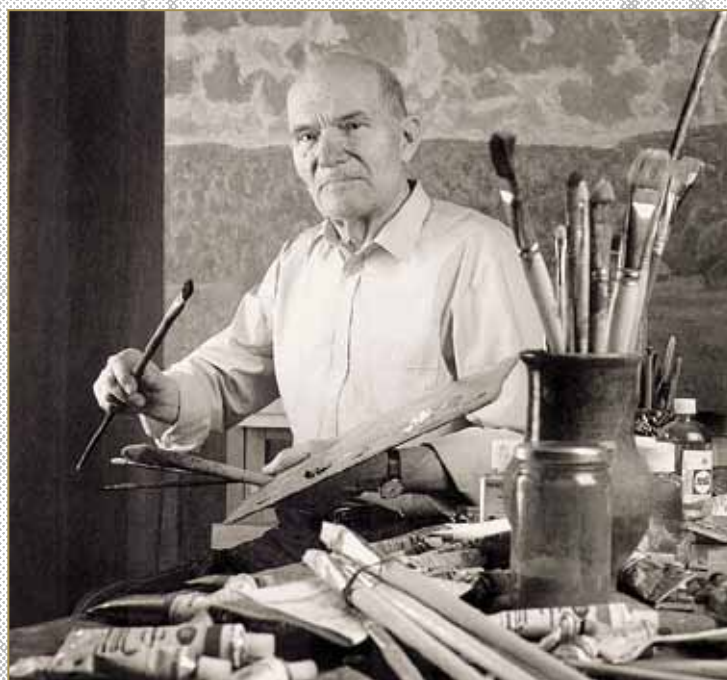
Натюрморт «На полшестого».

1998. Холст, акрил



ВЫСТАВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС

EXHIBITION HALLS



В 2011 году на выставочных площадках галереи искусств Зураба Церетели на Пречитенке было показано более 20 проектов. Работы фотомастеров можно было увидеть во время VII Московского международного фестиваля «Мода и стиль в фотографии-2011» и на финальной выставке конкурса «PhotoPodium-2011», куда вошли более 200 работ из разных стран, признанных членами жюри лучшими в номинациях: «Сакральная архитектура», «Жанр», «Жанровый портрет», «Креатив». Осенью в залах галереи развернулся спецпроект 4-й Московской биеннале современного искусства «Эстетика против информации. № 2», который представил разные художественные тенденции в современном искусстве России, собрав воедино авторов, приверженных «чистой эстетике», и апологетов информационности. Интерес специалистов привлек проект «Гравюра старых мастеров из собрания государственной российской библиотеки», представивший произведения западноевропейских мастеров XV-XVII веков.

Кроме того, галерея по традиции продолжила серию выставок академиков РАХ, чье творчество составляет ее золотой фонд.

МАСТЕР ПЕЙЗАЖА

MASTER OF LANDSCAPE PAINTING

*София Терехова**Sofiya Terekhova*

В 1921 году в селе Нестерово (Тверская область) родился Ефрем Иванович Зверьков. Его долгий путь от первых опытов рисования до реализации тонких художественных форм — исключительное явление. Эволюционная последовательность творческого развития Ефрема Ивановича в течение его долгой жизни уникальна для искусства XX и XXI веков. В отношении изобразительного искусства данного периода привычно применять эпитеты «драматический», «революционный», «парадоксальный». Это своего рода традиция, и часто мы перестаем замечать мастеров, избежавших аффектов и вдумчиво вглядывающихся в изначально открывшееся им. В творчестве Зверькова присутствуют эстетические концепции, свойственные своему времени, но не они в центре внимания художника — это лишь «фактура». И основа его творчества — это русский пейзаж в разнообразных его проявлениях... Год за годом, десятилетие за десятилетием исследует его художник в любое время года в различных его настроениях, пишет с большой теплотой и мастерством.

Конечно, существует искусствоведческий аппарат для описания художественных явлений второй половины XX века, и в его понятийном контексте можно с уверенностью говорить, что Зверьков — выдающийся представитель живописного движения «шестидесятников», создатель большого комплекса лирической пейзажной живописи. Но такой общий подход может увести от сути этого уникального художественного и социального явления. Когда мы говорим о феномене искусства, предполагается единичный уникальный факт. Но в данном случае уникальность в масштабе таланта художника, его соразмерности с выбранной темой. Для того чтобы оценить художественную значимость и, более того, актуальность для нашего времени творчества Ефрема Ивановича, необходимо отвлечься от общепринятого штампа восприятия искусства как «левого» или «правого».

Рассуждение о пути Зверькова как живописца требует видения искусства вне этих границ. К 1939 году молодой талантливый художник прошел основательную живописную подготовку в Твери и поступил в Ленинграде во Всесоюзную академию художеств, но был призван в армию, где не оставил кисть и краски, а даже участвовал в выставках. Великая Отечественная война, которую он прошел солдатом, демобилизовавшись в 1946 году, укрепила художника в его призвании. В этот период, вероятно, и произошел отбор ценностей. Как противовес всем испытаниям, отнюдь не эстетическим, возникла идея сокровенного пространства, которую он последовательно реализовывал и в зрелом творчестве.



В том же 1946 году Зверкова делегировали в Москву, где он начал заниматься в мастерской Б.В. Иогансона, знакомиться с новой для него живописной линией, представленной прежде всего творчеством К.А. Коровина. Недолгая работа под руководством наставника не стала случайным эпизодом для одаренного человека: по поздним работам видно, откуда у нашего автора столь свободное отношение к мазку и его роли в цветовом пространстве. В следующем году Зверков поступает в МГХИ им. В.И. Сурикова. Наряду с обучением у замечательных педагогов этого института важным событием стало знакомство, а потом и дружба с выдающимся художником А.А. Пластовым и его семьей. Если встреча с русским импрессионизмом в дальнейшем проявлялась в творческой манере Зверкова впол-

не отчетливо, то влияние Пластова было более опосредованно и менее очевидно. Влияние наставника на работу с пейзажем прослеживается в ориентации на национальную традицию в его изображении. В то же время Ефрем Иванович избегает пасторальности, введения в живопись идеализированного образа человека земли, характерного для Пластова.

В годы обучения в Москве художник сталкивается с политическими кампаниями, время от времени прокатывающимися по нашей художественной жизни. В 1948 году ректором института вместо С.В. Герасимова становится Ф.А. Модоров, который, в частности, стремится изменить тему дипломной работы Зверкова «Дети, слушающие детскую передачу» на новую, связанную с жизнью И.В. Сталина. Как

А. Е. И. ЗВЕРЬКОВ

*Золотая осень 2007. Холст, масло**Ранняя весна. 2006. Холст, масло*

и в последующей жизни, художник, что называется, не делает резких движений и дожидается естественного разрешения конфликта, «вождь народов» умирает, а художник защищает диплом по выбранной теме и вступает в Союз художников. Это позволяет ему продолжать общение в профессиональной среде и ездить в творческие командировки.

Перед талантливым художником того времени стоял выбор между социальной ангажированностью и авангардными экспериментами. Он окончил институт в 32 года, и его жизненный опыт позволил ему в течение последующих десяти лет выбирать особый, ни на чей не похожий путь, не уводящий в крайности. В поездках с И. Поповым и В. Стожаровым по Русскому Северу выявилось его своеобразное отношение к живописи, отличное как от жизнеутверждающего творчества этих мастеров, так и от «сурового стиля», привлекавшего многих молодых художников.

Именно к началу 1960-х годов Зверьков формирует собственную образную систему. Во всех работах, даже тех, что можно назвать монохромными, присутствуют тончайшие цветовые нюансы, мазок, то почти неразличимый, то пастозный, всегда выразителен. Окончательно определяются первоэлементы его композиций. В пейзаже изредка присутствуют архитектурные формы строений. Как правило, мы видим сочетание неба, воды, перелесков, групп одиноких деревьев — своего рода пейзажный минимализм. Картины лишены пафоса и броских эффектов. Это минимализм полнозвучно живописный. Это тонкое созерцательное проникновение в сущность природы. Хотя Зверьков избегает изображать присутствие человека, его облагораживающее воздействие передается, например, в органичном появлении на полотнах возделанной пашни. Особенно интересен смысл этой сущности, ее воздействие на человеческую душу. С одной стороны, мы имеем дело с детальным описанием русского ландшафта в разные времена года, почти каталогизацией его в тончайших нюансах. С другой — несомненно поэтическая передача душевных переживаний художника. Его мастерство заключается в создании целостно неразделимого пространства, более значительного, чем природная красота или душевные переживания. В искусстве второй половины XX века мы часто встречаемся с понятиями метафизичности, но, как правило, его употребляют в связи с экзальтированными формами высказывания. Зверьков в своем отточенном тихом мастерстве органично интегрирует духовное — и горнее, и дальнее. Его произведения следует воспринимать в комплексе всего написанного им, огромной серии удивительных полотен, созданных на протяжении целой жизни. И серия эта строится





на нюансах. Пейзаж, причем вполне определенный и знакомый, относящийся к средней полосе России, превращается в живой и прекрасный мир. Несмотря на определенность основной творческой темы, диапазон, в котором работает мастер, весьма широк. В начале пути он писал фигуративные полотна, например «Медсестра» (1960), содержащие глубокую внутреннюю экспрессию, или «Кружевница» (1964), напоминающая о фресковой монументальной живописи. И уже внутри сложившегося пейзажного стиля возникают такие глубоко драматичные произведения, как «Разлив на Вашке» (1965), «Новая лодка» (1995), «Весенние воды» (1988) и многие другие. Конечно, творчество Зверькова, сделавшего русский ландшафт основной темой своих работ, связано и с реальной, актуальной атмосферой об-



щественной жизни. Если в произведениях 1950-х – начала 1960-х годов присутствует восторг перед полной жизнью, а в зрелом возрасте спокойные тонкие размышления, то с 1990-х живопись автора существенно меняется. Она становится все более плотной, утверждающей фактурную насыщенность, материальность, определенность. Картина мира меняется, ставит под сомнение существование чистого пейзажа. К концу века художник словно чувствует угрозу необратимой модернизации любимого и столь знакомого ему пейзажа, исчезновение духовного его наполнения. Его работы становятся более реалистичными, он спешит зафиксировать и утвердить объективность природы.

Работы Зверькова балансируют на тонкой грани реальности и воображения, удержаться на которой ему позволяют приверженность традиции и национальному мироощущению. Его мир наполнен мягким светом, уходящей красотой, которую он сохраняет для потомков.

Особой страницей в творческой биографии Зверькова стало участие в воссоздании интерьеров храма Христа Спасителя. Ему доверили работу по объединению художников, участвовавших в росписи храма. В 1996 году было проведено два тура конкурса на право оформления собора. Деятельность возникшего коллектива единомышленников координировалась и направлялась Ефремом Ивановичем, перед ним и его товарищами встала

грандиозная задача по созданию целостной, образной, тональной системы росписи, которая была успешно решена к 2000 году. Это принципиально новая работа оказала существенное влияние на развитие творческих подходов участвовавших в ней живописцев, а размышления над духовным содержанием, образностью церковного искусства – на эстетику и практику собственно живописных работ. Творчество Зверькова, посвященное прежде всего русскому пейзажу, оказалось серьезным подспорьем в выполнении столь сложной задачи. Казалось бы, далекий от монументальных проектов, он органично вошел в эту новую для него область. Сопряжение духовной архитектуры и пейзажа, гармоничное слияние храмового строительства и русского ландшафта, их цельность и взаимное обо-

Е. И. ЗВЕРЬКОВ

Лето. 2005. Холст, масло

гащение были тонко поняты и реализованы в процессе этой работы.

Ефрем Иванович – художник утонченный, но избежавший рафинированности, обладающий зорким глазом и потому не склонный к поверхностным эффектам. Эта его позиция проявилась и в общественно-художественной жизни. На протяжении десятков лет он сталкивался со множеством драматических событий в художественной среде. Зверьков сохранил свое благородное одиночество, сумел сберечь свое творчество вдалеке от сиюминутных треволнений. Возможно, такая объективность стала причиной востребованности мастера и в общественной жизни. С 1960-х годов он избирается в правления ряда творческих союзов и организаций, выполняя роль медиатора между традиционалистами и новаторами. С начала 1990-х годов Ефрем Иванович является членом Президиума, с 1997 года и по настоящий момент вице-президентом Российской академии художеств. В 2011 году к 90-летию художника в выставочных залах РАХ прошла выставка Ефрема Ивановича Зверькова и лауреатов конкурсов живописи – студентов Тверского художественного училища имени А.Г. Венецианова, в сентябре этого же года за большой вклад в развитие отечественного изобразительного искусства и многолетнюю творческую деятельность он был удостоен высокой государственной награды – ордена «За заслуги перед Отечеством» III степени.

ИЗ ПЛЕЯДЫ МАСТЕРОВ...

FROM THE MYRIAD OF GREAT ARTISTS...

*Александр Греков**Alexander Grekov*

В России много славных художественных династий, к одной из них принадлежат художники Александр Георгиевич и Галина Михайловна Визель (о родоначальнике – бароне Эмиле (Эмилие) Оскаровиче Визеле (1866–1943) журнал «ACADEMIA» писал¹).

По данным исследователей, Э.О. Визель был видным общественным деятелем русской культуры конца XIX – начала XX века. Его творческий путь неразрывно связан с Императорской Академией художеств, где несколько десятилетий он служил хранителем академического музея, а затем отдела рисунков Эрмитажа. Его жена, Александра Эмильевна Визель, урожденная Штраус (1866–1939), известна как мастер росписи по фарфору и резьбы по дереву, а дочери Александра и Татьяна получили профессиональное художественное образование.

Александра Эмильевна (1899–1974) в 1927 году окончила архитектурный факультет Академии художеств и стала специалистом по планировке и озеленению городов и проектированию садово-парковых городских ансамблей; Татьяна Эмильевна (1904–1976) работала художником в различных театрах Ленинграда и Харькова.

Кроме того, Вера Александровна Шолпо (1902–1970), супруга сына Визелей, Оскара

¹ Лобашева Ирина. Хранитель музея академии Э.О. Визель // ACADEMIA. 2010. № VI. С. 12–18.



Г.М. ВИЗЕЛЬ
Вороний праздник

Стадо. Бумага, акварель



Эмильевича, была живописец, график, театральным художником и мастер прикладного искусства. В 1935–1936 годах семья Эмиля Оскаровича пережила казахстанскую ссылку, затем его дети оказались в Казани, сын Андрей Оскарович Визель (р. 1930) окончил художественное училище, но далее избрал далекую от изобразительного искусства специальность, хотя свободное время по-прежнему посвящает живописи².

Генеалогическое древо Визелей дополнилось новыми ветвями. Теперь художественные традиции продолжают Галина и Александр Визели. Дедушка Александра Георгиевича – Александр Иосифович был двоюродным братом академика Эмиля Оскаровича, отец художника Георгий Александрович (тоже художник)³ долго хранил тайну родства по соображениям безопасности семьи, которой также пришлось пережить горести и невзгоды высылки.

Эта ветвь старинного рода Визелей оказалась в Ханты-Мансийске, а до этого были Ташкент, Тюмень.

А.Г. Визель – признанный мастер графического искусства. После окончания с отличием Ташкентского театрально-художественного института им. А.Н. Островского (факультет станковой графики, 1965–1970), его оставили на преподавательской работе в институте, где в течение десятилетия он вел курсы истории книги, рисунка и композиции. А. Визель – художник полифоничный. Его привлекают разные техники изобразительного искусства: линогравюра, офорт, акварель, гуашь, живопись.

Узбекский период его творчества характеризуется точностью в передаче цветовой гаммы среднеазиатской природы, местными бытовыми сценками, интересными композиционными решениями, в которых удачно выбранная точка зрения и перспектива позволили молодому художнику заявить о себе как о яркой творческой индивидуальности. Гуаши «Горные тропинки» (1972), «Осень в Фергане» (1977), живописные этюды «Регистан» (1972), «Восточная чайхана» (1977), как и вошедшая в собрание Государственной Третьяковской галереи линогравюра «Старая Хива» (1967), стали определенными этапами в его творчестве. Все эти художественные произведения позволили мастеру уже в 1975 году стать членом Союза художников СССР.

В 1981 году семейство Визелей переезжает в Тюмень, и уже в 1982-м в областной картинной галерее с успехом состоялась их совместная выставка. Здесь Александр создает цикл станковых линогравюр, посвященных истории города. Серия была задумана как эпический рассказ – от древности до сегодняшнего дня и представлена зрителям в 1985 году на VI региональной выставке «Урал» в Екатеринбурге. В ней есть портретные изображения исторических лиц – Ермака, воевод – основателей города, хана Кучума, декабристов. Эти работы приобретены Тюменской областной картинной галереей и РОСИЗО.

Совместные выставки Александра и Галины в 1990–2000-е годы проходят во многих городах России и Германии (Лер, Германия; 1997, Целле, Германия; 1999, Тюмень и Когалым; 2000, Мегион и Покачи).

В 2002 году семья Визелей переезжает в Ханты-Мансийск, не порывая, впрочем, творческих связей с Тюменью. На новом месте отметил А. Визель свой 60-летний юбилей большой персональной выставкой, получившей восторженные отзывы. В произведениях, созданных в Ханты-Мансийске, возникает образ заповедного северного края с бесконечными просторами, с пасущимися стадами оленей, характерными жилищами и сценками быта оленеводов. Черно-белая графическая манера привлекает экспрессивным штрихом, ритмикой и целостностью композиционных решений. Мастер создает ряд гравированных портретов, исторически достоверных и психологичных.



В последние годы А. Визель много пишет акварелью и маслом, часто обращаясь к излюбленным темам истории и старой архитектуры. Творческую фантазию художника питают мотивы природы, избранные им сюжеты очень искренни. Его тонкие лирические акварельные пейзажи передают состояния световоздушной среды и восторг от увиденного великолепия природы или памятников архитектуры.

Важное место в творчестве А. Визеля занимает историческая тема, требующая изучения краеведческой литературы, работ по археологии, архитектуре, быту, костюму, военному обмундированию. Результатом большого труда художника стало эпическое полотно «Столица Сибирского ханства Искер. XV век» (1991), в котором много исторически достоверного. Масштабные события и герои воплотились и в его полотнах «Приход русских в Сибирь», «Ермак Тимофеевич», «Во мгле веков».

Галина Михайловна Визель — широко известный в России мастер керамического искусства. Ее самобытное творчество принесло ей славу виртуоза. Как и супруг, она окончила Ташкентское художественное училище им. П.П. Бенкова, а затем Ташкентский театрально-художественный институт им. А.Н. Островского. Куда бы ни забрасывала ее судьба, и в Ташкенте, и в Тюмени, и в Ханты-Мансийске она умела выявлять своеобразие в истории региона, местной художественной жизни и отразить это в своем творчестве.

Г. Визель дважды избиралась председателем Тюменского отделения Союза художников России и членом регионального выставкома; в течение десятилетия была глав-

А. Г. Визель

◀ *Перед концертом.*

Линогравюра

Небесный всадник

Югорская Мадонна



² Биографические сведения приводятся по тексту выступления И. Лобашевой «Художественная коллекция династии Визелей» // Тезисы Всероссийской научно-практической конференции «Музеи в системе ценностей евразийской культуры» // http://www.tatar.museum.ru/mat/1_tes_04.htm

³ Георгий Александрович Визель (1912–1997) — потомственный театральный художник, член Союза художников СССР, заслуженный деятель искусств УзССР (1964). В 1934 году он окончил Московское художественное училище. Был учеником В.А. Фаворского. С 1935 года работал художником в различных театрах Ташкента, выполняя декорации к спектаклям, с 1965 года преподавал в Ташкентском театрально-художественном институте имени А.Н. Островского, с 1948-го был главным художником театра им. Мукими. По свидетельству исследователей, ему удалось соединить живописное оформление с конструктивным построением декораций: оформительские принципы Г.А. Визеля отличались четкой определенностью, он мог передать единое сквозное действие и логику развития событий спектакля образами своих декораций. «В его работах преобладала логическая расстановка акцентов над эмоциональной составляющей — тенденция, свойственная конструктивизму, истоками которого питалось раннее творчество художника». Г.А. Визель опирался как на русскую школу, так и на национальную культуру Узбекистана, оставаясь при этом художником европейской школы. Он творчески перерабатывал наследие и создавал образы и эмоциональную атмосферу, соответствующие духу конкретного спектакля. Его произведения интересны и разнообразны. За свой труд он был награжден орденом «Знак Почета». Похоронен художник на Центральном кладбище Самарканда. (По материалам сайта <http://www.tashkentpamyat.ru/vizel-georgijj-aleksandrovich-teatralnijj-khudozhnik.html>). В 2008 году галерея «Веллум» совместно с галереей Карины Шаншиевой провела в Москве в центре «Артефакт» первую посмертную персональную выставку художника под названием «Театр и куклы», в экспозиции которой было представлено около 30 живописных и графических работ художника.

ным художником Тюмени. С 1991 года она доцент кафедры культурологи и художественного творчества Тюменского государственного института искусств и культуры, с 2007-го — профессор Тюменской государственной академии культуры и искусств.

В 2002 году ее пригласили в Ханты-Мансийск в качестве преподавателя Центра искусств для одаренных детей Севера, где она создала авторскую школу керамики. Многочисленные выставки произведений ее учеников, прошли в России и за ее пределами — в Швейцарии и Бельгии. С 2007 года художник совмещает эту работу с преподаванием в филиале УралГАХА — Ханты-Мансийском институте дизайна и прикладных искусств. И везде, где бы она ни трудилась, ее творческая и физическая энергия, огромная самоотдача становились залогом тесного контакта с учениками, о чем свидетельствуют полсотни студенческих дипломов разного уровня, а также благодарности по итогам их участия в выставках. Да и сама она успевает, кажется, охватить весь спектр российской художественной жизни: от региональных до академических и всероссийских смотров. И всегда ее экспозиции неожиданны и увлекательны, притягательны и даже загадочны.

Давно живя на Севере, Г. Визель посвящает свои произведения в первую очередь его людям, их ритуалам и обрядам, святыням и мифам. Пластические этюды, живописные блюда, интерьерные композиции — ее творчество необычайно многогранно.

Созданная художницей галерея северных образов сделала ее имя популярным как в регионе, так и в стране, доказав, что ее обращение к угорской мифологии вызывает интерес среди любителей искусства.

На ее счету великое множество работ. Все они по своему оригинальны и уникальны: от небольших скульптурок, которые щедро раздариваются друзьям, до монументальных произведений наподобие керамической решетки, выполненной 2008 году по мотивам мифов и легенд народа Югры для гостиницы «Югорская долина». Композиция работы органично вписалась в интерьер здания. И материал, и пластика, и цвет — все стало олицетворением Югры, сплывилось в яркую метафору.

Декоративные композиции Г. Визель, выполненные из шамота и фаянса, соединяют традицию и оригинальность авторского решения. В них органично переплетены реальность и вымысел художника. «Боги и духи» — одна из главных тем ее творчества. В этом цикле проявляется умение мастера средствами керамики осмыслить философские и религиозные верования коренных народов Севера. Форма здесь обобщается до знакового символа, построенного на триединстве «человек — зверь — птица», олицетворяющем вечный круговорот жизни.

Перевод ее произведений в бронзу стал удачным опытом по формированию художником городской среды Ханты-Мансийска: семь величественных бронзовых изваяний пе-

редают магическое притяжение древнего мифа, а как бы полустертые временем давние письмена, нанесенные на скульптуры⁴, воспринимаются как завет предков.

Каждая скульптура напоминает дерево, вырастающее из земли. Стилизованная крона святого дерева населена персонажами богов и духов, на стволе проступают орнаменты, символы. Композиция воспринимается как призыв не отказываться от своих корней, хранить и изучать историческое прошлое народа.

Тема христианства также находит выражение в двухфигурной декоративной скульптуре «Кто укажет Ему путь Его» — монументальный и сильный образ свидетельствует о постоянном поиске художника.

Большая серия блюд и пластов интересна не только разнообразием, но и экспериментами с глазуриями, с жидким стеклом.

Шамот, фаянс, глазури, окислы, высокий обжиг... Кажется, ей доступны все керамические материалы и техники. Тонкое многогранное мастерство и бурная фантазия Визель позволяют ей успешно заниматься также и живописью. На последней персональной выставке в Ханты-Мансийске живопись дополнила и более ярко выявила «керамический» ряд ее работ. Пейзажи «Лето в Березове» и «После грозы» (оба — 2007), другие передают ее трепетное ощущение природных мотивов.

Созданные в разных техниках произведения Галины Михайловны и Александра Георгиевича, экспонированные на совместных выставках (а это случается довольно часто), «перекликаются» между собой.

В феврале 2011 года своеобразным этапом творческой деятельности супругов стала экспозиция «Экология духа» в залах Российской академии художеств, посвященная 80-летию Ханты-Мансийского автономного округа — Югры. Награждением медалью Шувалова Российской академии художеств и золотой медалью Союза художников России отметила художественная общественность юбилейный год Галины Михайловны Визель. Торжества юбиляра продолжились в Ханты-Мансийске. Умело и с большим вкусом организованная экспозиция представила публике ряд новых работ, позволивших специалистам заговорить о новом этапе в творчестве художника.

Художники Визели любимы и публикой, и музеями. Их произведения хранятся в Третьяковской галерее, Тюменском областном музее изобразительных искусств, Тюменском областном краеведческом музее, Тобольском государственном историко-архитектурном музее-заповеднике, в частных собраниях в России и за рубежом.

Их творческий путь продолжает дочь Инга, художник, дизайнер, и сын Глеб, дизайнер. И наверное, самое дорогое произведение дочери — посвященное маме художественное оформление и макет альбома-монографии «Галина Визель», изданного к юбилейным торжествам.

⁴ Керамическая решетка для гостиницы «Югорская долина» и серия скульптур «Боги и духи» для аллеи в Ханты-Мансийске выполнены совместно с В.А. Саргряном.

В ЛЮБЕЗНОМ УЕДИНЕНИИ

IN THE KINDLY SOLITUDE

Татьяна Кочемасова

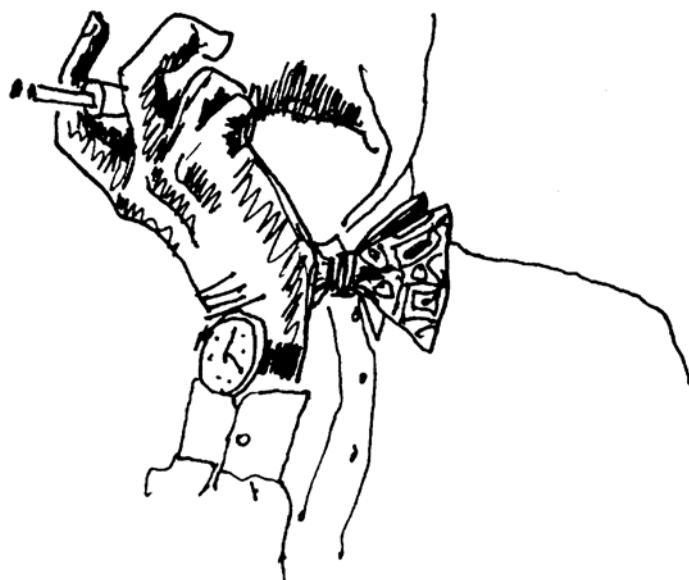
Tatiana Kochemasova

Талант Станислава Говорухина многогранен. Знаменитые и всенародно любимые киноленты «Вертикаль», «Место встречи изменить нельзя», «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо», «В поисках капитана Гранта», «Десять негрятят», «Ворошиловский стрелок», «Благословите женщину» и многие другие принесли ему звание народного режиссера. Им восхищаются как актером. Разным поколениям зрителей помнятся совершенно непохожие образы, созданные им в фильмах его коллег — знаменитых режиссеров Киры Муратовой, Сергея Соловьева, Георгия Данелия, Петра Тодоровского и других. Сценарист, продюсер, писатель, публицист... Есть и другие «амплуа»: общественный деятель, многие годы депутат Государственной думы, кандидат в Президенты России, случилось и такое. Автор лучшего документального фильма об Александре Исаевиче Солженицыне. Создатель выдающихся документальных лент — «Россия, которую мы потеряли», «Так жить нельзя», «Великая криминальная революция», в них режиссер сумел сказать о том, о чем думало большинство в нашей стране, но не решалось произносить вслух, не имело трибуны, попросту боялось.

Говорухин часто подвергает жесткой критике те или иные политические решения. Однако вопреки циничному и для многих устойчивому мнению о невозможности создать что-либо в нашей стране в унисон его переживаниям прозвучат слова любимого и часто цитируемого им Александра Сергеевича Пушкина: «Я далеко не восторгаюсь тем, что происходит вокруг меня, но, клянусь честью, я ни за что не хотел бы переменить отечества».

Знаменитый режиссер в свой юбилей предпочел пышным, помпезным празднествам встречу с близкими друзьями, а главным торжеством юбиляра стало открытие выставки живописных и графических работ в залах Российской академии художеств. Поклонникам его изобразительное творчество известно, произведения мэтра экспонируются в залах на Пречистенке, 21, уже в третий раз. На открытии произошло знаменательное событие — режиссера избрали в почетные члены Российской академии художеств. На сегодняшний день среди почетных членов академии выдающиеся режиссеры театра и кино: Юрий Любимов, Марк Захаров, Георгий Данелия, Сергей Соловьев, Никита Михалков и многие другие.

Афиша с названием «Станислав Говорухин. Живопись. Графика» вроде бы говорит сама за себя. Безусловно, имя знаменитого режиссера обеспечило такую посещаемость, которой могут позавидовать и некоторые профессиональные художники.



История знает много примеров, когда рисунки или живописные произведения, созданные режиссерами, становились не менее известны, чем снятые ими фильмы. Можно вспомнить Сергея Эйзенштейна, Федерико Феллини и целую плеяду выдающихся зарубежных и российских режиссеров — Сергея Параджанова, Андрея Вайду, Сергея Бондарчука, Отара Иоселиани и многих других. Обладатель универсального таланта знаменитый Жан Кокто, писатель, художник, режиссер, и вовсе говорил о фильме, как о «рисунке, который начал оживать».

Станислав Говорухин занимается живописью для души, пишет пейзажи, вот вроде бы и все. Они похожи на снова модный сегодня литературный жанр трэвелог, легко читаемый, составленный будто из маленьких отрывков, путевых заметок, дневников, писем, написанных разговорным



С.С. Говорухин
Кружева. 1998. Холст, масло

Река Тверца. 2011. Холст, масло ◀

▽ Стр. 94

Швейцария. 1998. Холст, масло



языком. Перед нами живописные иллюстрации путешествий – «Киргизский пейзаж», «Швейцария», «Санаторий “Сочи”», «Прованс», «Остров Кипр», «В Антибе», «Абхазия после войны». Разброс мотивов большой, но главные герои – всегда небо, море, песчаный берег, скалистые горы, зеленый луг – вечные декорации человеческой истории.

В этих пейзажах нет острых ракурсов, ярких красок, эффектных сюжетов. Все очень просто, лаконично, исполнено изящно, тонкой кистью на маленьких холстиках. Сегодня подобный размер вообще, кажется, не используют, он напоминает об этюдах и набросках, которые демонстрируют классические музейные экспозиции.

«Чувствования сердца в любезном уединении» – так в XIX веке озаглавил свою статью писатель и художник Александр Иванович Ковальков. В этой своеобразной формуле выражены особые чувства времени и пространства, с которыми вроде бы уже никак не соотносятся ритмы современной жизни. Но именно их пытается передать в своих пейзажах Станислав Говорухин. Его образы природы вызывают в памяти китайскую живопись с ее поэзией внутреннего уединения, идеей возвращения к первозданным ценностям, поиском внутреннего покоя, единением с природой. «Гляжу я на горы, и горы глядят на меня, И долго глядим мы, друг другу не надоедая» – в этих знаменитых «пейзажных стихотворениях» Ли Бо одиночество обещает обретение абсолютного счастья. В пейзажах режиссера можно увидеть попытку выйти на этот путь отрешения, отказа от суеты ради возвращения к первозданной свободе, к природе, к самому себе.

Горы – отдельная и, очевидно, самая любимая тема. Не раз покорял он вершины и как альпинист, и как режиссер, а теперь и как художник. Эту серию работ можно было бы по ассоциации с песней Владимира Высоцкого назвать «Горная лирическая». «Альпы», «Тянь-Шань», «Ля Конча», «Доломиты. Кортиня ДАмпеццо», «Ай-Петри» уходят вершинами в голубизну неба, покоятся в обрамлении моря или зеленых полей, лежат, расступаются под натиском бурных потоков.

Российские просторы исполнены поэтического настроения: поэзии зимней природы, трепетной радости весны, печали осени, холода снежного кружева, пронзительно-одиночества лунной ночи. Сюжеты просты и узнаваемы, до боли знакомы. Где-то мы уже видели и «Заросший пруд», и «Лесные дали», и «Монастырь на Волге», «Одинокую сосну», «Яблоньку».

Часто в работах образы природы и человеческие характеры обнаруживают абсолютное тождество – два дерева проросли друг в друга, сплелись ветками, будто слились в объятии. Или дерево на самом краю берега почти уходит в море, словно одинокий пловец. В работе «Италия» умело срежиссированная безлюдная сцена рассказывает больше, чем любая многофигурная композиция – берег моря, где на зеленой траве стоят три плетеных кресла и столик. На столе бутылка красного вина, два наполненных бокала. А на втором плане два персонажа – два дерева, одно пониже, другое повыше, они словно примерили роли мужчины и женщины, создали романтическую атмосферу уединения. И все эти эмоции выплеснуты на холстик размером не больше чем 30 на 20 сантиметров.



Такая лиричность, поэтичность, нежность свойственны строгому, редко улыбающемуся человеку с неизменной трубкой, которого многие побаиваются за прямолинейность, жесткость и суровый нрав. Но пейзажи говорят о ранимой душе создателя знаменитых кинокартин о сильных, негибких характерах, о мужестве и бесстрашии.

«Мое увлечение пейзажной живописью приоткрыло мне глаза не только на окружающий мир, но и на самого себя. В первую очередь на самого себя» — эти слова Говорухина во многом объясняют его увлечение изобразитель-

К своим рисункам Говорухин относится не очень серьезно: «Черная кошка. Мое лучшее достижение в графике. Эту кошку в фильме “Место встречи изменить нельзя” я придумал и рисовал сам — углем на стене», — вот так отзывается о своей графике Станислав Сергеевич. Однако никто не усомнится, что они выполнены уверенной профессиональной рукой.

Режиссура — профессия, актерство — хулиганство, а живопись — изящное увлечение — так определяет Говорухин все то, что заполняет его жизнь. И профессию, увлечение



ным искусством. Объясняют, почему знаменитый режиссер решил осваивать нечто новое, учиться любить мир, наслаждаться цветовыми состояниями природы, улавливать изменчивость явлений, а в них — собственное настроение.

«Каждый режиссер должен выучиться рисовать. Каким видишь будущий кадр? Как это объяснить соратникам — оператору, художнику?.. Режиссер, не умеющий рисовать, все равно рисует», — уверен Говорухин.

В экспозиции есть и «Рисунки на полях», они сделаны по случаю — на совещаниях во время съемок, но исполнены они уверенной рукой легко и изящно. Среди них портреты Георгия Данелия, Марка Захарова, Иосифа Кобзона, Армена Медведова, Махмуда Эсамбаева. Есть несколько изящных образов супруги режиссера Галины Борисовны.

и «хулиганство» в судьбе большого художника уже давно невозможно разделить по принципу профессиональной специализации. Увлеченность, профессионализм, помноженный на природный артистизм, вместе с чувством юмора, озорством, а порой и хулиганским задором сообщают произведениям художника особую энергетику, добавляют обаяние и шарм его личности.

На выставке «Станислав Говорухин. Живопись. Графика» зритель видит, узнает, чувствует именно это — творческую энергию таланта и ту меру свободы, которая позволяет познавать себя и мир.

МУЗЕИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

MUSEUMS OF MODERN ART



Государственный музей современного искусства Российской академии художеств на Гоголевском бульваре, 10, – одна из самых динамичных площадок Москвы. Выставочные проекты 2011 года, подготовленные Московским музеем современного искусства, стали событиями в художественной жизни столицы.

Это и вторая музейная выставка Виктора Пивоварова «ОНИ» (первая «Едоки лимонов» прошла в 2006 году в Ермолаевском), и экспозиция в рамках Года России – Испании-2011 «Вымысел и реальность. Испанское искусство XXI века из коллекции современного искусства музея Патио Эррериано, Вальядолид», и масштабная ретроспектива специального гостя Московской биеннале Ирины Наховой, автора первых российских «тотальных инсталляций», а также исследовательский международный проект ММСИ и Виктора Мизиано «Невозможное сообщество».

ПО КРАЙНЕЙ НЕОБХОДИМОСТИ

Каллиопи Миниудаки

Ирина Нахова — специальный гость 4-й Московской биеннале современного искусства. Масштабная ретроспективная выставка, организованная Московским музеем современного искусства «Ирина Нахова. Комнаты», объединила в одном пространстве на Гоголевском разножанровые работы, созданные с конца 1970-х по настоящее время. Это позволило продемонстрировать связь между живописью, инсталляциями и объектами, «представить неединичность объектов искусства в синкретности их жизненной мотивировки и необходимости».

Ирина Нахова создала свое искусство, чтобы противостоять чувственной амнезии бытия и чтобы справляться с личными переживаниями, связанными со смертью родителей. У нее противоречивая позиция: Нахова любит традиционную живопись, но создает произведения в смешанной технике, изучает широкий спектр вечных тем искусства и в то же время актуальных общественных вопросов, передает смыслы посредством визуального и вербального, художественного и повседневного языков. Художница редко предпочитает объекты идеям. Она отличается от русских концептуалистов и западных постмодернистов, впрочем, сыгравших важную роль в ее становлении как художника.

Тем не менее ее работы служат свидетельством русского происхождения ее версии концептуализма. Но встреча с реальностью Запада изменила вектор ее интереса к высокой культуре и повседневности.

Но, несмотря на то что Нахова начала выставляться в основном только после отъезда из СССР ради участия в групповой выставке в Нью-Йорке, ее творчество парадоксальным образом не замечается в США и Европе. Там в ней видят либо русского концептуалиста, либо феминистку из СССР. В России с середины 1990-х Нахова воспринимается как «русский художник с мировым именем». Несмотря на то что она в США вот уже 20 лет, Нахова оказалась внутренним эмигрантом задолго до того, как переехала на Запад.

Как и многие неофициальные художники во времена поздней «оттепели», она зарабатывала иллюстрированием детских книг. Художница дружила с Виктором Пивоваровым и основателем апт-арта Никитой Алексеевым, брала частные уроки у Комара и Меламида, вышла замуж за Андрея Монастырского и стала свидетелем некоторых акций его группы «Коллективные действия». Героическое место в мифологии московского концептуализма Наховой обеспечили пять «Комнат» (1983–1986). «Комнаты» — одни из первых примеров «тотальной инсталляции», важнейший продукт ее творчества, становятся символом коллективной изоляции советских альтернативных художественных кругов.

В основе творчества Наховой есть особая разновидность «бездомности», обусловленная постоянными ментальными и физическими перемещениями. «Бездомность» эта не равна «бездомности русской души»⁴ которая согласно Светлане Бойм определяет национальную идентичность русских во все времена, однако она играет важную роль как в советских, так и постсоветских практиках Наховой, в эстетике ее работ.

Нахова не воспринимает себя эмигрантом. Она не фокусировала внимание исключительно на советской реальности ни когда жила в СССР, ни после. Наоборот, она вылетела из этой реальности еще раньше, чем покинула страну. Она обитала в эдеме

культуры, куда проложила себе путь, изучая книги из библиотеки отца и коллекцию Пушкинского музея. И каким бы скучным ни был этот рай, Нахова избежала удушающей реальности советского строя, пропаганды официального искусства, идеологического и бюрократического контроля над повседневной жизнью, превратив искусство и культуру в свой дом. Переезд в США продемонстрировал разницу между Западом мечты и «храмом» культуры, и она ощутила себя вдвойне иностранкой, одинаково дистанцированной от реальных и воображаемых пространств.

Добровольная ссылка в Нью-Йорк изменила ее как художника: вера уступила место иронии. Нахова заменила художественный эскапизм живописью, а эскапистские видения желанного «не здесь» — отстраненными видениями пустоты. Доказательством тому служат изображения жилищ, которые она сменяла до и после эмиграции, ведь Нахова вышла за пределы реального местожительства, своей квартиры, трансформировав ее в произведение энвайронментального искусства с помощью коллажных техник, искажения перспективы и миметических приемов иллюзионизма. Нахова обращается к инсталляции, смешивая элементы двух ареалов, всегда служивших ей спасительным укрытием, — живописи и музейного мира, представленных фрагментами античных статуй и призрачными руинами. Таким образом она отпраздновала свое прибытие в западный мир, ощущавшееся как личное раскрепощение. Однако уже в качестве «иронизирующего» Нахова показывает в посткоммунистической Москве изображения нового дома, в котором трансцендентность ее первой комнаты сменилась нетрансцендентностью жизни в Америке. В работе «Поездка» она предлагает зрителю «проехать» на велосипеде по привычному маршруту художницы от дома до пляжа: смена скоростей — единственное развлечение в этом скучном путешествии в бессобытийной пустоте по пригороду, архитектура которого не предусматривает любования.

Нахова с горечью высказывается об утрате навыков общения в блистательном веке глобальных коммуникаций и передвижений, хотя этот фактор и позволяет ей жить бродячим, бездомным художником. В недавнем видео «Dialogue» (2007) художница иронично называет этим английским словом пространственно организованный бессмысленный обмен непристойными русскими фразами.

Нахова скорбит о несостоявшемся диалоге, или, лучше сказать, она искренне верит в смысловую значимость неразборчивой речи. Не случайно ее аскетичная аудиовизуальная инсталляция «Зона неразличения» (2008), в которой из колонок доносятся монологи на диковинных наречиях — плод языковых импровизаций людей разных национальностей, предполагает, что лакуна между обозначающим и обозначаемым и есть подлинный источник смыслов.

Это дает основание говорить об изменении ее художнического видения, причина которого напрямую связана с разбитыми мечтами о воображаемом Западе, не выдержавшими столкновения с реальной демократией как в Америке, так и других странах. Реальность вторглась в работы художницы через фотографию и оказала влияние на ее инсталляции. Фотография не только добавила новые акценты в ее живопись, как, например, в серии «Домашнее рисование», но и взяла на себя роль, которую в инсталляциях прежде играла живопись, но полностью ее не вытесняла, доказательством чему служит работа «Мама-Папа» (2009). И хотя это лишь один из аспектов ее постмедийных ху-



дожественных практик, в числе которых надувная скульптура, интерактивные и звуковые технологии, фотографии у Наховой заслуживает пристального внимания.

Ее, очевидно, привлекла «хамелеонская изменчивость»⁵ фотографии в современном искусстве, и она даже усилила это качество, не только используя разнообразные формы фотографических изображений (вырезки, вставки в живопись, слайды, печать на различных материалах и предметах как существенные элементы видеоарта), но и исследуя многочисленные идентичности фотографии, экспериментируя с новыми формами «фоточувствительности» в искусстве.

Апроприация как высокого искусства, так и расхожей образности — вот к чему, надо полагать, стремилась Нахова в своих ранних работах с фотографией («Друзья и знакомые», 1994). Соединив живопись, изображавшую скульптурные оригиналы и копии, и дополнительные художественные средства, Нахова имитировала фрагменты скульптур, ориентируясь на снимки римских копий классических статуй, найденные в альбомах по искусству и археологии. Однако вместо холста она использует одежду, превращая статуи в перформативные скульптуры, которые могут надеть и носить мужчина или женщина. «Друзья и знакомые» напрашиваются на феминистское прочтение, отсылающее и к бисексуальности советского коллективного тела, и к идее перформативности гендера, разработанной западными теоретиками. Но существует и другой аспект: скульптуры наводят на мысль об изнанке «цивилизованного» мира демократии. «Друзья и знакомые» могут рассматриваться как одно из первых отображений травматического знакомства Наховой с западной реальностью.

Вербальное насилие «Друзей и знакомых» бледнеет в сравнении с визуальным насилием работы «Папочке нужно отдохнуть» (1996). Отобрав страшные снимки из учебников судебной медицины и интернет-источников с изображением трупов, На-

хова распечатывает их на гипсовых подушках, словно отправляя покоиться на условно мягких поверхностях. Тема смерти, а также обезображивания тела постоянно возникает в ее творчестве. «Папочке нужно отдохнуть» напрямую связано с повседневными видениями дегуманизированного человечества. Здесь также есть отсылка к смакованию смерти и насилия в СМИ как к симптому эпохи расцвета «общества спектакля». Название работы взято из рекламы музыкальной подушки, которую художница использовала в качестве аудиокомпонента данной инсталляции. Мир спектакля — от рекламы до коммерческих развлечений — действительно поработил наше зрение и слух. С 1980-х годов в произведениях Наховой содержится отклик на образ мира, выстраиваемый СМИ. Например, в фотоскульптурных инсталляциях «Гладильные доски» (2001) и «Репетиция» (2003) она экспериментировала со студийным портретом и постановочной фотографией, обращаясь к вечным вопросам смерти и насилия на фоне войны с террором (или с обществом) в годы правления Буша.

Показывая крупным планом спины натурщиц вместо их лиц, в «Гладильных досках» Нахова создала, по сути, серию антипортретов, включая собственный. Печатавая изображения чувствительной поверхности (кожи) на контрастирующих материалах (на мягкой гладильной доске и на металлических поверхностях четырех включенных утюгов), художница стремится дезориентировать зрителя, противореча его сенсорному опыту в том, что касается тела и исходящего от него тепла. Но, провозглашая кожу сутью человека⁶, художница ставит вопрос о дихотомии кожи как пограничной поверхности и зеркале души. Таким образом, Нахова удаляется от русской традиции жестко разграничивать тело и душу. Она представляет тело как чувственную, но до сих пор не изученную карту, испещренную природными или культурными маркерами (солнечный ожог, тату, родинка), однако с намеренно затушеванными признаками пола и возраста.

«Репетиция» — одна из наиболее театральных инсталляций Наховой. Центр инсталляции — фоторепродукция картины Эдуарда Мане «Балкон» (1868), прикрепленная к стене в виде лайтбокса, напоминающая коммерческую рекламу. Эффект репродуцирования в форме постмодернистского пастиша усиливается маленькими лайтбоксами, которые (оригинальный вариант «Репетиции») лежат ровными рядами на полу перед «Балконом». В них обычные мужчины и женщины изображают умирание. Это вариация на тему «Смерти тореадора» (1864) Эдуарда Мане: под фотообъективом Наховой «тореадор» много раз оживает, чтобы снова умереть, а принцип демонстрации снимков напоминает кладбищенские захоронения. Работа заставляет размышлять о смерти, кроме того, она обретает добавочный смысл, превращаясь в самокритичную инсталляцию, напоминающую зал с мертвыми зрителями и сценой для умертвляющих повторов шедевров.

В других инсталляциях Нахова исследует и/или саботирует документальную функцию фотографии. «Возможно» («Probably Would») (2005) и «Московская инсталляция» (2006) отсылают к тотальной трансформации пространства комнаты художницы. Обои, закрывающие в обеих работах стены и окна галереи, представляют собой огромные отпечатки цифровых фотоколлажей с городскими фасадами, строениями и прохожими. В первой работе Нахова создает головокружительный городской пейзаж-сновидение, круговую панораму перетекающих друг в друга архитектурных пространств и мгновений городской жизни двух метрополисов, достигая эффекта надмирной среды. В «Московской инсталляции» фотографии исторических мест и памятников заснеженной Москвы «украшают» рекламные плакаты и билборды. Здесь же «прогуливаются» медведи различных размеров, их фотографии наклеены поверх московских пейзажей. Установленный посреди помещения белый мишка надувается и сдувается, реагируя таким образом на присутствие зрителей. Эта игра с вечным символом России, аритмичные восхваления и поклоны, которые медведь отвешивает «новому» московскому городскому парадизу, добавляет ироничный оттенок. Вопреки первоначальным намерениям эти целенаправленно скомпонованные городские виды, объединяющие старые и новые места проживания художницы, превращают «Возможно» и «Московскую инсталляцию» в диптих, в котором правда документальной фотографии рушится, обнажая социополитическое напряжение, пронизывающее городскую среду в эпоху глобализации.

Однако Нахова использует фотокамеру и для документирования. В лайтбоксах («Уровень повышенной опасности», 2004) она создает воображаемый оранжевый уровень опасности тер-

рористической атаки, которой администрация Буша умело запугала американцев, развязав себе руки для ведения военных действий сразу после 11 сентября: Нахова высвечивает подлинные опасности капитализма, видя их в том, что в условиях либеральной экономики военная машина и индустрия потребления действуют заодно.

(«Картинки для медведя», 2007) и «ЛУКОЙЛ» («Luk Oil», 2007) свидетельствуют о возвращении художницы к коллажу. Составленные из обрывков страниц и вырезок из журналов и рекламы, это вариации на иконографическую традицию православного иконостаса. В очертаниях вырезок, распечатанных на изысканной расписной бумаге, религиозная тематика (Рождество, Благовещение, Воскресение и так далее) остается узнаваемой, но священная иконография осквернена коммерческим содержанием, а также вульгарными комментариями, написанными художницей.

Цифровые технологии играют значимую роль в «Кожах» (2010). Нахова напечатала снимки татуированных мужских и женских тел на латексе, на ощупь напоминающем человеческую кожу. Висящий на стене, будто содранный с человека латекс снабжен текстом, в котором вкратце описывается жизнь «освежеванного» персонажа, а также информация о посмертной выставке татуированной кожи. Эти тексты, граничащие с абсурдом, сознательные подражания повествовательной манере обэриутов, изобилуют, однако, клишированными мечтами современного человека о благополучии и преуспевании и страхами обнищания, войны и т.д. В каждой истории угадывается пессимистический вывод, что все продается и рекламируется, как кожа и подробности личной жизни этих необычных жертв. Более того, попытки субъективизироваться и дифференцироваться посредством татуировок идут прахом из-за фатальной обреченности, свойственной всем «Кожам».

Подкрепляя выдуманные истории сконструированной документацией, Нахова говорит о ненадежности слова и образа в идеологических манипуляциях, передачах СМИ и самой истории нашего времени. Художница прибегает к фотографии не потому, что видит в ней креативное средство. Она обращается с фотографией с концептуальным «неотношением» как к «несредству выражения». Запутанные отношения фотографии с реальностью как очевидного средства выражения истины и одновременно сконструированного визуального языка позволили Наховой «включить» фотографическую репрезентативность в целях социальной и политической критики, не впадая в реализм.

Полная версия статьи опубликована в каталоге выставки (Ирина Нахова. Комнаты. М.: Maier, 2011).



И. НАХОВА
Друзья и знакомые. 1994.
Виды инсталляции

▲ СТР. 97
Probably Would. 2005. Ламинированная термопечать на виниле

▲ СТР. 95
П. АЛЬТХАМЕР
Общее дело. 2009. Акция. Бельгия.
Из проекта «Невозможное сообщество»

НА ПОВЕСТКЕ ДНЯ – КОММУНИКАЦИЯ

Виктория Хан-Магомедова

Как коллективная деятельность функционирует внутри современной арт-практики? Как можно коллективный подход в творчестве идентифицировать с новыми моделями современного искусства? Выставочно-издательский проект ММСИ и Виктор Мизиано пытается ответить на эти вопросы.

Зарубежный и отечественный опыт в современном искусстве свидетельствует о возвращении к коллективному формату. И в этом смысле выставка «Невозможное сообщество» в ГМСИ РАХ на Гоголевском бульваре весьма своевременна как с точки зрения оригинальной и точной концепции куратора Виктора Мизиано, так и с точки зрения ее визуального наполнения. Выставка убеждает, что коллективный подход в творчестве может порождать новые модели для изменений внутри системы современного искусства, а также и за ее пределами. Можно даже рассматривать коллективную арт-практику как модель для «сопротивления» формату индивидуальной практики (например, продвижение на рынке единичных художников), ведь здесь делается акцент на диалогической модели обмена, особенно в работах на социополитическую тематику.

Все больше мы осознаем острую необходимость объединиться в некий «коллективный голос», неважно национальное, расовое социальное или политическое это сообщество. И не имеет значения, идет ли речь о классовой борьбе, глобализации, «войне с помощью террора». Согласно Грегори Шолетту мы входим в новый период общности, следующий за периодом фетишизации «унифицированного голоса». Шолетт и Блейк Стимсон в книге «Коллективизм после модернизма: искусство и социальное воображение после 1945» (Миннеаполис, 2007) демонстрируют способы, с помощью которых коллективный формат в искусстве может противостоять доминирующим моделям, тенденциям капитализма и модернизма. Бросая вызов социополитическим условиям и корпоративным идеалам, новая коллективность возникает как формат, который позволяет не только переосмыслить цели и функции искусства, но и выявить новые модели для активной гражданской позиции.

В эпоху модернизма, когда доминировал индивидуализм, популяризировались творчество, карьера и стиль жизни одного художника, гению приписывали этос эпохи Просвещения. Иными словами, наделенный ярким воображением персонаж, творец вел колоритный, богемный стиль жизни и к тому же еще и придумывал некие таинственные и путаные обращения к рабочему классу, что весьма приветствовалось. Современный арт-рынок и его инфраструктура все еще обеспечивают успех творениям именно такого индивида. Тем не менее в арт-практике с 1960-х годов все большую роль играет междисциплинарная деятельность художника, все больший акцент делается на социальные отношения, коллективное воображение, полифонические изменения и практики мультиплиа.

Все эти позиции просматриваются и на выставке на Гоголевском бульваре. Арт-коллективов здесь немного: московская Программа Escape, киевские группы РЭП, «Tranzlaboratorium», харьковская «SOSk» и люблянская «IRWIN». Но и художники-одиночки удачно вписываются в заданный куратором контекст. Представленные коллективы пытаются создать связи и общности иного типа. Однако на выставке сделан акцент на недолговечности таких коллективных связей. Наиболее характерный пример — группа «Escape». Демонстрируется несколько их знакомых работ, поскольку, хотя группа и распалась, в этом году они отмечают десятилетие, а их деятельность показательна в кон-



тексте осознания актуальных проблем, связанных с ролью коллективов художников в обществе.

Отмечающая свое 30-летие группа «IRWIN» исповедует принцип ретроавангардизма, весьма парадоксальный. В сущности, такая концепция подразумевает переосмысление использования символов прошлого, философских идей, связанных с образованием, особенно тех идей, которые применяет правительство для укрепления своей власти. Они выступают за утопическое государство представителей культуры, что успешно продемонстрировали на выставке.

Озабоченность социально-политической ситуацией в мире участники выставки выражали по-разному: комично, иронично, философски, в завуалированной форме, иногда грубо (видеокалип эстонца Я. Тоомика, поющего под водой и захлебывающегося; «Панорама Европы», инсталляция Луки Ватоне).

Ключевым словом на выставке стала «коммуникация». Многие отечественные и зарубежные художники и арт-группы размышляют о разобщенности людей, об отсутствии взаимопонимания и возникающих в результате трагических событий конфликтов и фрустрации. С одной стороны, авторы стремились, чтобы зрители правильно восприняли их произведения. С другой — пытались преодолеть пассивность зрителя, вовлечь его в диалог, заставить реагировать на происходящее. Поэтому на зрителя обрушивается масса информации: документация перформансов, подробные экспликации. Нужно активно «работать», чтобы это усвоить.

Выставка получилась яркая, с хорошо продуманной концепцией, ориентированная на размышления о происходящих в мире искусства изменениях.

Куратор Альфредо Камероти определяет арт-коллектив как «неустойчивое означаемое». Другими словами, это коллективная практика, непостоянная и переменчивая. И определение ей дать нелегко, ведь она все время трансформируется, чутко реагируя, отвечая на взаимодействие с человеком. И тогда возникает «невозможное сообщество», так как связи распадаются, а коммуникация творцов друг с другом затруднена. Об этом рассказывает выставка.

Проект Виктора Мизиано — не только размышление о творчестве объединений, групп художников. Выставка «Невозможное сообщество» демонстрирует, как художник выстраивает свои отношения не только со зрителями, но и с участниками перформанса, с вовлеченными в акцию персонажами — друзьями, знакомыми, единомышленниками. И конечно, рождает полемику по поводу способов выхода в городское пространство. Словом, речь идет об эстетике взаимодействия в разных формах. Особенно «отличились» Вадим Фишкин, Евгений Фикс, Павел Алтхамер... Возникает много вопросов, проблем, которые предстоит решать в ближайшем будущем. Вот почему выставка «Невозможное сообщество» оказалась столь своевременной.

Вымысел и реальность. Испанское искусство XXI века

ГМСИ РАХ, Гоголевский бульвар, 10

Полемика арт-критики о том, что является произведением искусства, разгорается с новой силой, так как сегодня существует много творческих стратегий, которые арт-сообщество склонно квалифицировать как художественные. Однако многие подобные произведения вызывают непонимание у публики. В прошлом столетии английский художественный критик Лоуренс Эллоуэй (1972) утверждал, что компетентное сообщество (художник, критик, галерист, куратор, эксперт, коллекционер) обладает правом наделять то или иное творение статусом произведения искусства. В наши дни, по мнению социолога Н. Беккера, ценность произведения искусства зависит от интерпретации как специалистов, так и любого вступившего в контакт с произведением, особенно в момент его создания.

И все же, какими бы противоречивыми, порой шокирующими, ни представляли произведения на выставках современного искусства, два параметра по-прежнему работают. Несомненный успех экспозиции обеспечивают тщательный отбор произведений из музейных собраний и продуманная концепция опытного, с мировым именем куратора.

Как в случае с выставкой «Вымысел и реальность. Испанское искусство XXI века из коллекции современного искусства музея Патио Эррериано, Вальядолид» в Государственном музее современного искусства РАХ (в рамках Года России – Испании). Качество работ удостоверяется тем, что они происходят из отличной музейной коллекции, насчитывающей более тысячи экспонатов. А выбор произведений из собрания музея осуществляла куратор Мария де Кораль, всемирно признанный искусствовед (в 2005-м была комис-

саром 51-й Венецианской биеннале). Поэтому многочисленные произведения испанских художников разных поколений в различных техниках и материалах образуют впечатляющую и многогранную панораму актуального испанского искусства (живопись, рисунок, скульптура, объекты, инсталляции, фотография, видео).

Но именно через историю живописи мы зачастую воспринимаем историю испанского искусства: от Эль Греко, Веласкеса, Мурильо до Пикассо, Миро, Тапеса, Барсело. И на выставке эта живописная традиция хорошо прослеживается (серия «Большой красный», 2003, Соледад Севиль). Мадридец Хорхе Галиндо продолжает свои сложные исследования в замысловатых, утонченных холстах. И всегда находит оригинальную, четко выверенную форму («Персик Каллипсо», 2005). За 20 лет творческой деятельности он перешел от жестуальной абстракции к масштабным фигуративным изображениям, в которых по-своему развенчивает стереотипы общества потребления, препарировав стилистику, образность поп-арта, сюрреализма.

У живущего в Саламанке Энрике Марти своя стратегия разработки сюжетов. Его картины основаны на моментальных снимках ситуаций, иногда он использует материалы фильмов или берет для сюжета необычные истории. Он открывает публике темную и магическую сторону так называемой нормальной жизни. В подобном духе решена представленная на выставке картина «Без названия» (2000).

Большие, пустынные, абстрактные холсты Нико Мунуэра настраивают на медитативный лад. Абстрактные, симметричные, фрагментарные работы Чус Гарсия Фрайле решены в другом ключе. Мир самых банальных предметов она превращает в художественные образы, выражая потребительские мифы современного общества. Ее «Мегаполис 13» (2010) поражает воображение формальной чистотой, воссоздает захватывающую поэтическую вселенную.

В полотнах Альфонсо Альбасете ощущается влияние абстрактного экспрессионизма. Избирая путь между абстракцией и фигуративностью, он так выстраивает планы своих картин, что они постепенно кристаллизуются в изображения интерьеров («Комната», 2008).

Пельо Иразу начал свою карьеру в 1980-е с работ в стиле минимализма и постминимализма. Позднее он стал ориентироваться на Бойса и Отейсу, в его работах ощущается влияние конструктивизма. Скульптура «Без названия» (2002) выполнена с использованием разных материалов – дерево, живопись, клейкая лента. Получилась структура с усеченными объемами, пересечением диагоналей, с использованием цвета – хроматической шкалы голубых, белых, коричневых, черных тонов. Такая специфическая манера создания альтернативной реальности.

Феномены повседневной жизни и возможность чистых, непосредственных жестов, же-

вание мистифицировать зрителя особенно привлекают испанских художников. И каждый находит свой источник вдохновения.

Выставка получилась очень испанской по духу и в то же время современной. Прослеживаются не только характерные особенности актуального испанского искусства, но и стратегии, присущие интернациональному искусству сегодня. Умная зрелищность тонко сочетается с богатством возможностей для интерпретации и размышлений.

Рациональное и видимое

ММСИ, ПЕТРОВКА, 25



Масштабная и яркая выставка Агностико Боналуми в рамках Года Италии в России открывается работами 1960-х годов и заканчивается полотнами последних месяцев 2011 года, что свидетельствует о мощном и неувыдающем творческом даре.

«Красное», «Серое», «Синее», «Черное»... (холст, темпера, вощеная ткань, водная эмаль). Художник использует разные материалы, бумагу и плексиглас, ПВА и дерево, кристаллы, мрамор и пластик, резину, холст. Свои произведения он называет по доминирующему главному цвету и тем самым подчеркивает монохромность.

В живописной технике Боналуми важное значение имеет использование света, тени, фактуры, текстуры, структуры. Но все же кажется, что именно материальные свойства цвета являются в его искусстве определяющими. Самое подходящее средство для этого – всегда монохромное применение цвета, нанесенного на холст очень активно.

Критики называют произведения Боналуми «картины-объекты». Полотна действительно не кажутся двухмерными, они имеют специфические особенности рельефа. Многие его картины 1970-х годов назывались «Побуждения вперед» и имели дугообразную форму. Кроме того, художник создает пластический рельеф посредством нижних слоев, находящихся под верхним живописным слоем. Железная проволока и другие элементы образуют на поверхности причудливые конфигурации. Холст всегда остается холстом, монохромным и гладким, но в чем-то преизбыточным, светотеневые контрасты наполняют его состоянием ожидания. По-



верхность холста, всегда подвижная из-за перемещающегося пространственного рельефа, как бы преодолевает ограничения рамы.

Выставка позволяет почувствовать особые пластические достоинства работ Боналуми, насладиться хроматической роскошью его «картин-объектов». Художник отталкивается от реальности и находит подходящие элементы, формы и пространственную организацию для интерпретации своего опыта и чувствительности. В 2001 году Боналуми вручили премию президента республики и состоялась его персональная выставка в Национальной академии Святого Луки в Риме.

Мастерская 20'11. Сегодня/Завтра ММСИ, Ермолаевский, 17

Молодые художники внедряют свое творчество в контекст современных художественных практик, ищут универсальный язык, обусловленный актуальной проблематикой, успешно осваивают новые технологии, хотя быть узнаваемыми, ни на кого не похожими. Насколько же они преуспели в этом? Очередная ежегодная выставка молодого искусства школы современного искусства «Свободные мастерские» вновь доказывает, что этот смотр — важное и нужное начинание, позволяющее оценить, насколько успешно овладели участники выставки профессиональными навыками, которым их обучали в школе, насколько сумели освободиться от подражания, вторичности стереотипов и нащупать пусть еще узенькую, не очень выверенную, но свою дорогу в искусстве.

Возможно, не все участники проекта еще четко представляют свой последующий путь в искусстве, тем не менее отобранные на основе конкурса работы молодых художников свидетельствуют, что взят верный курс и у школы «Свободные мастерские» отличные перспективы.

Работа «Боевая раскраска» К. Адейкина с ее бескомпромиссностью, дерзостью, жесткой экспрессивностью воспринимается как лейтмотив, визитная карточка выставки, нацеленной на смелый эксперимент во всех жанрах актуального искусства: объекты, живопись, графика, коллаж, фотография, видеоарт, интерактивные инсталляции.

Молодые художники работают с разными техниками и материалами, стремясь в неожиданных их сочетаниях или найденной авторской технике передать свои чувства,



мысли, переживания («Венский стул», фрагмент сцены спектакля «Медведи» А. Трегубова; объект «Pop corpses», бумага, шоколад А. Куликова; «Геоническое», пленка, картон А. Крутикова).

Б. Пономарев представил видеодокументацию любопытного перформанса «Сила света». Ю. Бух написала на стене копеечными монетами текст «Блестящее будущее». Ю. Задворная создала звуковую инсталляцию «Абонент недоступен» из сломанных мобильных телефонов. Посыл понятен, но можно было бы придумать и более неожиданный ход. Эль Гард в инсталляции «Яйца» размышляет о естественном и искусственном, о жизни и смерти. Нагромождение из серых больших яиц увенчано яйцом с проросшей травой. Хороши объекты Рамзеса, особенно «Маска» (сталь, сварка, покрытие). М. Левин в большом горизонтальном свитке «Метро» (уголь) изображает мрачных, погруженных в себя пенсионеров. А Р. Мокров демонстрирует «Зеркало», в котором зритель, увидев свое отражение, возможно, задумается о жизни и ее интерпретации в искусстве.

Запоминается сложная, выполненная в авторской технике с использованием прозрачного алкидного лака, акрила работа «Св. Себастьян и св. Пантелеймон» А. Васильева, осмысляющего в новом ключе религиозную тематику. Емкий и многозначный образ сотворила С. Бычихина в инсталляции «Покинутые сосуды», использовав обычную проволоку.

Некоторые молодые художники объединяются в пары («Шаровая молния», творческая группа ДИ 106). Инсталляция «Червь» А. Кузнецова и М. Сафроновой, созданная из изгибающихся алюминиевых труб с оголенными и оборванными проводами, с юмором напоминает об опасности, подстерегающей в быту.

Куратор этого раздела экспозиции Е. Кузьмина воссоздала в залах интригующую атмосферу «потерянного времени». Не менее любопытны оказались и видеоработы и интерактивные объекты российских и зарубежных художников, хотя в этом разделе молодым авторам еще предстоит обрести свою, неповторимую манеру высказывания.

Манглехем — место на земле

ГМСИ РАХ, Гоголевский бульвар, 10

На выставке в ММСИ пятнадцать манглехемских художников демонстрируют картины, скульптуры, объекты, графические работы, инсталляции, фотографии, которые в той или иной степени вдохновляли бесхитростными мотивами малой Земли обетованной или идеальными условиями для экспериментов. Эти работы хотелось бы иметь дома, они прекрасно смотрелись бы в любом офисе, ибо в них ощущаются гармония, самодостаточность, несуетность. При их рассмотрении отрешаясь от всех тревог и забот и просто радуешься жизни.

Конечно, выдающихся или новаторских произведений на выставке не встретишь. Суть в другом. Шведских авторов не интересуют происходящее на мировой художественной сцене, новые направления, неожиданные приемы использования новых технологий, борьба за возможность выставляться



в престижных залах. Им чуждо стремление заполучить платежеспособных коллекционеров и т.п., им нравится наслаждаться природой и делиться в визуальной форме своими впечатлениями со зрителями.

Завершают выставку 15 фотопортретов ее участников, созданные Марией Ионовой-Грибиной. Лица художников спокойны, они как бы приглашают к общению и совершенно лишены мучительных терзаний в поисках идентичности.

Новый взгляд — новое стекло

ММСИ, Петровка 25

На выставке в музее двенадцать московских художников объединения «Новое стекло» (Л. Савельева, Ф. Ибрагимов, Н. Урядова, А. Бутина, Н. Воликова, А. Криволапов, В. Лобов, О. Манукян, Ю. Мерзликina, Т. Новикова, А. Ферьев, Е. Ярошенко) почти не следуют традиции сосудного стекла, а решают сложные художественные задачи стеклопластики. Экспериментируя, они находят новые изобразительные возможности оптического, цветного, гладкого стекла, применяют техники фьюзинга, моллирования, с успехом используя медные вставки, гравировку. Их работы поражают богатством ассоциативного строя образов («Сумерки», Лобов). Каждый участник по-своему обыгрывает пластический мотив соотношения масс и тектоники, фактурные особенности материала и живописную выразительность цвета («Впечатление» Ярошенко). У Манукяна напряженный ритм вздымающихся языков пламени — красных, синих, черных — прочитывается как символ стихии огня («Пламя»).

Для Савельевой важно создание эмоционально наполненного, художественно-активного пространства в стекле. Поэтому

Н. Воликова, Т. Новикова.

Стихи. 2008. Стекло, гутная техника, склейка



она часто использует медные вставки («Матери», «Идущие»).

Главная особенность выставки в том, что ее участники вышли за пределы определенных ограничений сферы декоративно-прикладного искусства, уверенно выполняя задачи пластического визуального искусства. Великолепную крупную работу Ибрагимова «Дон Кихот» (в латах, с копьем и щитом — выдувное стекло, металл) нельзя отнести ни к сосудам, ни к статуэткам, скорее, это оригинальная скульптура. На выставке есть и стеклянные «картины», пейзажные витражи («На берегу Неро» Бутина в технике тиффани, и сегодня удивляющей невероятным свечением).

Как некие объекты актуального искусства воспринимаются три крупные работы Мерзликиной («Напряжение...») — три больших куба с «крыльями», стоящих под углом. «Весна в городе» Бутиной с яркими, разноцветными домиками напоминает минималистские произведения.

Все участники выставки хорошо освоили секреты стеклodelия и постоянно экспериментируют, находят новые пластические возможности стекла.

Александр Соколов «Аз есмь»

ММСИ, ПЕТРОВКА, 25

«Часы царя Мельхиседека», «Миротворец», «Противоборство», «Двойное удовольствие», «Сексомент» сделаны из дерева, камня, металла, веревок, металлических элементов.



Соколов умел одухотворять материал, предметы, фрагменты найденных вещей, соединяя несочетаемое, заставлял зрителя осмыслить глубину и семантику представленных объектов, наслаждаться красотой форм и пропорций, дать свою трактовку персонажей и их действий. Первая персональная выставка мастера — посмертная, на ней представлены работы 1980–2000-х. Его художественные пристрастия и творческое кредо хорошо прочтываются.

В этих работах проявилась фантазия автора, создававшего не только скульптуры и объекты, но и конструкции или машины, которые зритель мог приводить в движение, что-то с ними делать, внедряться в них. В своих работах Соколов словно обменивается со зрителем сущностями, ценностями, знаками, вещами, узнаваемыми, парадоксальными и загадочными. Рассматривая его работы, ищешь универсальные коды для их понимания.

Любопытна серия «Европортрет» — своеобразные остроумные парфразы или оммажи крупным мастерам XX века — Арпу, Магритту, Архипенко, Миро... Соколов легко и свободно внедряется в разные контексты, смело оперируя знаковыми стилистическими кодами западного модернизма.

Некрореализм

ММСИ, ЕРМОЛАЕВСКИЙ, 17



Названия работ «Мертвый трупьярь», «Дебил», «Серп» впечатляют. Персонажи эти травмированные, синюшные, с какими-то раздутыми, словно нарочито лишенными индивидуальности лицами со стертными чертами.

Направление некрореализм проявилось в ленинградском неофициальном искусстве в первой половине 1980-х и активно заявило себе в кино, литературе, живописи. Смерть некрореалисты трактуют в открыто пародийном ключе, порой пугая нарочито натуралистическими деталями или мистифицируя чересчур усложненной символикой, навязчивыми узнаваемыми цитатами. Тематика смерти присутствует в их работах завуалированно, намеками, поданными через соответствующую атмосферу с хорошо продуманным воздействием на сознание зрителя.

Странные аморфные существа в работах некрореалистов рождают ощущения тоски, подавленности. Образное композиционное колористическое решение и ритмическая организация живописных элементов вызывают дезориентацию. Агрессивность и экспрессивная стилистика некрореалистов всегда узнаваемы, характерно для них и демонстративное пренебрежение качественными параметрами.

Некрореалисты на выставке демонстрируют свою философию, идеологию и практику. Объединяют их развешенные на этажах листы из трактата о некрометоде Кустова и листы из судебно-медицинского атласа. Срубленные деревья в экспозиции имеют отношение к фильмам Юфина.

На втором этаже представлены работы некрореалистов 1980-х — начала 1990-х. Выполненные в цвете, они отличаются дерзостью, стремлением эпатировать публику. На других этажах демонстрируются в основном работы Кустова, фильмы, картины и фото Юфина.

Хотя в поздних творениях некрореалисты сохраняют верность своему некрометоду, к этому времени уже подробно разработанному, в них ощущаются усталость, омертвление, интеллектуальная игра, не подкрепленная пластическими находками. Но фильмы Юфина по-прежнему хороши.

Фабула предмета

ММСИ, ТВЕРСКОЙ, 9

«Я предлагаю парадоксальный вариант абстракции, выполненный нашим методом, т.е. компоновкой предметов в отдельные работы (функциоколлажи) в совершенно новом

стиле астроконструктивизм», — заявляет петербургский художник Вадим Воинов. И действительно, станковые ассамбляжи Воинова весьма необычны, порой афористичны и открывают новые повествования об историческом прошлом и современности. Набор предметов действительно неожиданный и несет в себе историческое послание. «Допрос» составлен из немецко-русского разговорника, гильзы, силуэта бабочки. Для «Варианта Победы» использованы пенсионная книжка, вырезки из газет, медали, кружка. Очень хорош ассамбляж «Красный антик», где так находчиво обыграно сочетание слегка поврежденной деки контрабаса, палитры и межверного крюка. А в «Золотой пыли» внимание приковывает колоритная жестяная вывеска «Опорто» (1936), вместе с пылевывалкой и куском кожи рождающая разные интерпретации. Есть на выставке и открыто трагические вещи — «Памяти замученных женщин», безусловно скомпонованный функциоколлаж из найденных вещей.

Казалось, возникновение функциоколлажей было предопределено творческой деятельностью Воинова. Как сотрудник Музея истории Ленинграда он обследовал дома, подлежащие капитальному ремонту. В них он и обнаружил массу оставленных жильцами старых вещей. И хлам этот оказался необычайно интересным и с исторической точки зрения, и как подсобный материал для творчества.

Так в конце 1970-х родилась идея функциоколлажей. Художник всегда использует тиражированные вещи, которые в его работах становятся свидетелями истории и рассказывают о советском прошлом. Эпоха большого террора, война... Никто не мог и представить, что обычный граммофон или обод от венского стула могут обрести такое эмоциональное звучание в интерпретации Воинова. Он никогда не изменяет предмету, а, сталкивая разные вещи, позволяет зрителю множить интерпретации увиденного. И предметы оказываются у Воинова удивительно «говорящими», способными даже охарактеризовать и советское сознание, и советских персонажей.

На выставке представлены циклы, выявляющие мощный творческий потенциал автора. Удивляет, как остроумно и умело komponует он взятые из повседневной жизни предметы, обретающие метафорическое значение, сотворяя из них занимательные истории. Истоками искусства Воинова называют прежде всего супрематизм Малевича и контррельефы Татлина, повлиявшие на его пластический язык. Содержательную составляющую творений Воинова следует искать в русском реализме.



КОЛЛЕКЦИИ

COLLECTIONS



Коллекционирование — одно из самых популярных увлечений в мире. Это социокультурный феномен, способ свободного самовыражения личности и общественно значимое явление. Фонды большинства крупнейших музеев мира в значительной части составлены из даров коллекционеров. Коллекционер — человек, живущий в среде смыслов и значений, требующих осознания, эмоциональных напряжений и организационных усилий. Коллекция может многое рассказать о своем хозяине, об истории и культуре страны.

ГРАФИКА ИЗ ВЕЛИКОКНЯЖЕСКОГО КАБИНЕТА

Антон Успенский

Всем знакомо блистательное здание Дома ученых (Владимирский дворец) на Дворцовой набережной Петербурга — бывший дворец великого князя Владимира Александровича (1847–1909), третьего сына Александра II. Великий князь, как известно, занимал должность президента Академии художеств, оказывал покровительство художникам, собрал в своем дворце значительную коллекцию живописи (более шестидесяти полотен) из громких имен: Репин, Суриков, Маковский, Васильев, Айвазовский. У великого князя, как у каждого государственного человека, была и своя частная жизнь, скрытая от любопытных глаз, и, что особенно интересно, эта жизнь отразилась в одной необычной камерной коллекции.

Четырехэтажный корпус дворца Владимира Александровича, выходящий на Миллионную улицу, назывался гофмейстерским, или Конторой великого князя. В советское время часть его помещений была отдана под квартиры, где в одной из таких, ставших «жилплощадью» комнат, сумела в полном составе сохраниться коллекция графики. Изначальное предназначение этой относительно небольшой комнаты с камином и отделкой красным деревом могло быть различным: курительная, малая библиотека, кабинет для частных бесед в узком кругу или совмещение всех этих функций. Очевидно, что здесь высокие особы обходились без чинов, наград и званий, отдыхали в уютной обстановке, как говорится, «без сюртука, в одном халате, шинель надета в рукава...» Под легко кессонированным потолком

комнаты, с пропуском оконных проемов, единым фризом, забранная в паспарту одной высоты, была расположена коллекция графики — акварель, гризайль, тонированный рисунок, созданная (по авторским датировкам) с 1855 по 1893 год европейскими и русскими художниками. Что характерно для этих работ — почти каждая из них не только представляет высокий уровень графического искусства своего времени, но и репрезентирует личность своего особенного собирателя, круг его интересов, знакомств и образа жизни, причем жизни частной, редко попадавшей в светскую хронику.

Рудольф Федорович Френц (1831–1916) был известен благодаря не только своему таланту, но и общественному положению, в течение нескольких лет состоял в свите будущего императора Александра III, принимая участие в часто проводившихся маневрах. Он нередко получал заказы от представителей императорского дома и написал цикл картин «Великий князь Владимир Александрович на охоте», что подразумевает их личное (в определенном смысле) знакомство. На акварели «Охотник с бабами» (без даты) всадник, едущий с охоты, остановился полюбезничать с двумя деревенскими молодками. Жанровая сценка с пленэрными эффектами исполнена легко и точно, но с особым знанием дела — две русские псовые борзые переданы с мастерством, которым славился этот художник, известный своим пристрастием к композициям с охотничьими собаками.

Альберт Николаевич Бенуа (1852–1936) также был «особой, приближенной к императору», в 1880–1890-е годы сопровождал семью Александра III во время летних круизов по России. «Пейзаж с озером» (1893) относится скорее всего к этому циклу работ. Он отличается натурной свежестью и контрастностью в передаче мотива утреннего озера с избушкой рыбаков. Здесь сказались как большой опыт пейзажиста, так и опыт работы преподавателем академии по классу акварельной живописи. Антон Сергеевич Лыткин (1841–1901) работал архитектором и был действительным членом Общества русских акварелистов. Его акварели среди других работ известных художников в 1880 году вошли в подарочный альбом императору Александру II, выпущенный в связи с 25-летием царствования. Вероятно, что привлеченное к нему тогда внимание императорского дома и привело в коллекцию великого князя акварель Лыткина «Морской пейзаж» (без даты).

Александр Александрович Долгов (1859–1930), офицер лейб-гвардии 1-й Артиллерийской бригады, с 1884 года несколько лет посвятил занятиям искусством — посещал Академию художеств в качестве вольнослушателя, учился в Петербурге на частных курсах Л.Ф. Лагорио и в Дрездене у профессора Пешта. С 1889 года он экспонировал свои работы на крупных петербургских выставках (академических, Санкт-Петербургского общества художников, Общества русских акварелистов). Любопытно, что его акварель «Морской пейзаж» (1893), вошедшая в коллекцию, была написана в год получения автором звания штабс-капитана гвардии «за отличие по службе», и не исключено, что эти два события были связаны личностью коллекционера — великого князя Владимира Александровича. Схожая судьба и у Николая Павловича Красовского (1840–1906), воспитанника Первого кадетского корпуса, он служил в лейб-гвардии Егерском (Гатчинском) полку и параллельно самостоятельно занимался скульптурой и рисунком. В 1869 году за группу из воска «Отправление в коман-



дировку на крестьянской подводе» его избрали почетным вольным общником Императорской Академии художеств. Выйдя в отставку, он занимался в классе батальной живописи и впоследствии достиг немалых успехов как маринист. В коллекцию вошли три гризайли Красовского, объединенные общей темой и сделанные, несомненно, по личным впечатлениям на маневрах: солдаты, разжигающие костер, располагающиеся на бивуаке и становящиеся на постой в деревне. Рука этого рисовальщика крепка и уверенна; форма им лепится точно и лаконично (недаром он занимался и скульптурой); образы лишены какой-либо идеализации: худые, жилистые, «видавшие виды» солдаты в своих обыденных войсковых делах и заботах. Можно предположить, что в этих батальных сценах привлекло собирателя, кроме узнаваемости сюжетов и типажей, Красовский с особой любовью передавал красоту лошадей, а в 1874 году был награжден академическими медалями за этюды именно такой тематики.

Работа Петра Петровича Соколова (1821–1899) наиболее отдалена от тематики аристократической коллекции, но характерна для круга творческих интересов самого художника. «На дровнях» (без даты) — бытовая сцена с хрестоматийной поэтикой, где «лошадка, везущая хворосту воз». Это типичная композиция для художника, известного своими зарисовками из народного быта и иллюстрациями к Тургеневу и Некрасову. Выходец из крестьян, Николай Егорович Сверчков (1817–1898) также обрел популярность как живописец народных сцен и тонкий анималист. Жанровая акварель «Везут убитого медведя» (1864) относится к периоду признания художника. В тот год он получил официальный заказ на серию исторических картин после успеха на Всемирной выставке в Париже (1863), где правительство

Франции наградило его орденом Почетного легиона (редчайшее событие для русского искусства). «Зимний порт» (1872) Геннадия Александровича Ладыженского (1853–1916) можно отнести и к жанровой сценке, и к пейзажу. Видимо, этот вид русской речной пристани был исполнен по впечатлениям, полученным в одной из поездок в год создания работы, когда художник готовил чертежи и акварельные виды церкви XVI века в Ярославле, Костроме (откуда был родом) и Нижнем Новгороде. Также по материалам путешествий возникали и многие пейзажи Арсения Ивановича Мещерского (1834–1902). В акварели «Вид на море (со скалой)» (1893) чувствуется рука опытного колориста, передавшего состояние летнего морского зноя, расплывшегося над обрывистым берегом и стоящими недалеко на рейде парусными кораблями. Его пейзажи покупал П. Третьяков, и сейчас они находятся в крупнейших отечественных музейных собраниях.

В кабинетном интерьере камин оформлен подобием деревянного ризалита, и часть фриза, заходящая на его фасад, объединяет в одном паспарту пять работ. Четыре из них — «Кавказские типажи» Василия Павловича Шрейбера (1850–1905), известного художника-акварелиста. В собрании Русского музея удалось обнаружить прототип одной из работ Шрейбера — акварель Федора Федоровича Горшельта (1829–1871) «Стоящий казак с ружьем», причем оригинал намного плотнее по тону и насыщенней по цвету, чем копия. Произведения Горшельта, посвященные военным событиям на Кавказе, высоко ценились современниками как представляющие также историческую и этнографическую ценность и были изданы в 1896 году в Петербурге отдельным альбомом. Нельзя исключать и такой возможности, что Шрейбер пользовался этим альбомом. Фланкируют фасадную



часть каминного фриза две отличающиеся отменным качеством факсимильные копии, выполненные по оригинальным работам Эдуарда Деталя (Édouard Detaille, 1848–1912), знаменитого французского академика батальной живописи, «Всадник-кирасир» (1882), «Арабский воин» (1882), написанные акварелью с белилами по оригиналу в технике масляной живописи. Это прекрасные копии образцов батального жанра, и если французский кирасир в комментариях не нуждается, то «арабскому воину» называвшемуся спаги (Spahi), они необходимы. Такой воин относился к входившим в состав французской армии подразделениям легкой кавалерии и набравшимся в основном из местного населения Алжира. Судя по времени создания работы, изображен представитель одного из трех существовавших на тот момент алжирских полков туземной конницы, араб или бербер.

Вместе с путешествиями, маневрами и военными действиями одной из главных тем великокняжеской коллекции была охота. Два превосходных примера «охотничьей графики» дают работы французского живописца Жюль Бертрана Жильберта (Jules Bertrand Gélibert, 1834–1916). Художник, сам будучи заядлым охотником, постепенно стал видным специалистом по этой теме и даже основал Салон художников охоты. На акварели «Собаки» (1875) шесть гончих, собранных в сворку, предвещают грядущее событие, томятся в предчувствии травли. «Охота на кабана» (1874) изображает кульминацию — собаки «сели» на секача, их здесь дюжина, и кабан уже обречен. В обеих композициях превосходное знание предмета и любовь к травильной охоте позволили приблизиться к зоологической точности изображения животных, не утратив художественной яркости и динамики образов. Два тонированных рисунка Симона Вернеля (Simon Vernel) (оба — 1855) также изобличают охотника в своем авторе; на одном безупречно точно изображена короткошерстная веймарская легавая, на другом — курцхаар. «Охотничьи псы» (1871) английского художника Вильяма Хопкинса (William H. Hopkins, 1853–1892) — жанровая композиция, где отразилась Викторианская эпоха с ее благородством, достоинством и традициями.

Двое мужчин в костюмах, котелках и с ружьями охотятся на дичь с породистыми шотландскими сеттерами, которые показаны в момент, когда они поднимают птицу на крыло.

Кабинет высокопоставленной персоны, личное пространство человека, имеющего вкус к жизни, и чтобы удержаться от небольшой фривольности? Решительно невозможно. Вот и появляется одинокая и поэтому остающаяся вне всякой конкуренции на фоне картин, как говорилось, «служителей Марса», французская кокетка-модница с мопсом на превосходной акварели Пьера Комба (Pierre Comba, 1868).

Анализ произведений коллекции великого князя Владимира Александровича подводит к выводу, что, вероятнее всего, она была составлена по личному выбору владельца — слишком явно за темами работ встают его служба, знакомства, пристрастия, досугие интересы, весь образ жизни покровителя искусств, государственного и военного мужа Российской империи, еще не сбившейся с тяжелой и ровной поступи, не осознавшей близости своего конца. Элегические пейзажи, маневры, охота, собаки, лошади и особо пикантная ввиду такого окружения парижская красотка — традиционный мужской ареал этого высокого круга. Личный опыт и интерес к искусству добавил в коллекцию индивидуальности, соединив разноплановые сюжеты, поданные с французской тонкостью, английской щепетильностью или русской прямоотой. Помимо художественных достоинств такая коллекция высокорепрезентативна в социальном аспекте, она позволяет войти в «круг интересов» известной исторической личности и не просто почувствовать вкус эпохи, но и различить его множественные оттенки.

Коллекция графики принадлежит фонду «Аполлон»



СТР. 104–105

ПЬЕР КОМБА

Парижская мода. Французская кокетка Брета Стрит. 1868. Бумага, акварель

Н. П. КРАСОВСКИЙ

Солдаты в деревне. 1870-е(?) Бумага, акварель

Р. Ф. ФРЕНЦ

Охотник с собаками. (Без даты) Бумага, акварель

БЛАГОРОДНОЕ СОБРАНИЕ ДУШИ

Ирина Решетникова

Частная коллекция художника Сергея Витальевича Горяева давно переросла рамки его дома, мастерской мастера, кабинета в МОСХе и дачи в поселке художников в Абрамцево.



Собирание полюбившихся вещей — благородная страсть, с которой начинались все мировые музеи, это страсть, которой подвластны и монархи, и подданные, бедные и богатые, частные лица и вершители судеб.

Художник Сергей Горяев из такой когорты коллекционеров. Его собрание любимых вещей, начиная, например, от керосиновых ламп, самоваров, шкатулок и заканчивая картинами, антикварной мебелью, зеркалами и люстрами и прочей роскошью предметной вселенной, поражает, удивляет и завораживает.

Причем в этой роскошной панораме коллекционных артефактов находится место и драгоценным напольным часам, и вышивке, и бронзовой люстре, и подлинным печным вьюшкам XIX века, и козетке из ореха с березой, и берестяным изделиям.

В его московской квартире, на даче, в мастерской, наконец, в

рабочем кабинете в МОСХе в контрастном соседстве располагаются вещи из разных концов времени, и в этом столкновении полярных точек собрания — одна из особенностей горяевской манеры сочетать вещи по фактуре, красоте и силе высказывания, неожиданному оксюмору, каковой эти вещи излучают в гармоничном соседстве... Между прочим, редкое качество: такая пестрота соседства вещей способна гасить их, более яркая вещь может заслонить вещь более робкую, застенчивую, тут спасает только врожденный вкус. Других правил для коллекции нет.

Это качество — вкус — перешло к сыну от знаменитого отца художника Виталия Горяева (1910–1982), который нам был известен как блистательный график, чаще книжный, как иллюстратор Гоголя, Достоевского, Твена. И только недавно широкому зрителю раскрылась новая ипостась мастера, когда публике были впервые показаны живописные полотна художника. Живопись великолепного качества, легкая и отмеченная артистизмом мазка, живопись живописца. Картины отца заняли почетное место в собрании сына. Кстати, именно В.Н. Горяев-старший — зачинатель коллекции, каковую сын прирастил новыми работами и увлечениями.

Еще только подъезжая к дачному поселку художников в Абрамцево, посетитель с удивлением попадает в облагороженное пространство, в царство окультуренного пейзажа, где в живописном соседстве предстают элементы русской усадьбы прошлого века, подмосковный лесок, выхлещенный стараниями хозяина. Самая верная ассоциация — это культурное единство заго-

Экспозиция выставки «Линия жизни»

из коллекции музея В.Н. Горяева в ЦДХ. Январь 2012 года





В. Н. ГОРЯЕВ

*Портрет Т.Б. Лобач-Жученко,
жены художника. Бумага, акварель,
карандаш*

*Мастерская в Абрамцево построена
И.Э. Грабарем в 1934 году*

СТР. 103

В. ААЛТОНЕН

Обнаженная. 1925.

Подарок В.Н. Горяеву

в 1960-е годы



родной среды в духе русской плеяды меценатов конца XIX века.

Усадьба Талашкино, превращенная в художественный центр М.К. Тенишевой, или та же усадьба Абрамцево (владельцами которой были вначале С.Т. Аксаков, а впоследствии С.И. Мамонтов), — вот образчики того напора, с каким часть российской творческой интеллигенции обживает пригороды двух столиц, разрушенные властями с их курсом на унификацию.

Дом Горяева-младшего начинается задолго до того, как гость увидит дом, который перешел отцу Горяеву-старшему от И.Э. Грабаря, вершителя и спасителя старорусской культуры в начале XX века, бывшего в фаворе у большевиков и поселившегося здесь в начале 1930-х годов... Дорожки в снегу, каменные лестницы, мост, перекинутый на круглый островок в духе куртуазных местечек из А. Ватто и К.А. Сомова, открытый бассейн, тоже в снегу, больше похожий на купальню из римских времен, контуры крепостных зубцов на фоне вечеряющего неба, наконец, дом с верандами, большими и малыми окнами, развернутый на все концы света, по-немецки уютный для работы и по-русски для отдыха.

Перед нами пространство, опекаемое триадой имен: Игорь Грабарь, Виталий и Сергей Горяевы, приумножившие значение этого места и этой местности.

Эта традиция — опека имени — для России очень важна. Сколько земли уцелело и не было покалечено благодаря, например, имени Александра Пушкина. Одно Михайловское чего стоит. А Ясная Поляна под эгидой имени Льва Толстого или Спасское-Лутовиново, какое спасли именем Ивана Тургенева. В этих лакунах, как в незримых монастырях, уцелели даже церкви и особенно пейзажи, самые уязвимые, незащищенные объекты в напоре многочисленных советских Днепрогэсов.

Дачу и собрание художника описать системно и строго сразу невозможно, да и не нужно, важнее передать общее впечатление гостя, путника, путешественника, вырвавшегося из городской суевы мегаполиса и заглянувшего на теплый огонек хозяина.

Вот это тепло и радушие в сочетании с блеском зеркал и красотой буквально каждой мелочи, на которую падает взгляд, — внутренний стержень собрания. Тут все можно потрогать руками, «пощупать» глазом, не спешить. Хозяином сделано все, чтобы не повторить атмосферу наших музейных собраний, где зритель быстро начинает уставать от чинности и линейности экспозиции. У Горяева и его обаятельной жены Натальи Ивановны Аникиной все по-домашнему, все осознанно подано вперемешку, хлебосольно, в духе застолья: а вот этого отведайте, а вот еще, глядите сюда и сюда тоже...

Между тем в этой кажущейся простоте застольного общения с коллекцией, пожалуй, и скрыта полемика с типом подачи искусства в наших прославленных музеях, где зрители бредут подобно изнуренным путникам в бесконечно насыщенном пространстве.

И хозяин так же тороват на объяснения, как тороват — без котурнов — и его собрание.

Вот наугад несколько реплик из блокнота, где запечатлен голос художника. Это каретные рюмки Александровского времени, тогда выпивали прямо в карете, вот кто-то так дорожил рюмкой, что посадил ее на серебряную ножку. XVIII век... А этот стол — классическая «сороконожка» — раздвигается-раздвигается — на всю комнату... Деревянная средневековая фигурка... Зеркало первой четверти XVIII века... Есть люстра, которой уже 210 лет... Часы 1770 года... Стул 1740-го... Диван 1811 года со стулом и креслом. А в мастерской мольберт И. Грабаря и стол И. Машкова.

В таком же ключе ремарок, по сути, перед нами предстает все собрание. И его нужно воспринимать в единстве пестроты, в союзе с обрамлением, где рамой становится весь дом, любая деталь.

Причем все детали и подробности умело отлажены, постоянно возникает мини-единство. Вот триада: венецианское зерка-

ло в уникальном резном обрамлении, под ним уютный глубокий домашний диванчик и тут же перед ним домашнее зеленое растение на высокой подставке. Все рассчитано на удвоение вещей в глубине чистого зеркала. Вообще, отражения расставлены по всему дому щедро и умело, с настоящим даром показа.

Удивительно, но при таком изобилии не создается впечатление эклектики. В этом особое достоинство дачной коллекции.

Учтена даже игра фактур: полировка красного дерева, блеск бронзы, мягкая, вязкая простонародная вышивка XIX века, стекло и береста, горящая лампа, похожая на грозди винограда из испанских жемчужин и полосатый грубый рубчик домашнего крестьянского половичка, положенного не под ноги, а на кресло. Данный акцент дает тривиальному коврику возможность показать свою небанальность. Эта демократичность собрания принципиальна. Все должно подходить друг к другу, приложено льнуть. Стоимость вещи в таком домашнем соседстве не имеет значения. Важно другое, она должна быть мастеру по душе, и только.

Если все-таки попытаться выстроить живописное разноглосье в некий ряд, то, пожалуй, нужно начать с одной детали и отметить присутствие на стене принта «Мальчик в красном жи-

Любопытна история приобретенной рамки на развале за 5 тысяч рублей, за которую художник торговался с продавцом, а тот никак не уступал. На картинку в раме внимания не обращали ни покупатель, ни продающий... Сопровождающая «репродукция»... оказалась подлинным французским рисунком XVIII века (сепия, перо) на бумаге верже. Теперь в гостиной этот рисунок, весьма бесхитростный по сюжету — полуобнаженная дама в виде пейзажа, возлежащая среди овец, — колоритно оттеняет густую, напористую живопись соседних работ, отражающихся среди завитков зеркала Петровской эпохи.

Сергея Горяева отличает склонность к предметному миру, его квартира словно создает музейные инсталляции из коллекционной мебели в стиле ампир, модерн, эклектизм. Дух истории, принадлежность картины ли, вещи ли, рисунка к определенному времени — тоже важная составляющая души коллекционера. Так, фамильный секретер, инкрустированный перламутром, из времен Порт-Артура. (Прадед Сергея Горяева служил в Тихоокеанской эскадре, базировавшейся в Порт-Артуре).

Консоли, купленные в Нижнем Новгороде за 300 долларов, рассыпались, лепнина отваливалась, нужно было срочно реставрировать... Художнику нравится возвращать к жизни почти ру-



С. Н. ЛОБАНОВ

Интерьер дома И.Э. Грабаря

в Абрамцеве (ныне

принадлежащего семье Горяевых)

1940-е. Холст, масло

Неизвестный художник середины

XVIII века. Франция.

Бумага, тушь, перо

лете» П. Сезанна (ок. 1890)... Появление этой работы здесь не случайно. Нужно всего лишь знать историю жизни Горяева-старшего.

«Девятнадцати лет я приехал в Москву из Читы. Музеев не видел никогда. В Щукинском музее на Кропоткинской впервые увидел Сезанна — небольшую картину “Утро на Марне”... Я был потрясен. Эта вещь для меня так и осталась на всю жизнь эталоном совершенного произведения живописи. Рядом висели полотна Пикассо, и я понимал, что в мире происходит необратимый процесс движения в искусстве. И что если я смогу жить в нем, то буду втянут в этот процесс. Но потрясен я был Сезанном...» Это цитата из автобиографических заметок художника.

К этой детали пристраивается, например, висящая на стене известная фотография 1943 года: поэт А.Т. Твардовский на пепелище родного дома в деревне Загорье на Смоленщине. Александр Твардовский — тоже персона из истории рода Горяевых, как и Юрий Олеша или актер Борис Ливанов, которые часто бывали в их доме... Генеалогическое древо богато знаменитостями: известно, что его дед, Борис Лобач-Жученко (1899-1996) был последним гардемаринном Морского корпуса и первым чемпионом СССР по парусному спорту (1922, Петроград).

В московском домашнем уюте собраны истинно музейные вещи. Кроме первоклассных работ отца мы видим акварели П.П. Соколова «Тургенев на охоте», А.Б. Лебедева и В.М. Конашевича.

инированные экземпляры. Ему интересен предметный мир, который цепляет, ему нравится очень спокойно и медленно возрождать вещи, вдыхая в них жизнь... Судя по всему, это кредо Горяева-младшего: искусство прошлого времени необходимо восстанавливать, обновлять, оставляя его прежним. Нужно рассматривать этот коллекционный мир в контексте пространства горяевского творчества.

Не меньшее впечатление на гостей оставляет его московская мастерская, вот уж где виден ваятель, любовь мастера к формам из камня, мрамора, глины, привычка иметь дело с сопротивлением материала. Скульпторы — обычно люди спокойной, уверенной в себе силы. Они, словно романисты-прозаики, в мире поэтов-живописцев.

А из работ Горяева-старшего врезалось в память крупное полотно с падающей вниз головой фигурой (или летящей, а может быть, и застрявшей в полете среди лепнины из бело-голубых кристаллов)... Застывшая в извороте падения огранка, черная глубина, словно черная звезда или крест, жесткие складки ткани. Перед нами типичная по настроению суровости работа второй половины 1960-х годов.

Продолжая разговор о живописном наследии Горяева-графика, подчеркну, в семейном собрании представлены великолепные работы мастера, где также выделяется женский портрет, словно двойная экспозиция. В этой работе органично слились фактура масла, положенного легкими, точно акцентированны-

ми мазками, и линия, открыто и демонстративно накладываемая на полотно, придающая облику грациозность и нервную энергичность. Перед нами ипостаси разных характеров, а не просто портрет.

Выразительны в служебном кабинете МОСХ России С.В. Горяева четыре малоформатных пейзажа Павла Радимова, внешне весьма неброских, но сделанных с истинным чувством природы и настроения местности. Сергей Витальевич соединил эти камерные работы одной общей рамой (вот еще черта коллекционера — собирать зернышко к зернышку), так что общее звучание работ только усилилось. А могло и приглушить друг друга это удвоение, опять автоматически сработал вкус собирателя. Здесь же в кабинете и работа крупнейшего представителя казанской школы живописи художника — Н.И. Фешина (1910-е?), печальный кусочек земли — то ли овраг, то ли дорога, — написанный в истинно национальном ключе: горечь пути, горечь участи. Тут же и пейзажи И. Грабаря, Е. Зверькова, Гаврилова.

Но вернемся в гостеприимный дачный особняк Горяевых.

Пытаясь справиться с живописным застольем коллекции, гость включает фотопамять. Так, в собрании керосиновых ламп, глаз замечает дивную висячую лампу в стиле «летучая мышь», а в собрании самоваров выделяет уникальный походный самоварчик, из бокалов выбирает любимца — бокал из стекла, словно покрытый легким морозным инеем, или лампу в виде любопытной кошки, свесившей с полки голову вниз, а хвост (фитиль) задрала. Кажется, кошка-лампа вот-вот спрыгнет на пол. Собрание люстр и светильников настолько богато по формам, по материалу, по школам, что требует отдельной статьи.

Особая страсть собирателя — Восток, ему дороги приобретенные шкатулки (для карт, круглая в форме бублика, трехчастные, в технике интарсии с перламутром, с вогнутой внутрь крышкой — их клали под голову для сна), приборы для каллиграфии, камни для растирания туши, картины в уникальной технике живописи «снег/лед». К этой же теме относится интерес Горяева к искусству народов Азии, тяга к орнаменту, колориту, экзотичности.

Коллекционные вещи поданы с истинным шиком концерта: трио, дуэт, соло... Порой в домашний штиль вгрызается репрезентативный стиль галереи, например, подсветки над избранными картинами: романтический вид на готический храм-замок, очень напоминающий по стилистике Альберта Бредова; модница из прошлого века в шляпе, украшенной ярко-желтыми цветами так густо, что шляпа стала как клумба...

Иконы — обычное наполнение русских коллекций — у Горяева практически не представлены (место икон в храме), за исключением нескольких экземпляров, где выделяются ангел и Богородица с печальными ликами в благородной раме под стеклом, но и тут первым делом хозяин подчеркивает перевес эстетического чувства: рама — надежная защита прекрасной живописи...

Эта иконная строгость в рамках собрания прекрасно уживается, например, с раблезианским или снайдерсовским натюрмортом явно европейской школы в духе «малых голландцев»: кухня, кухонный стол, горка картофелин, головки чеснока, кочаны капусты, огурцы, помидоры и огромный лобстер, свесивший клешню... Капустные листья с необыкновенно густой сетью прожилок, коричневатые картофелины, словно с картин Ван Гога, помидорины с кожей яркости перца, рифленные огурцы прозрачной бутылочной плоти, плотные снежные чесночные головки. Эта картина в технике гуаши была куплена прямо вместе с деревянной полочкой в стиле модерн. А вокруг на стене по полочкам расположились десятки маленьких ламп...

Завершая беглый обзор коллекции, отметим еще один натюрморт с арбузом кисти Ольги Герасимовой: розоватая арбуз-

ная плоть написана с силой М.С. Сарьяна и П.П. Кончаловского — совершенно музейная вещь.

Полотна Льва Бруни, Петра Митурича, М.П. Митурича-Хлебникова, Д.П. Штеренберга, П.А. Радимова, Н.И. Андронова, Е.И. Зверькова, К.С. Первухина и С.Н. Лобанова развешаны густо-густо (как импрессионисты у С.И. Щукина в его московском особняке, что поразило не только москвичей, но и самого Анри Матисса). В этой густоте возникают новые оксюмороны, каковые исчезнут, если картины разлучить и оторвать от соседства.

Пожалуй, самое заметное место в собрании принадлежит работам Виталия Горяева. Изумительна его графика, сюита графических набросков о А.С. Пушкине. Фирменный стиль В. Горяева — движение фигур охвачено паутиной тончайших линий, где даже беглый графический набросок несет приметы монументальности и даже черты парадоксальной скульптурной выразительной лепки.

Вообще горяевская коллекция отмечена целомудрием, чистотой нравственного чувства, ни одной картины, смакующей грех или зло, нет картин с черной душой и вещей с темной изнанкой. Эта инстинктивная оборона души от соблазнов в наше непростое время не может не удивлять. И хотя в собрании много вещей, подаренных коллегами, слабых среди них практически нет, зато сколько шедевров стоит на полу, как, например, замечательная марина, морской залив, рыбацкая лодка и вдали гора. Видимо, хозяин ищет ей достойное место, а на даче уже нет свободного уголка! Собрание Сергея Горяева уже не вмещается в рамки частной жизни художника и приобретает контуры музея живописи и быта.

Фрагмент интерьера квартиры С.В. Горяева с картиной П.П. Соколова и часами XVIII века



ОБЗОРЫ

REVIEW



2012 год запомнится 4-й Московской биеннале современного искусства и насыщенными программами двух перекрестных годов культур России – Италии и России – Испании.

Центральным событием Года России – Италии, включившим более двухсот мероприятий, стала программа «Шедевры из итальянских музеев» в столичных музеях (ГМИИ, Мультимедиа Арт Музей) представившая произведения Рафаэля, Бернини, Лоренцо Лотто, Джованни Беллини и выставку 11 работ Караваджо, ставшую кульминационным моментом года.

Год России – Испании начался с участия российских арт-институций в ярмарке «АРКО» в Мадриде. В феврале 2011 года в Эрмитаже открылась выставка шедевров мадридского музея Прадо, который, в свою очередь, принял картины из Эрмитажа. В Москве ГМИИ им. А.С. Пушкина открыл выставку «Сальвадор Дали» (из собрания Фонда «Гала – Сальвадор Дали», Фигерас).

МОСКОВСКАЯ БИЕННАЛЕ: ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ

Вадим Михайлов

Из всех художников — участников основного проекта биеннале точнее попали в вайбелевский девиз «Переписывающая миры» голландец Йонас Сталь и Тинтин Вулия из Индонезии. Оба не «заморачивались» высокими технологиями, а Вулия даже поиздевалась над пресловутой интерактивностью. 11-я Лионская биеннале опубликовала список участвующих художников незадолго до открытия. 5-я Московская биеннале постоянно рапортовала о тех звездных именах, которые будут выставлены. Основной проект в Art Play также уподобился путешествию, но иного порядка. От живописи Герхарда Рихтера к инсталляции Кристофа Шлингензифа, от видео Ай Вейвее к аудиоинсталляции Сюзан Хилер, от «light art» Олафура Элиассона снова к живописи, на сей раз Нео Рауха. Между этими точками расположились интерактивные объекты, которые должны были не дать зрителю заскучать. И он не скучал, нажимая на кнопки и клавиши, работая собственной тенью и разрывая карту Москвы.

Художник из Роттердама назвал свой проект, состоящий из уличной таблички и ее фотографии, сделанной в Амстердаме, «Реставрация улицы Сталина в 2009 году». В 1945-м Амстельский переулочек в этом городе переименовали в честь «вождя народов». Еще два получили имена других лидеров антигитлеровской коалиции — Рузвельта и Черчилля. Через 11 лет, сразу после венгерских событий амстердамские власти «переписали миры», и переулочек получил новое имя — переулочек Свободы. 4 марта 2009 года Сталь снова «переписал миры»: снял табличку «Переулочек Свободы» и вывесил изготовленную по всем городским правилам табличку «Переулочек Сталина», о чем известил местные власти, отметив, что им не подходит, как Сталину, вычеркивать из истории своих политических оппонентов. Таким жестом художник напомнил о проблеме исторической памяти и усомнился в переписывании как способе художественного осмысления мира.



Интерактивный объект Вулии тоже о невозможности изменить судьбу. Это игровой автомат с джойстиком и механической лапой. Обычно такие аппараты размещаются в супермаркетах. Бросаешь монету — получаешь возможность ухватить игрушку. Художница выкладывает вместо плюша копии паспортов разных стран и не ограничивает количество попыток. Но «лапа» не приспособлена к доставанию «корочек». Мечта сменить гражданство, переписать хотя бы свой индивидуальный мир оказывается недостижимой.

После этого другие попытки переписывания на биеннале — огнеопасная спичечная Европа группы «Клэр Фонтен», карта мира из наполненных водой полиэтиленовых пакетов Каталины Бауэр, глобуса Анны Марты Овера, где среди океанов остались только несколько европейских стран, — выглядят скромными этюдами по дизайну интерьера — общественного у «Фонтен» и Бауэр, частного у Овера.



2 Кураторы спецпроекта биеннале — выставки «Заложники пустоты» в ГТГ Кирилл Светляков и Кирилл Алексеев предпослали ему цитату из Жоржа Батая о тотальной пустоте, свойственной временам отсутствия мифа. В 1948 году философ говорил о западном обществе. У нас все иначе: был коммунистический миф, его сменил антикоммунистический, потом был либеральный миф, позже антилиберальный, сейчас мультикультуралистский миф борется с националистическим.

Наше культурное пространство переполнено мифами.

Тем не менее попытка кураторов интерпретировать историю русского искусства XX века от соцреализма 1920-х годов до наших дней как историю развития пустотного канона полезна. Как любая серьезная работа по приведению в порядок постоянно расширяемого производства художественных образов.

Кураторы справедливо замечают, что у пустоты хорошие перспективы, ибо «постидеологическое общество предлагает жесткие законы политкорректности, при которых любая возможность прямого высказывания практически исключается». Белый лист бумаги, показанный в публичном пространстве, может стать политическим, следовательно, и художественным высказыванием.

Такая версия истории искусства оставляет за скобками весь соц-арт, да и значительную часть московского концептуализма, построенного на тщательном воспроизведении сочиненных авторами текстов. Вспомним хотя бы «Десять персонажей» Ильи Кабакова или «Генеральное число» Д.А. Пригова.

Впрочем, сами основатели соц-арта Виталий Комар и Александр Меламид на закате совместного творчества создали пустотную икону «Не сотвори себе кумира», приписав ее малоизвестному автору начала XVIII века Дмитрию Тверитинову.

3 Эхом «Заложников пустоты» стал проект «Нужное искусство» в ЦПКИО им. М. Горького. Неожиданно оказалось, что огромные объекты современных художников требуют пустоты и безнадежно «тушуются» в агрессивной среде культмассовых качелей-каруселей, тиров и этнографических праздников. Они становятся незаметными, как скамейки и урны на парковых дорожках.



А. КОСТРОМА

Узел. Инсталляция

ГРУППА МИШМАШ

(М. СУМНИНА

И М. ЛЕЙКИН)

Перерождение Венеры.

Интерактивная скульптура.

Мыло



Ленд-арт работает только в пустоте, что подтверждается «Триумфальной аркой» Николая Полисского в Алтуфьеве и всей никола-ленинцевской культурой. Смысл фестиваля «Арт-Клязьма», помимо всего прочего, состоял в исследовании зазора между землей и водой, водой и небом, небом и землей. Зазора пустотного, иначе он перестает быть границей двух сред, выделяясь в самостоятельную третью.

Требования пустоты, эффект растворения совриска в агрессивной среде необходимо учесть Гаражу, если он намерен надолго перебираться в ЦПКИО. Не будет там идеальной ситуации — парадный вход в парк и широкая пустая аллея, ведущая к павильонам «Шестигранник» и «Времена года». Потребуется буферная зона, предупреждающая зрителя: бездумные карусельные развлечения закончились, пора включать мозги. Или выбирать другой маршрут.

СТР. 142

◀ Переименование улицы Сталина в улицу Свободы.

1956. Архивная фотография

ЙОНАС СТАЛЬ

◀ Реставрация улицы Сталина в 2009 году. Фотография

Каталина Бауэр. Карта. 2005.

Настенная инсталляция, смешанная техника. Около 1322 пакетов с водой



4 Небольшое светлое здание в глубине промышленной зоны, типичное «строение № 66». За входной дверью узкая пожарная лестница ведет вниз к отметке «минус 16 метров», то есть на минус пятый этаж. Там на огромных бетонных столбах на всю эту высоту расположен недостроенный



5 В рифму «Cisterne» выстроилась тотальная инсталляция Петра Белого «Комната отверженного» в галерее «Культпроект». Недостроенный коллектор на улице Талалихина манил своей загадочностью и размерами. В галерейном пространстве черная железная комната со спиралевидными прорезями, откуда проникают мертвенный неоновый свет и немного воздуха, давала много возможностей уклониться от контакта с ней. «Комната отверженного» — о возможности или невозможности преодоления фобий, обстоятельств, инстинкта самосохранения, политкорректности, приличий. Первая версия «комнаты» была представлена в Петербурге в старой барской квартире на Петроградской стороне, чудом сохранившей современные интерьеры начала прошлого века. Там контекст взывал к ностальгии, на поверку разумом ничем не обоснованной, хотя бы потому, что для печали по давно минувшим дням надо чудесным образом быть тем, прежним владельцем этой квартиры.

6 Благородна задача специального проекта биеннале «Искусство против географии» — разбудить регионы. Не столько художников, сколько местные власти, чуждые в большинстве своем современному искусству, и местную публику, мало о нем знающую. Проект доказывает, что все представленные художники от Невы до Урала хорошо владеют языком и инструментарием контемпорари арт, особенно поп-арта, работают конвенционально вне зависимости от собственной дислокации.

Но для показа в Москве требовался иной подход — контекстуальный не только во времени, которое можно определить как эпоху пост-поп-арта, но и в пространстве, в данном случае пространстве своих регионов. При всей общности российской судьбы локальные контексты наверняка у всех разные — в Петербурге и Уфе, Казани и Воронеже. Осмысление больших и локальных



коллектор — колоссальный тысячеметровый зал. Тут возникает естественный пиетет к огромному объему. Начинаешь фантазировать, какие здесь можно проводить концерты, показывать выставки, устраивать светомузыкальные шоу. Потом появляется желание помолчать у подножия колонн, как в стамбульской цистерне Йеребатан, и быстро подняться на поверхность.

Художник Александр Бродский создал инсталляцию «Cisterna», которая не столько отсылает к знаменитому византийскому памятнику, сколько потакает желанию сбежать наверх. Он встраивает в стены коллектора неоновые прямоугольники «окон». Занавески шуршат, но недавний спуск по лестнице напоминает, что за окнами тонны грунта и никогда не будет солнца. Чтобы желание быстро взобраться по лестнице наверх стало непреодолимым, необходимо еще минуту побродить среди колонн и послушать шорох занавесок. После непродолжительного показа современной «Цистерны» та же операция спуска и подъема сохранится, ее начнут использовать постановщики спектаклей и концертов. Но им будет трудно достичь предельной простоты и концентрации впечатлений уровня месседжа Бродского.

Новая, московская версия «Комнаты отверженного» очищена от исторического контекста, чтобы быть нагруженной современностью. Возможно, это жилище художника, отказавшегося служить власти и капиталу, или последняя обитель больного СПИДом, ждущего глотка воды, или тайная берлога, забитая доверху нелегальными мигрантами, или башня из слоновой кости нового Перельмана, не приемлющего мирских званий и наград. Есть ли у нас право входить к отверженным, с какой целью мы можем это делать?

Год назад Петр Белый и Андрей Ерофеев заочно поспорили о ценности формализма, формальных поисков в современном русском искусстве. Потом встретились в Петербурге, итогом разговора стали благожелательная статья Ерофеева к выставке «Комната отверженного» в «Культпроекте» и планы показать ее в Европе.

социальных проблем с помощью универсального языка современного искусства и сделало бы эту выставку интересной, истинно биеннальной, как это принято понимать в мире. А получилась выставка скорее ярмарочная, продвигающая художников на рынок современного искусства, тестирующая их на ликвидность.



Сальвадор Дали — уникальный, интегральный художник. Из сюрреализма он сотворил свое правило жизни, основным требованием которого являлось отсутствие правил. Иными словами, он избрал образ жизни, обусловленный исключительно законами своего внутреннего мира, его наваждениями и идиосинক্রазиями. Действительно, он непрерывно конструировал собственный персонаж, рожденный из потребности сделать из своей жизни произведение искусства. Частично это стало источником его беспрецедентного коммерческого успеха, средством для привлечения внимания массмедиа и широкой публики, хотя это послужило причиной и некоторого недоверия к нему арт-критики, которая лишь в последнее время отказалась от предубеждения к художнику.

Возможно, изменения, произошедшие в визуальных искусствах, позволяют иначе взглянуть и на творческий путь Дали, который сегодня предстает как прототип современного художника и как приверженец нового понимания классического наследия.

С юности Дали развивал в себе гипертрофированное понимание эго. Эксплуатируя свои внутренние пульсации — подавленные страхи и желания, он любому, даже самому незначительному аспекту реальности придавал важное значение, проецируя его на свои наваждения. Удивляет систематичность, с которой он направлял свои мыслительные способности в параноидально-критическое русло, и это стало его значительным вкладом в сюрреализм, даже по мнению его недоброжелателей.

Ощутить особенности творчества Дали, причем с самой неожиданной стороны, углубляясь в его внутренний мир, погружаясь в его наваждения, вкусы, предпочтения, можно было на выставке «Сальвадор Дали» из собрания Фонда «Гала — Сальвадор Дали», Театра-музея Дали в Фигерасе. Это живопись, графика, объекты разных периодов и архивные фотографии. Сценография выставки создана Борисом Мессерером.

Дали родился, учился в Фигерасе до отъезда в Мадрид в 1922 году, вернулся в Фигерас в 1948-м, когда получил мировое признание. Его увлекла идея создания собственного музея-театра в местном старинном оперном доме. Он работал над проектом много лет, продумывая каждую деталь. Выполненный в нескольких архитектурных стилях Театр-музей Дали открылся в 1974 году. В нем хранятся произведения, относящиеся ко всем этапам творчества великого каталонца. По замыслу Дали музей построен так, чтобы зритель получил опыт активного постижения творчества художника, когда каждая работа отсылает к последующей. Произведения также образуют инсталляции или сценографию творчества знаменитого каталонца, характерные для данного периода.

Нечто подобное прослеживается и на выставке в Москве. В соответствии с духом музея-театра в Фигерасе оформлена Мессерером московская экспозиция. Удачное решение — проецирование на апсиду Белого зала изображений интерьеров театра-музея, автопортретов Дали, его фотографий. Лаконично и красиво включен в экспозицию раздел слепков с античных статуй из ГМИИ, иллюстрирующих обращение художника к классическому наследию.

В ранних работах Дали экспериментировал в поисках своего стиля, обращался к импрессионизму, фовизму, кубизму («Вид Кадакеса», 1921; «Автопортрет с шеей Рафаэля», 1921).

Мания, бред художника в сочетании с его острой наблюдательностью — важнейшие компоненты поэтики Дали, суще-

ственные для построения его вселенной, в которой обнаруживаются и его собственные противоречия, и противоречия его времени.

«Я хочу, чтобы мой музей был лабиринтом, большим сюрреалистическим объектом. Это будет абсолютный театр-музей», — писал Дали. Элементы театральности присутствуют и в оформлении Мессерером выставки в Москве. Он специально посетил музей-театр в Фигерасе, проникся царящей там атмосферой и использовал в экспозиции некоторые элементы его декоративного оформления, как, например, подсвеченные формы в виде яйца на колоннаде. А над лестницей подвесил конусообразные копии костюмов Дали для Венецианского карнавала, создав своеобразную торжественную аранжировку входа на выставку, она обещает зрителю незабываемое путешествие по лабиринтам фантазий великого каталонца.

Не только искусства Дали повлияли на развитие современного искусства, но и его личность, способ презентации себя публике, характер контактов с медиа, восприимчивость при столкновении с изменениями в культуре.

Живописные, графические работы, объекты и фотографии воссоздают неповторимую атмосферу театра-музея великого мистификатора, приоткрывают завесу над тайной творчества этой странной личности, позволяют понять, почему фантастический, неистовый и шокирующий Дали так высоко поднялся над остальными сюрреалистами XX века.

САЛЬВАДОР ДАЛИ

(По мотивам «Головы Джулиано Медичи» Микеланджело) 1981–1982.
Холст, масло



Одиннадцать лет минуло с того дня, когда выставкой «Рождество на Беговой» знаменитый зал МОСХа на Беговой вновь открыл свои двери для московских художников. Здесь с 1960 года располагался МОСХ РСФСР и проходили памятные многим выставки.

В новое время коренным образом изменилось устройство творческого союза — осталось гораздо меньше возможностей для оказания практической помощи своим членам, значительно сократилось количество творческих мастерских, перестали существовать художественные фонды с профильными комбинатами и сетью художественных салонов, и как следствие прекратились заказы художникам и сократились места продажи произведений, значительно уменьшилось финансирование выставочных программ. Но сохранилось значение союза как социального института и как центра творческого общения художников, и художественная выставка осталась основой формой такого общения. Зал МОСХ России на Беговой улице стал одной из немногих некоммерческих выставочных площадок, где можно не только бесплатно показать публике свои работы, но и получить ряд дополнительных услуг — бесплатную развеску, афишу, публикацию в газете «Московский художник».

Экспозиции МОСХ России как форма художественного бытия творческого сообщества объективно отразили свое время. Выставка — это и трибуна для заявления творческого манифеста, и пространство для демонстрации профессиональных достижений, для художественно сформулированного социального протеста и сатиры, для обсуждения инновационных художественных проектов, где экспериментом были не только произведения художников, но и форма их показа. Ряд выставочных проектов имел целью показать классику современного изобразительного искусства последних десятилетий в произведениях признанных художников и преемственность художественной школы. Их основательность породила в среде художников мнение, что выставочная площадка на Беговой — это место для творческих показов не столько широкой публике, сколько профессиональному сообществу.

Выставочный план года вмещает 25 выставок длительностью по 10 дней. Среди них постоянно заявлены традиционные ежегодные: «Молодежная», «Москва и москвичи» и «Рождество на Беговой», в которых принимает участие широкий круг московских художников, члены всех творческих объединений Московского региона. Выставка «Москва и москвичи» открывается накануне Дня города в начале сентября и, как правило, является тематическим проектом. «Московская семья», «Автопортрет», «Добрые лица москвичей», «Я вас люблю, Столица» — темы этих выставок. Рождественская экспозиция завершает уходящий год, и с ней мы встречаем новый. Она всегда праздничная по настроению, но содержит также произведения, осмысляющие историю христианской культуры с ее классической изобразительной традицией, поэтической мифологией и философией сакральных образов Священной истории, лежащей в основе современной цивилизации. Теме осмысления художниками религиозных образов был посвящен проект Н.И. Аникиной «Религиозные сюжеты в изобразительном искусстве», а также выставка «Вифлеемская звезда» в Центре драматического искусства А. Васильева.

«Молодежная выставка» ежегодно собирает в среднем 250–300 участников: молодых художников в возрасте до 35 лет и студентов художественных вузов. Этот смотр московского молодежного искусства представляет все художественные школы Москвы. Каждый раз тема меняется, ее объявляют за год до проведения выставки.

«Молодежная выставка» ежегодно собирает в среднем 250–300 участников: молодых художников в возрасте до 35 лет и студентов художественных вузов. Этот смотр московского молодежного искусства представляет все художественные школы Москвы. Каждый раз тема меняется, ее объявляют за год до проведения выставки.



Открытие выставки произведений семьи Королевых и С.П. Ни в выставочном зале МОСХ на Беговой

Открытие выставки ветеранов к юбилею Победы. 2010 .

Слева направо: Ю.Ф. Дюженко, В.П. Полотнов, С.В. Горяев

Фрагмент экспозиции выставки «Москва и москвичи»



ведения. На выставках присуждаются дипломы МОСХ России. За эти годы дипломы вручались А. Рыжину, О. Герасимовой, М. Гатауллиной, Е. Данильченко, Т. Волк-Фугаровой, М. Вальдес-Одриосоле, Н. Орловскому, А. Губко, А. Чиняеву, Н. Суховецкой, А. Захаровой, А. Створе, А. Криволапову, Н. Лебедевой, К. Рахматуллину, Т. Борисовой, С. Герасимову, И. Аскарору, В. Смолиной, А. Врублевскому, П. Москвиной, В. Малковой, Е. Пономаренко, О. Давыдовой, Г. Поликарповой, А. Нечепорук, Д. Бодянскому, А. Богоявленской, Д. Румянцевой, Д. Алферову, А. Процкову и многим другим молодым талантливым авторам.

В 2010 году на базе молодежных экспозиций была сформирована передвижная выставка, показали ее в Министерстве культуры РФ и Федеральной службе судебных приставов.

На протяжении ряда лет развивается большой федеральный проект «Юные дарования». Начинается он выставками в нескольких творческих школах, на симпозиумах и пленэрах по всей стране. В них принимают участие юные художники и их педагоги из 34 регионов России. Заключительный этап этого про-



екта – выставка «Радуга юных талантов».

Другой крупный проект МОСХ – «Искусство сегодня». С 2009 года это главное событие для союза. МОСХ России проводит ее совместно с Творческим союзом художников России на двух выставочных площадках: в зале на Беговой и в муниципальном выставочном зале «Тушино». Проект, проходящий под эгидой Российской академии художеств, показывает произведения и уже признанных мастеров, и работы художников, чье творчество на пути к признанию. Экспозиция демонстрирует срез сегодняшнего состояния современного искусства. С прошлого года выставку решено делать тематической. Ей предшествует большая организационная работа, в течение полугода проводится предварительный отбор работ, к открытию издается иллюстрированный каталог.

В дни празднования годовщины Победы в Великой Отечественной войне союз проводит выставки ветеранов войны и труда. Творчество ветеранов – всегда пример силы характера, целеустремленности, стойкости, утверждения основополагающих духовных ценностей в искусстве. В 2006 году экспозиция «Пейзаж России глазами фронтовиков» была развернута в Московском Кремле. В 2010-м, в год 65-летия Победы, ее показали в Государственной думе РФ.

Каждый художник заинтересован в персональном показе и творческом вечере. Интенсивный ритм работы выставочного зала МОСХ позволяет удовлетворить большинство заявок. Многие персональные экспозиции открывают неизвестные пласты творчества художников, меняют представление о масштабе их таланта, выявляют этапы становления художнической индивидуальности, порой они становятся подлинным откровением для профессиональной общественности. Исторический аспект в чреде выставок вносят мемориальные экспозиции, созданные в память об ушедшем из жизни художнике, чья личность была знаковой для своего времени, а творческое наследие представляет интерес для ценителей искусства.

По сложившейся за долгие годы в Союзе художников России традиции один раз в пять лет накануне традиционной Всероссийской выставки «Россия» МОСХ проводит в Новом Манеже большую выставку художников Московского региона, по итогам которой издается иллюстрированный каталог. Значение таких масштабных смотров трудно переоценить. Профессионалам они позволяют увидеть тенденции развития, а широкую общественность знакомят с диапазоном творчества современных художников.

Своей славой московская школа изобразительного искусства во многом обязана постоянному притоку свежих идей художников из регионов России, Украины, Белоруссии, республик Кавказа и Средней Азии. Они получили образование в Москве либо активно участвуют в московской художественной жизни. Творчеству художников из российских регионов и зарубежья ежегодно на Беговой посвящено четыре выставки. Их тоже можно назвать неотъемлемой составляющей виртуальной коллекции искусства, которая демонстрируется в Москве.

Более 250 выставок, проведенных за прошедшие годы, в совокупности можно назвать коллекцией, коллекцией художественных событий, каждое из которых было по-своему уникально, а многие стали поводом для споров и дискуссий о путях развития искусства.

Правление МОСХ заявило о своем стремлении сделать каждую выставку авторским проектом, при том, что они безусловно результат коллективного творчества членов выставочной и экспозиционной комиссии. Но именно критерии отбора, установка на художественность формы и профессионализм исполнения позволяют говорить о выставках как проектах коллективного куратора. Созданием единого художественного ансамбля в раз-

ное время экспозиции руководили такие художники, как Сергей Горяев, Рафаэль Акопов, Николай Терещенко, Андрей Дубов, экспозиции молодежных выставок создавали Алексей Якименко, а впоследствии Александр Рыжкин, авторами скульптурных экспозиций были Сергей Горяинов, Сергей Смуров, Валерий Кравченко, Степан Сагайко и Павел Тураев, экспозиции раздела декоративного искусства создавали Рена Цузмер, Петр Радимов, Галина Корзина, Марина Нечепорук и Ольга Победова.

Однако проходят на Беговой и индивидуальные авторские проекты. Один из них, вызвавший серьезный интерес художественной общественности – выставка «Абстрактное и реальное, видимое и невидимое» (проект В. Турчина). Экспозиция сформулировала идейный подход к выставочной деятельности, установку на образно-пластическую содержательность.

Эти критерии поддержал выставочный проект Н. Махова «Новая мифология», посвященный творчеству художников-монументалистов 1960–1980-х годов, который проводился дважды. Экспозиции и их обсуждение подводили своеобразный итог эпохи советского монументализма с его романтикой покорения суровой природы и дальних странствий, поэтикой больших дел и грандиозных достижений свободного труда, устремленности к светлым идеалам социального равенства, выраженных в поэтически чувственных образах произведений, утверждающих миф о счастье.

Дважды формировалась экспозиция на тему «Космос. Осознание сотворчества». Проект М. Юрковой включал живопись, графику, скульптуру, декоративное искусство, арт-фото и инсталляции. В нем утверждалось, что в исследовании природы мерой и критерием оценки являются человек, его духовный опыт и его система нравственно-эстетических представлений.

Выставочный проект Р. Акопова «Ню» в связи с интересом к нему формировался дважды, он объединил художников разных поколений и стилевых тенденций в зрелищно великолепную экспозицию, посвященную красоте обнаженной натуры –этой вечной и всегда актуальной теме изобразительного искусства, представленной в многообразии художественных техник: в живописи, графике, арт-фото, скульптуре и декоративном искусстве.

Выставочный проект Н. Терещенко «Картины большие и маленькие» и «Картины XXI века» акцентировал внимание на разнообразии подходов художников разных стилевых направлений к изображению сходных по типу сюжетов. Живописные произведения, скульптура, инсталляции продолжали разговор о природе абстрактного в искусстве, сочетание разных жанров продемонстрировало многообразие возможностей высказываний языком абстракции.

Выставки декоративного искусства и скульптуры «Художник, среда, время» (кураторы С. Горяинов, П. Радимов и Р. Цузмер), выставка «Скульпторы Москвы» (2007, проект С. Горяинова) и выставка декоративного искусства «Путь к себе» (2011, проект Г. Корзиной) собирали представительное количество участников, показав разнообразие приемов и методов обработки различных материалов. Станково-декоративные произведения – арт-объекты художники создают в стекле, керамике, текстиле, металле, дереве и пластике. Эти выставки подтверждали высокий уровень художественного мышления авторов и актуальность отечественной школы декоративного искусства.

В 2008 году на Беговой проводился фестиваль искусств под общим названием «Квадратный шар» (проект Р. Акопова и Н. Терещенко), он включал несколько выставок: пейзажа, натюрморта, портрета, новаций. Авторы проекта ставили задачу продемонстрировать возможности новой эклектики как нового стиля современности.

Произведения, участвующие в выставках МОСХ, демонстрируют специфику московской школы искусства. Ее особенностями

можно считать художественный язык, впитавший историю духовной культуры русского народа, а ведущей темой можно назвать поиск исторического пути России.

«Московскую коллекцию» как передвижную выставку современного искусства председатель МОСХ России С.В. Горяев начал собирать в конце 90-х годов XX века. По своей идеологии это собрание ответов выдающихся художников на вызовы времени, собрание «символов веры», выраженных в образах природы, характерах портретируемых персонажей. Художники в своем творчестве исследуют красоту как эстетическую категорию в ее классическом понимании. Это собрание поэтических сугубо личных высказываний художников о мире и о себе.

Собираемая в МОСХ России московская коллекция стала визитной карточкой нашей организации. За прошедшие одиннадцать лет выставка была показана в 16 регионах России, а отдельные ее части – на зарубежных выставках на Украине, в Турции, Италии и Китае, в Москве – в Государственной думе РФ, Совете Федерации, Московском Кремле, Министерстве культуры РФ, Московской городской думе.

Московскую коллекцию талантов в конце XIX века начал собирать Савва Иванович Мамонтов, пригласивший к себе в Абрамцево таких художников, как В.Д. Поленова, В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, В.А. Серова, М.В. Нестерова, П.П. Кончаловского. Василий Дмитриевич Поленов, сменивший В.Г. Перова и А.К. Саврасова в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, в своих поисках «отрадного» в живописи открыл красоту русской природы, и его «Бабушкин сад» и «Московский дворик» стали манифестом московской пейзажной школы. Принимая во внимание глубокий интерес к изобразительному искусству и широкий кругозор С.И. Мамонтова, абсолютно закономерно сложилось так, что в Абрамцевском кружке художников у С.И. Мамонтова собирались те, кто надолго определил стили и направления московской художественной школы.

На протяжении XX века школа оказывалась под влиянием разнообразных тенденций развития мирового искусства, впитала национальные традиции народов России, Украины, Кавказа и Средней Азии, ее представители становились законодателями художественного стиля и создавали вошедшие в историю объединения: Союз русских художников, «Бубновый валет», «Голубая роза», ОСТ, АХРР, МССХ, а впоследствии и МОСХ РСФСР.

«Московская коллекция» наших дней представлена в произведениях выдающихся художников современности: З.К. Церетели, Т.Т. Салахова, Е.И. Зверькова, В.М. Сидорова, Н.Б. Никогосяна, О.М. Савостюка, А.Д. Шмаринова, Е.Н. Максимова, Л.В. Шепелева, Э.А. Жареновой, И.В. Пчельникова; мастеров среднего поколения: С.В. Горяева, Н.И. Боровского, А.В. Ишина, Н.Н. Терещенко, Р.А. Акопова, М.В. Красильниковой, В.П. Полотнова, И.А. Полиенко, А.И. Дубова, Е.В. Ромашко, В.Б. Соковнина, Г.В. Петровой, В.Б. Демьянчука, А.Н. Суховецкого, К.В. Петрова, А.Н. Стасюка, А.И. Теслика, А.Б. Якушина и ряда других замечательных мастеров искусства.

Мерой времени в искусстве является жизнь художника-творца, жизнь, посвященная постижению красоты и поиску совершенства в способах ее воплощения в зримые образы. В своих выставках мы стремимся показать художника как высшую ценность этой непрерывно пополняемой московской коллекции.

ВЕСНА ОДНОГО ХУДОЖНИКА

Елена Романова

«Свежее дыхание», «искренность», «чистота» — такие эпитеты раздавались со всех сторон во время открытия выставки произведений Важи Окиташвили в центре современного искусства М'АРС. Развернувшаяся на двух этажах экспозиция — на первом графика, на втором живопись — явила зрителю поразительно чистый взгляд на мир художника Окиташвили.



Свои графические произведения Важа создает в основном фломастерами, работает также роллером, иногда использует акварель. У него самобытная система изображения и обостренное чувство ритма, ритмические контрасты придают работам особую выразительность. Основной мотив графических листов художника — родная Грузия, ее жители, города и села, природа. Ритмический строй гор и равнин, деревьев и озер, сел мягкий, спокойный, гармоничный. Более резкий ритм создают архитектурные сооружения — дома, церкви, старинные башни. Если в одной композиции художник объединяет строения и природу, то предпочтение всегда отдает природному миру, а все остальное превращает в его элементы, важные, но имеющие второстепенное значение. Такое отношение автора к ритмической организации плоскости листа характеризует его восприятие окружающего мира, взаимодействия природы, мира естественного и мира, сотворенного руками человека. Рукотворные объекты на графических листах Окиташвили нагромождаются друг на друга, образуя структуры, близкие природным формам — дереву, холму или даже человеку.

В его мироощущении природа главенствует над всем, в том числе и над людьми. Их фигуры в подобных графических композициях встречаются довольно редко и всегда едва обозначены в природном ландшафте. Художник дает лишь их силуэты, причем такие крохотные, что невольно возникает желание поставить эти фигурки себе на ладонь и внимательно, поднеся как можно ближе, рассмотреть.

Однако в серии работ Важа Окиташвили трактует образ человека иначе. Речь идет о его силуэтных произведениях. В основном это сценки из повседневной сельской жизни. Художник создает многофигурные композиции: люди встречаются, работают на сенокосе, гуляют с детьми и собаками, занимаются хозяйством на своем дворе. Вокруг них изображения животных и птиц образуют самостоятельные сценки. Эти листы особенно поэтичны. В них есть тишина, которая передает покой сельской жизни, в них очарование и притягательность повседневности. В этих многофигурных произведениях нет второстепенных образов и деталей, любой, даже кажущийся незначительным персонаж, будь то курица с цыпленком, или птичка на стоге сена, или горшки на деревенской изгороди, важен. Каждый участник, каждый предмет композиции обладает высокой степенью обобщения, добавляет величие и монументальность простой, незамысловатой будничной жизни. Контрастное соотношение белого и черного придает этим сценам особую значительность.

Исполненная тишины силуэтная графика Окиташвили содержит мудрое понимание жизни. Показательно, что серия носит многоговорящее название — «Сказки». Быть может, именно в этих работах выразилась заветная мечта художника о жизни, отличительной особенностью которой является согласие каждого живого существа с самим собой, друг с другом, с окружающим миром. Создается впечатление, что эти работы выполнены на одном дыхании, что это своего рода графический экспромт, возникший в результате творческого вдохновения. Однако листов много — свы-

ше 80, и это свидетельство труда, скрытого за ощущением тишины и гармонии.

На втором этаже экспонируются живописные работы Важи Окиташвили. Представленные пейзажи несут в себе философию осознания жизни как дара, преподнесенного человеку свыше. Увиденные с высокой точки, эти пейзажи открывают взгляду широкий простор, где сходятся и расходятся реки, горы покоряют красотой и величием своих очертаний, озера даруют покой. Природные формы образуются на холсте цветовыми массами, созданными равномерно наложенными на холст плавными широкими мазками. Пейзажи выглядят хрупкими, уязвимыми. Этого эффекта художник достигает применением элементов графичности в изображении рек, контуров береговых линий, гор. Безлюдность пейзажей еще более подчеркивает мысль автора: присутствие человека может нарушить природное равновесие. Лишь изредка художник допускает в это согласованное пространство рукотворные элементы, как, например, изображение Военно-Грузинской дороги в одноименном холсте, на грузинском языке эту дорогу именуют дорогой Небесного ущелья.

Небольшие жанровые картины притягивают своей энергетикой. В них особенно очевидно чувство цвета, присущее художнику. Они написаны свободными пастозными мазками контрастных цветов («Тбилиси», «Багеби»), символика которых проявляет отношение художника к изображаемому («Табор цыган»). На фоне таких эмоциональных работ неожиданно мягко и проникновенно звучат три холста из серии «Зимний пейзаж». Они пленяют своей тонкостью и лиризмом. Пастозная фактура красочного слоя сообщает им особую выразительность. Возможно, именно они наиболее полно раскрывают эмоциональный мир художника, наделенного способностью чувствовать прекрасное в каждом проявлении жизни.

Выставка Важи Окиташвили «Живопись. Графика» впервые масштабно представила творчество этого незаурядного мастера и стала открытием самобытного таланта.



Широкое пленэрное движение — характерная черта нового века. Им охвачены центральная часть и юг России, Урал, Сибирь, а также Украина, Белоруссия, Черногория, Монголия и др. Выезды художников на «открытый воздух» происходят регулярно в Плесе, в васнецовском Рябове, подмосковной Коломне, на родине А. Пластова в Прислонихе.

Современный пленэр имеет специфические черты, отличающие его от прежних пейзажных «штудий», проводившихся Союзом художников в домах творчества. Сегодня подобные мероприятия организуются не только творческими союзами, но и департаментами культуры, администрациями городов и поселков, руководством крупнейших предприятий, меценатами и покровителями, то есть «сверху», представляя попытку художественного освоения собственной территории. В то же время это и движение «снизу» — желание художников, стихийно «сбивающихся в стаи», убежать «от шума городского», от рутины и суеты, полностью отдаться «чистому» творчеству; сосредоточиться на моменте и мотиве, почувствовать нюансы живой игры света и тени, движения воздуха, наиболее верно выразить в пейзаже состояние природы.

Виктор Орлов (Ногинск, Московская область) как руководитель был обязан дать мастер-класс, которым стали его неомимпрессионистические этюды. Представитель коровинско-абакумовской линии русского пейзажа, он стремится к разнообразию пейзажных видов и типов: пейзаж-настроение, пейзаж-панорама, пейзаж-картина.

В жанре «чистого» классического пленэра работали Александр Александров (Сургут, диплом РАХ) и Павел Авенариус (Иркутск).

Валентин Жданов (Пермь, 1-я премия в номинации «Пейзаж сегодня») — художник свободного, острого композиционного мышления, высокой художественной культуры в восприятии и воплощении, мастер тонких, сближенных колоритов. Он демонстрирует непредметный подход к решению пространства, которое художник организует вокруг доминирующего пятна.

Владимиру Колову (Ханты-Мансийск, 1-я премия в номинации «Оригинальность интерпретации») присущ редкий дар — переводить в миниатюры огромный объем натурной работы, добиваясь удивительной цельности тона и колорита, разнообразия не только цветотональных отношений и тончайших переходов, но и выразительности обобщенных линий.



Но пленэр — не просто отдохновение, творческое осмысление разнообразных состояний, impression, взорвавший в середине XIX века всю мировую живопись. Это сосредоточенная и внимательная работа на натуре, дающая художнику возможность собирать материал для больших картин. Пленэр — также эксперимент внутри новых современных течений, пытающихся сосуществовать с традицией.

Второй международный пленэр «ART-UGRA 2011», организованный Ханты-Мансийским государственным художественным музеем и поддержанный местным департаментом культуры и Союзом художников России, проходивший в сентябре 2011 года в ХМАО, безусловно, из этого числа. Двадцать пять художников из России, Чехии и Франции приехали в Югру (это восточный склон Приполярного Урала), в начале XXI века активно обживаемую их собратьями по цеху.

Здесь прошло три пленэра. Если в июне 2004 года в арт-проекте участвовали только представители автономного округа, то уже в 2005-м — «делегаты» российских регионов, а с 2007 года проект стал международным и получил поддержку Комиссии Российской Федерации по делам ЮНЕСКО. В экспозиции выставки по результатам пленэра, открывшейся в Доме-музее В. Игошева, было представлено более 300 работ.

Карел Покорны, художник из Чехии, профессор художественного института в Брно, стильный модернист, блестящий мастер композиции, обладающий богатой фантазией, находящей свое выражение в графике. В работах он использует чисто пластический ход и четко структурирует пространство, прибегая к условному языку и обобщению.

Галина Визель (Ханты-Мансийск, 1-е место в номинации «Этнографический ракурс») с невероятным темпераментом и азартом бралась за кисть, точнее мастихин, и сочно, пастозно выписывала виды Березова, Нер-Ойки, Щекурьи, которые буквально «горели» из-под ее руки. И совершенно непостижимо, как легко она переходила из станковой живописи в чисто декоративную керамику, создавая уже по возвращении керамические композиции на тему мифологии и орнамента хантов.

Александр Визель (Ханты-Мансийск), напротив, художник тонкой логической живописи, тяготеющий к графическим приемам. Он единственный во время пленэра работал только в Ханты-Мансийске. Его городские виды «Доки», «Дождливый день в Ханты-Мансийске», выставленные вместе с работами других в доме Игошева, придали мероприятию полноту и законченность.

Главная особенность пленэра «ART-UGRA 2011» — его экстремальный характер, способствовавший особому сплочению

участников. Писать пейзажи в Ханты-Мансийском регионе — не то удовольствие, которое испытывает художник в средней полосе России или на юге Италии в мягком климате и при воздушной дымке. Здесь получаешь другой опыт, и просто романтикой это не назовешь. Художник, приехавший сюда на этюды, должен быть не только готов к быстрой смене природных состояний и к любым испытаниям, но и уметь чувствовать масштаб и монументальность сурового края, обладать остротой глаза, чтобы видеть редкое цветовое богатство. Местный пейзаж может сочетать драгоценную миниатюрную тонкость и обобщенное величие гор, но в основном это большое открытое пространство, плавный и возвышенный рельеф, обилие водоемов, пустыньность сравнительно мало заселенных мест. Хантыйский ландшафт изменяет все стереотипы и представления о холодном сером Севере. Для живописцев он стал цветным, для графиков — уникальным по многообразию выразительных линий. Север осенью — это горячие цвета, порой огненные. Вопреки всякой логике здесь земля красная, цветет мох: от лилово-лимонных до пурпурно-синих тонов. Поражают пустынные реки с прибрежными лодками, человечность местного наивного искусства и творчество самодельных художников, таких как Генрих Сорока из Саранпауля, культура югорских народов, их традиции. Народные костюмы хантов, зырян и манси, в которых сочетаются желтый, красный, фиолетовый и зеленый, смотрятся так же ярко и нарядно, как и цвета осени. Но глав-

шлых лет проявилась как раз в разработке номинаций. На этот раз на «ханты-мансийский Оскар» — Гран-при — было предложено четыре номинации: «Пейзаж сегодня», «Человек в ландшафте», «Взгляд со стороны» и «Оригинальность интерпретации». Российская академия художеств и Союз художников России также наградили участников дипломами.

Решение организаторов проекта включить в программный маршрут посещение столь разнообразных по впечатлению и видовому богатству мест — от исторических архитектурных памятников, связанных с пребыванием сподвижника Петра I, Александра Даниловича Меншикова, и до бескрайних далей гор, — оказалось весьма плодотворным.

Места, где проходил международный арт-пленэр, самые отдаленные территории в Ханты-Мансийском округе: поселок Березово (более 12 часов художники шли по воде — по Иртышу, Оби, Сосьве, практически не встречая населенных пунктов, а если они и попадались, то были похожи один на другой), поселок Саранпауль (перелет на вертолете — других летних дорог пока нет), прииск по разработке кварца Додо, деревня Щекурья, где испокон веков жили и живут финно-угорские народы.

Каждый художник нашел здесь что-то новое, свое, сумел проявить собственное отношение к увиденному не только через типы, образы и символы, но и в разных техниках: в масляной живописи (В. Орлов, Р. Сафиуллин, Г. и А. Визель, С. Устюжанин, О. Мерцалова, В. Колов, О. Клер, А. Седов, В. Максимов),



ное здесь, конечно, пространство. «Я приехал сюда выражать пространство», — так определил свою задачу один из участников пленэра.

Пленэр «ART-UGRA» — авторский проект искусствоведа Наталии Михайловны Сажиной, многие годы работавшей в департаменте культуры Ханты-Мансийска, а ныне заместителя директора художественного музея. Самое большое ее желание — создать для художников на севере России свой дом творчества, доказать его необходимость.

Пленэр — классический, традиционалистский вид творчества. Но сегодня помимо возможности создавать этюды он ставит вопрос, могут ли художники нереалистического традиционного направления решать чисто пленэрные задачи, и главное, во что это выльется, сумеют ли объединиться представители разных стилей и направлений? Во многом ответ на это — поток художников ринувшихся в пленэрное движение: от археоавангарда и этнофутуризма до ассоциативного и концептуального реализма.

В отличие от выставочных площадок, где художники находят себя по разные стороны «баррикад», пленэр — пока единственная возможность поработать бок о бок.

Позиция учредителей в этом вопросе с учетом опыта про-

акварели (М. Лямкин, О. Луцко, А. Веселкин), гуаши (М. Зайнуллин), темпера (В. Жданов), пастели (Н. Кожевникова), акриловых красках (В. Портнова), карандаше (А. Почежерцев и С. Зонина), текстильном коллаже (М. Манкевич). Узнаваемость мест поразительна, но еще более удивляет то, что художники оказались готовы к восприятию самого неожиданного, непредсказуемого, сохранив в работах родовые черты и излюбленные мотивы многих поколений русских пейзажистов.

Гран-при был присужден Рашиту Сафиуллину (Магнитогорск) за работу «Гора Нер-Ойка». Это цельная, собранная композиция, по контрасту суровая и одновременно декоративная. Во время работы на пленэре у автора получилась законченная картина — высшее проявление мастерства! Пожалуй, это самая творческая работа, лишенная «местечковости», воспринимаемая как глобальная энциклопедическая живопись.

Югорский пленэр не только стал местом встречи художников различных школ и стилевых направлений, работающих в разных техниках (и в этом его исключительное значение), но и позволил провести своеобразный плодотворный диспут на темы «Традиция и новаторство», «Классическое и современное». Он дал представление о состоянии русского пейзажа начала XXI века как феномене художественной культуры современной России.

Медуза горгона Бернини

ГМИИ им. А.С. Пушкина

Три сестры-горгоны Сфено, Эвриала и Медуза, дочери морских божеств Форкия и Кето, жили на далеком острове рядом с Царством мертвых. Вместо волос на голове у них были змеи, которые вились и шипели, а вместо зубов — огромные клыки. Их тело покрывала медная чешуя, а страшный взгляд обращал все живое в камень. Лишь герой Персей смог одержать победу над одной сестрой — Медузой. Боги ему отказали в помощи, но Минерва подарила щит, отполированный, как зеркало: чтобы не окаменеть, он должен был смотреть не на Медузу, а на отражение спящей горгоны в щите. Были у Персея и сандалии, и острый меч от Гермеса, и даже волшебная шапка-невидимка. По одной версии, Минерва обрушила гнев на Медузу после того, как Нептун изнасиловал ее в храме этой богини. По другой — Минерва наказала ее за прелюбодеяние с Нептуном в храме женских божеств Веры и Истины.

Овидий сообщает, что Минерва превратила прекрасные светлые волосы Медузы в ужасных змей, символизирующих сладострастие. Отсеченную голову Медузы Персей подарил Минерве, которая сделала из нее украшение для своей эгиды, а затем использовала голову как украшение для копья, которое слыло страшным оружием, поражающим врагов силой мудрости и справедливости. Вот почему еще с античных времен идет традиция украшать мечи и копья перед битвами или парадами изображениями отсеченной головы Медузы, для устрашения врагов. Изображение Медузы было также символом доблести и мудрости.

В архаическом искусстве горгоны изображали в виде чудовища с выпученными глазами, клыкастыми зубами и волосами в виде змей. Но на выставке в ГМИИ им. А.С. Пушкина представлен очень необычный вариант изображения Медузы: мраморный бюст-портрет самой прекрасной и смертной женщины-горгоны работы Лоренцо Бернини. Отталкиваясь от изображений отсеченной головы Медузы, характерных для классической, возрожденческой и маньерист-



ской скульптуры (например, картины Караваджо, 1596, и изображения Медузы на фресках Аннибале Карраччи в палатцо Фарнезе, 1598), Бернини изваял очень жизненный бюст-портрет Медузы до того, как она трансформировалась в чудовище. Ее красота делает еще более страшной и жестокой месть Минервы. Тревожный облик Медузы с сомкнутым от боли и отчаяния ртом полон очарования, ее прекрасные волосы еще не превратились в змей.

Кажется, что Медуза, обладающая классически прекрасным лицом и мягкими чертами, наблюдает в воображаемом зеркале, как меняется ее чудесный облик. Выражение страдания и тоски навсегда застыло в мраморе. Столь оригинальная интерпретация мифа, возможно, навеяна мадригалом Марино, заставившего говорить Медузу: «Не знаю, высек ли меня резец смертного / Или же это мое отражение на ясной поверхности зеркала. / И мои собственные глаза видят меня такой». Марино использовал Медузу как утонченную барочную метафору могущества скульптора и ценности скульптуры. Классический миф был разрушен во имя восхищения добродетелью и мастерством скульптора. Это не горгона превращает в камень взглянувших на нее врагов, она сама совершает роковую ошибку, решившись увидеть свое отражение в зеркале. Кажется, что скульптура трансформируется на наших глазах.

Существует предположение, что позировала скульптуру Констанция — неверная возлюбленная Бернини. Прослеживается сходство в чертах лица с бюстом Констанции, созданным ранее Бонарелли. Бюст Медузы не был заказан Бернини. По-видимому, самый известный скульптор римского барокко, творивший для пап, князей и кардиналов, автор мраморных статуй, памятников архитектуры и удивительной сценографии Рима, создал его по собственному побуждению.

Необычна и судьба этой скульптуры, находившейся в Сала-делле-Оке в Капитолийских музеях. Бюст-портрет приписывался неизвестному автору, и лишь недавно было подтверждено авторство Бернини. Теперь критика считает эту гениальную барочную работу одним из самых проблемных творений Бернини, возможно, осуществленную в первые годы понтификата папы Иннокентия X Памфили, между 1644 и 1648 годами, когда художник отдалился от папского двора и его слава временно померкла. Он использовал каррарский белый и прозрачный мрамор и высек Медузу из единого блока, из которого сотворил также и змей, одну за другой. Благодаря недавно завершённой деликатной реставрации можно увидеть оригинальную патины и рассмотреть выполненные с большим совершенством змеевидные волосы богини. До реставрации работа была очень грязной, покрытой пылью. Реставрационные работы происходили на глазах у публики.

Борис Григорьев. Живопись, графика

ГТГ

«Его преданность искусству доходила до фанатического, обжигающего пламенения», — писал А. Бенуа об одном из самых необычных художников начала XX века, Борисе Григорьеве (1886–1939). И к этому «обжигающему пламенению» прибавляется и зритель на масштабной выставке, посвященной 125-летию со дня рождения художника, ибо сила и мощь его творений действительно ошеломляют: вдохновенный и трагический, живописно-графический цикл «Расея», острые, жесткие и беспощадные портреты российских деятелей культуры: Горького, Мейерхольда, Рахманинова, Рериха...

В 1912 году, оказавшись в Париже, за четыре месяца Григорьев сделал несколько тысяч рисунков. Казалось, он впитал воздух Монмартра и Монпарнаса. Но не только. Он нашел свой путь, свою манеру письма, очень самобытную. Грабарь отмечал, что Григорьев что-то взял от кубизма, немного от Сезанна. Григорьевский стиль, с одной стороны, опирается на Петрова-Водкина, с другой — на французских постимпрессионистов. Его парижские рисунки демонстрируют поразительную меткость и характерность. Он нашел свою «формулу» рисунка: чередование тонкой и гибкой линии со сплошь тонированным штрихом. Вернувшись в Санкт-Петербург в 1913 году, Григорьев сблизился со многими художниками и писателями: Судейкиным, Хлебниковым, Ахматовой, писал их портреты.

Григорьева заинтересовала тема крестьянской жизни в России. Но у него было очень своеобразное отношение к теме. И название цикла «Расея» он выбрал специально. В лицах его крестьянских персонажей читаются отчаяние, ненависть, беспросветность, страх. В них есть нечто зловещее, тупое, почти шокирующее, они одновременно притягивают и отталкивают. Какой-то мучительный романтизм! И поразительное мастерство в изображении голодной, нищей, страдающей страны Расеи. Он превращает фигуры крестьян в современных оракулов, предвещающих гибель России. Это был очень человеческий и в то же время какой-то экзотический взгляд на Россию. Доминируют страшные лики в бледных, рыжевато-коричневых тонах. «Мы глубоко русские, мы глубже, сложнее, дичее. Нет, не понять нас ни Европе, ни Америке», — писал Григорьев.

Не менее противоречив и глумлив его цикл «Intimite», развенчивающий образ Прекрасной Дамы. Преобладает зловещий эротизм в изображении героинь: знаменитая «Циркачка», «Улица блондинок», колоритная «Марсельская шляха» (перед ней зеленая бутылка, в которой отражается бармен).

В большом зале представлены и крупномасштабные полотна: гротескный «Портрет Мейерхольда», «Портрет Шаляпина», в котором автор безжалостно обнажает весьма неприятные качества персонажа: скаредность, деспотизм. Его чеканная, холодная, жесткая



манера письма усиливает глубину и силу образов («Портрет Рериха», «Портрет еврейской девушки»).

В 1919 году Григорьев уехал за границу, жил в Берлине, Париже, путешествовал по Латинской Америке, США. Карьера его складывалась успешно: многочисленные выставки, заказы на портреты. Палитра его стала богаче и ярче, он достиг предельной виртуозности. Кажется, что в поздних работах он стремился освободиться от «расейских ликов» и сотворить искусство без национальных различий, но тщетно: они преследуют его как наваждение. И возникает цикл «Лики России».

Творчество художника представлено на выставке многообразно. В эскизах костюмов и декораций к опере «Снегурочка» ему удалось передать таинственные ритмы музыки композитора. В этот период Григорьев создавал острые портреты-типажи («Жиган и проститутка», 1919; пугающий, натуралистичный, плотоядный, краснолицый «Немецкий мясник», 1933).

Выставки Григорьева организовать сложно, его вещи находятся в частных коллекциях в разных частях мира, много картин, рисунков и акварелей хранится в собраниях США и Латинской Америки. Тем более значима выставка в ГТГ, где представлены 150 произведений из ГТГ, ГРМ, провинциальных музеев и частных собраний. Весьма любопытны вещи из швейцарского фонда.

Датские мастера 1800–1850

ГМИИ им А.С. Пушкина

У нас очень смутное представление о датском искусстве. Хотя известен такой скульптор, как Торвальдсен, он соперничал с Кановой, большую часть жизни прожил в Риме и сотворял неоклассицистические вещи. Выставка из собраний Государственного художественного музея и Музея Торвальдсена развенчивает этот стереотип и открывает малоизвестную в нашей стране датскую живопись: добротную, качественную, гармоничную. Выставка позволяет даже проследить эволюцию датской живописи «золотого века» — первой половины XIX столетия от неоклассицизма к романтизму. Для лучшей

ориентации зрителей произведения сгруппированы по разделам: «Мастерская художника», «Портреты и сцены семейной жизни», «Датские пейзажи и марины», «Город и окрестности», «Итальянские мотивы».

Скульптур Б. Торвальдсена нет. Это объясняется трудностями с перевозкой, да и не висались бы они в концепцию живописной экспозиции. Зато показана мраморная копия его скульптурного портрета М.Ф. Барятинской, выполненная учеником знаменитого ваятеля Х.В. Биссеном. Торвальдсен получал много заказов на скульптурные портреты, в том числе от русских коллекционеров, которые выполнял сразу в материале, без графических этюдов. На выставке демонстрируются 11 рисунков Торвальдсена. Некоторые, как и рисунок «Мадонна с младенцем» из ГМИИ, являются свободными вариациями картин Рафаэля. Другие рисунки посвящены троянскому герою Гектору, своего рода «рабочий» материал, в котором художник экспериментировал с композицией, ритмом, пропорциями, для создания работ в гипсе, глине, мраморе. Рисунок хорошо подходил для нахождения нужного положения фигур и атрибутов.

К.В. Экерсберг — самый блистательный представитель «золотого века» датского искусства, многими своими произведениями обозначивший направление поисков художников в этот период. Он также был замечательным педагогом и автором значительных трудов о перспективе.

Мастерская художника в тот период предстает как мистическое святилище, где рождаются произведения, или как место размышления и встреч с друзьями. На картине Д. Бланка батальный живописец Й. Соне работает над батальным полотном. Причем модели солдата и шлема нет. С большим юмором Бланк живописует, как художник пытается воплотить этот пробел. Обстановка скромная, но художнику это безразлично, он витает в облаках. Мастерская художника свободна от социального давления, здесь царит дух богемы («Девушка с Амагера принесла фрукты», 1858, А. Кюхлер).

А «Натурщик» (1824), В. Бенца, ученика Экерсберга в натурном классе копенгагенской Академии художеств, — живописный этюд, запечатлевший нововведения: возможность рисовать и писать с натуры при дневном свете. Можно заметить, как удачно поставил модель Экерсберг: ученики могли передать игру света и тени, падающих из окна на тело натурщика.

Хотя портрет как жанр котировался невысоко, он давал художникам возможность заработать. Экерсберг писал большие портреты и не лстыл своим моделям. К.А. Йенсен — автор небольших портретов, неприятельных, не требующих много времени. Заказчикам нравилось, что они предстают на портретах неприукрашенными. В отличие от других коллег Йенсен сделал успешную карьеру. Творения Экерсберга и Йенсена были эталонами для других портретистов.

Один из самых красивых на выставке — выразительный «Портрет жены» (1836), К. Кебке, утонченный по цветовым сочетаниям, с деликатным подчеркиванием деталей. Посвятившему всю жизнь портретной живописи художнику платили мало. портре-

ты родственников ему особенно удались.

Романтические тенденции в датских пейзажах начала «золотого века» связаны с сильным влиянием немецкого художника Каспара Давида Фридриха. Красоту и величие скромной природы Дании воспевал Й.Т. Лунсбю, представитель национально-романтического пейзажа. П.К. Скоугорд предпочитал писать датские буквые леса, дышащие покоем. Экерсберг многогранно проявил себя в морских пейзажах. Он был страстно увлечен изучением конструкции судов, которые он мог исследовать в своих поездках по миру. С 1824 по 1829 год он наблюдал за учениями российского флота в Северном море и написал пять картин с изображением русских кораблей, скрупулезно передав детали. Это настоящие «портреты судов», выполненные очень реалистично.

В разделе «Город и окрестности» выделяется картина «Вид с чердака...» (1831) К. Кеби. Датские художники любили писать простые натурные мотивы, то, что их повседневно окружает.

Важную роль в становлении датского искусства сыграл Рим. И здесь следует назвать Экерсберга, он писал прекрасные старинные руины, использовал классические композиции и всегда выбирал неожиданные точки зрения. Он стремился точно передать мотив и в то же время преобразовывал его. Экерсберг писал с натуры, но собранный материал подвергал тщательному анализу и выбирал самое главное для окончательного варианта. «Корректированная реальность» предстает и в работах его учеников. Ф. Пецхольт изображал итальянцев на фоне идеальной природы.

Работы датских художников, особенно пейзажи, с их обостренным восприятием природы, вызывают ностальгию по утраченной гармонии.

Татлин. Бесконечная чаша великого

ГТГ



«Новая форма — рельеф повышенного типа, полярна прошлому, вышла за все пределы живописи как таковой, это тучи стрел в будущее без оглядки», — писал Н. Пунин о Татлине (1885–1953), родоначальнике художественного конструктивизма. На выставке, посвященной 154-летию со дня его рождения, демонстрируется около 60 живописных, графических, театральных работ и реконструкции несохранившихся творений из собрания ГТГ, музея имени Бахрушина и Российского архива литературы и искусства. Все крити-

ки единодушны во мнении, что Татлин — уникальная фигура в отечественном искусстве, что искусство его имеет синтетический характер, обнаруживая близость к театру, моде. Он настолько самодостаточен, что его творения невозможно повторить. Поэтому и подражателей у него не было, как и школы.

Наследие одного из самых загадочных художников XX века постигла трагическая судьба, ведь почти все его новаторские произведения утрачены и известны лишь по фотографиям и воспоминаниям современников. Поэтому на выставке много реконструкций: модели повседневного мужского и женского костюмов, предметов чайного сервиза, рельефов.

Рассматривая ранние картины и рисунки, можно убедиться, каким отличным живописцем и рисовальщиком был Татлин («Рыбак, забрасывающий удочку», 1910; «Натурщица», 1913). С 1915 года трехмерные композиции живописных рельефов он помещал в реальное пространство, прикрепляя их к стене на удобной для восприятия высоте. Композиции создавались им из дерева, стекла, картона, металла, обоев, особое внимание уделялось подбору предметов. Чаще всего он оставлял их нетронутыми, лишь иногда их коптил и красил. Контррельефы Татлина — прорыв в новаторское искусство. Они отличаются специфической образной выразительностью, достигнутой в результате сочетания режиссерской и художественной деятельности.

На выставке хорошо выявлен синтетический характер творчества мастера, что проявилось в его работе в театре. Большой интерес вызывает серия костюмов к опере «Жизнь за царя» (1913). Демонстрируются эскизы костюмов «Горе» (1923), воплощенные в материале Мастерской культуры под руководством Д.Н. Димакова (Пенза), что позволяет более полно представить новаторские искания Татлина в театре.

Александр Родченко. Рабочий клуб

ГТГ



Наконец можно вживую увидеть знаменитый «Рабочий клуб» Родченко, за который он получил серебряную медаль на парижской выставке 1925 года, где демонстрировался в советском павильоне. Оригинал «Рабочего клуба» был подарен Коммунистической партии Франции и не сохранился. Реконструкция сделана в 2008 году немецкими специалистами и подарена ГТГ. Необыкновенно изобретательный по решениям, конструктивистский «Рабочий клуб» станет экспонатом постоянной экспозиции «Искусство XX века» на Крымском Валу. Простота форм, не-

который аскетизм, многофункциональность пространства — во всем автор уверенно демонстрирует торжество конструкторских принципов в создании общественных интерьеров.

Все предметы могли трансформироваться и изменять пространственные конфигурации. Доска в шахматном столике поворотная, и зрители могут менять цвета фигур, не вставая с мест. Много функций выполняла установка с раскладной трибуной. Здесь был экран для показа диафильмов, раздвижная стенка для плакатов, подиум для экспонатов и выступлений чтецов. А витрина для изобразительных материалов представляет собой высокую этажерку с вращающимися барабанами вместо полок. Экспозиционная площадь увеличивалась в несколько раз благодаря монтажу фотографий и вырезок на барабанах.

Небольшая, но качественная подборка фотографий Родченко позволяет по достоинству оценить и его новаторские поиски в фотографии: репортажная съемка, фотопортреты. Демонстрируются снимки из знаменитых серий «Лиля Брик», «Спортивный парад на Красной площади»...

Антонелло да Мессина. Шедевры из музеев Сицилии

ГТГ

Итальянский художник Антонелло да Мессина (1425–1479) — для нас загадка. В его биографии много пробелов, начиная с даты рождения. Неизвестно, где он находился с 1450 по 1456 год, с 1465-го по 1470-й. Многие его работы утрачены, мало сведений о его жизни и семье. Родился он в Мессине, которую очень любил, использовал пейзажи Мессины как фоны своих картин. Существует множество необоснованных гипотез о его путешествиях во Фландрию, встречах с Яном ван Эйком, поездке в Рим и т.д. Ничего этого не было. Учился Антонелло у неаполитанского художника Колантонио (1445–1455), изучал нидерландскую живопись в коллекции неаполитанского короля Альфонса Арагонского, а также осваивал валенсийскую, провансальскую манеру живописи. Его картину «Христос Спаситель» (1465) по иконографии, колориту и технике можно было бы признать за работу нидерландского мастера, хотя очевидна характерная итальянская пластичность объемов.

Мессина переосмыслил портретный жанр, создав его новые вариации. И портретов его дошло всего десять, в основном последнего десятилетия жизни. Антонелло был первым художником, открывшим выразительность улыбки, демонстрируя целую шкалу мимики. Его знаменитый луврский «Кондотьер» по технике письма — один из самых нидерландских, но интерпретация образа типично итальянская.

Для показа в Москве выбраны четыре малоизвестные ранние работы. Три из них никогда не вывозились за границу. Небольшая двухсторонняя доска изображает Мадонну с благословляющим младенцем и преклоняющимся францисканцем, а на оборотной стороне «Се человек» (1460–1465). На трех дру-

гих досках, расчищенных реставраторами от поздних записей, представлены святые Иероним, Григорий Великий и Августин (1473). Слава ожидала художника позже, когда он в 1475 году прибыл в Венецию, где под влиянием Пьеро делла Франческа усовершенствовал свою технику масляной живописи. Вернувшись в Мессину, он получил важные заказы от венецианских купцов, живших там, и писал религиозные неиконописные полотна.

Выставка отлично инсталлирована в двух небольших залах. В первом работы помещены в алтарные обрамления, что благоприятствует их восприятию. Во втором зале на экране демонстрируется фильм о художнике, а на стенах размещены увеличенные фотографии видов Мессины.

Кандинский и «Синий всадник»

Отдел личных коллекций
ГМИИ им. А.С. Пушкина

Во введении к каталогу выставки Кандинского в Национальной галерее современного искусства в Эдинбурге (1975) говорилось: «Не существовало художника до него и после него, который обладал бы такой властью контролировать широкий спектр идеально организованных формальных и цветовых комбинаций, как это делал Кандинский в поздних работах». С детства он был очень чувствительным к сочетаниям цветов. Художник полагал, что искусство и природа — два отдельных мира и что произведения искусства свои эстетические принципы проявляют вовсе не из-за сходства с окружающим миром. Кандинский утверждал, что подлинный художник стремится выразить только внутренние и сущностные чувства и игнорирует все поверхностное и пустое. Он был пионером развития нового типа пространства, безграничного и ориентированного во всех направлениях, в котором зритель оказывается, как космонавт, в его глубине. Экспрессивная абстракция Кандинского основывалась на новом картинном пространстве.

Особый интерес представляет путь художника, его становление, постепенное превращение в новатора, провозвестника новых идей в искусстве. В галерее «Ленбах-хауз» хранится одно из лучших собраний ранних работ Кандинского периода «Синего всадника», а также произведений других членов этой группы. Из 60 работ, представленных на выставке, половина — кисти Кандинского.

Так случилось, что именно в Мюнхене познакомились герои этой выставки. Приехавший туда Кандинский сначала учился в школе Ашбе, затем у Ф. Штука в Мюнхенской академии художеств. Кандинский, умевший объединять вокруг себя единомышленников, в 1901 году создал группу «Фаланга» и художественную школу при ней, в которой училась Габриэла Мюнтер. А в 1908-м, вернувшись в Мюнхен после длительных путешествий в Италию, Нидерланды, Тунис, Париж, он основал движение «Новая художественная ассоциация», куда вошли Франц Марк, Марианна Веревкина, Алексей Явленский, Август Макке, Габриэла Мюнтер.

В 1908 году Кандинский обосновался с Мюнтер в Мурнау, куда приезжали рабо-

тать Явленский и Веревкина. Отдельный зал на выставке посвящен этому периоду творчества Кандинского и работам его единомышленников. В мурнауских вещах видно, как Кандинский впитывал и препарировал опыт фовистов, постепенно переходя к беспредметному экспрессионизму. Акцент в экспозиции на мурнауский период не случаен. Именно тогда художник совершил прорыв к новому авангардистскому языку. В 1911 году Кандинский и Марк подготовили альманах, коллективный труд из эссе и иллюстраций «Синий всадник», вид манифеста художников-экспрессионистов.

Так родилась группа «Синий всадник», куда вошли Кандинский, Марк, Явленский, Веревкина, Альфред Кубин, Пауль Клее, Макке. «Мы никогда не должны сотворять бога из формы. Это не форма является самой важной, а содержание, дух», — заявлял Кандинский в альманахе. Стремление к высокой духовности характерно для всех художников «Синего всадника».

Марк считал, что животные более духовны, чем люди. Он разработал свою символику цвета, стремился к упрощенным формам, чтобы изобразить животных так, как они сами, по его мнению, видят себя («Тигр», «Коровы»). Макке был ближе всех к французской школе, чем другие члены группы. Он нашел свою манеру в оригинальном игровом синтезе импрессионизма, фовизма, орфизма.

Привлекают внимание символистские работы Ф. Штука и Ф. Ленбаха. Штук, один из первых пропагандистов югендстиля, применял декоративное наложение плоскостных цветовых сочетаний, чтобы формировать настроение картины.

Про Явленского говорили, что он «видел Матисса русскими глазами». Его синтез русских (традиции иконописи, крестьянского искусства) и французских элементов прослеживается в сериях голов, начатых в 1910-е.

Николай Ге. «Что есть истина?»

ГТГ

180-летию со дня рождения Ге (1831–1894) посвящена крупная выставка — более 20 живописных и графических работ из десяти российских музеев, киевского, белорусского музеев и музея Орсе. В эффектно срежиссированной экспозиции демонстрируются все грани творчества художника, прошедшего сложный путь, полный сомнений и мучительных поисков, озарений. Он всегда стремился к высокому этическому идеалу, к большой теме, героическому образу, которые воплощал в евангельских сюжетах. В них в аллегорической форме Ге передавал тяжелые раздумья, духовную драму современников. На выставке хорошо прослеживаются новизна и темпераментность его художественного языка, умение живописью создавать образы, характер раскрывать цветом, освещением, даже фактурой, трепетом и хаосом мазков.

Работы объединены в шесть разделов: «Академия художеств. Начало» (1850–1857), «Италия» (1857–1870), «Петербург. Среди передвижников» (1870–1875), «Хутор. Украина» (1876–1894), «Ге и Толстой» (1882–1894), «Страстной цикл». (1884–1894).



Тринадцать лет провел Ге в Италии, там он написал «Тайную вечерю» (1863), где фигура Иуды, темный зловещий силуэт, в нарушение академической схемы придвинута к краю картины. Зато образ Христа решен в традициях академизма, идеализирован, с условной трактовкой складок одежды, подчеркнута красивых и пластичных. «Тайная вечеря» имела большой успех, ее купил Александр Ш.

Хорошо показаны итальянские пейзажи: свет, воздух, гармония природы. В них явно прослеживается влияние Александра Иванова.

В петербургский период Ге участвует в выставках передвижников, пишет портреты Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Некрасова, картину «Петр I и царевич Алексей» (1871). Затем неожиданно для всех он уезжает в Черниговскую губернию, где живет на хуторе, отказываясь от выгодных заказов: преподавания в Академии художеств, оформления храма Христа Спасителя. Слово какой-то душевный надлом испытал художник, потерявший уверенность в своих творческих возможностях. Не следует переоценивать роль религиозно-философского учения Толстого, безусловно, оказавшего большое влияние на него. Вероятно, все было намного сложнее. Почему так много произведений Ге остались незаконченными или были уничтожены автором?

После недолгого периода, когда он не писал картин, Ге возвращается к живописи, которая становится для него духовным бременем. Неслучайно его считают предшественником экспрессионизма. Картины Ге вызвали критику и непонимание. Холст «Что есть истина?» сняли с выставки за богохульство в изображении Христа. «Суд Синедриона» не взяли на выставку. А на один из вариантов «Распятия» был наложен запрет Александра Ш. Не удивительно, что многие произведения художника оказались в частных собраниях за рубежом, были утрачены. Поэтом особенно воодушевляет, что некоторые творения мастера возвращаются к нам. На выставке представлены 55 отличных рисунков Ге, приобретенных банком ВТБ для ГТГ в частном собрании Женевы.

В последние годы жизни Ге создал цикл картин о страданиях Христа, изображенных как чисто человеческие страдания. В них прочтываются и драматическое напряжение, и страстный протест против зла, унижения и всяческого лицемерия и ханжества. В картинах «Голгофа» и «Распяtie» прослеживается нарушение церковных канонов. На полотне «Голгофа» (1892, не закончено) правдиво, даже с некоторой натуралистичностью, художник передал страшную физиче-

скую муку, беспредельное человеческое страдание. Искажённое страданиями лицо Христа, его измученное и обескровленное тело на зеленовато-белом фоне — во всем острая экспрессия. Ге настолько увлекла идея, что он мало обращал внимания на детали. И этюдов не делал, искал образ прямо на полотне, счищал одно и поверх писал снова. Его картины — выражение страстного протеста против насилия над человеком.

«Страстной цикл» дополняют и графические работы, в которых проявлены свобода и раскованность творческой манеры художника, его стремление к пластической выразительности.

В.Д. Поленов. «Повинен смерти», «Кто из вас без греха»

ГТГ

На предаукционной выставке представлены два холста Поленова 1900-х «Кто из вас без греха» и «Повинен смерти». Обе работы из серии бо картин на тему из жизни Христа. Большое влияние на интерпретацию Поленовым евангельских сюжетов оказала книга Жюль Ренана «Жизнь Христа». Поленов воспринимал Христа как историческую личность. Для серии картин художник собирал материал за границей — в Египте, Палестине и Сирии, написал много этюдов, тщательно изучал характер местности, типы поселения, архитектурные сооружения и их связь с окружающей средой. Картину «Кто из вас без греха», уменьшенное повторение картины «Христос и грешница», он писал в 1886–1887 годах в Москве, в кабинете Мамонтова, в его доме на Садово-Спасской. Период работы над картиной продолжался 15 лет. Художник стремился воплотить в ней идею христианской любви к ближнему и нравственному совершенствованию.

В картине «Повинен смерти» действие происходит в доме первосвященника Каифы. Единственная картина серии без пейзажа, лишь в очень слабом лунном свете угадывается пейзаж за окном, но его перебивает сильное освещение от лампад и люстр, создающих тревожную атмосферу. Выделяется стоящая среди книжников фигура Каифы, раздирающего на себе одежды, за ним — фигура лжесвидетеля с воздетыми руками, Христос со связанными руками. То есть в картине представлено несколько моментов, раскрывающих события, связанные с судом Синедриона. Разновременные события композиционно соединены в картине благодаря круговому движению. В обоих полотнах Поленов стремился дать образ живого человека Христа, показать его величие.

Оба полотна вместе с другими работами из цикла «Из жизни Христа» в 1924 году демонстрировались в Нью-Йорке на выставке русского искусства. Их приобрел Чарльз Крейн, промышленник, меценат, знаток и любитель русского искусства, подаривший их одному из североамериканских университетов, где они и находились до настоящего времени. Картины демонстрируются в залах Поленова, что позволяет соотносить их с другими творениями художника.

Живопись. Андрей Нода

ТВЕРЬ

В начале октября, в Городском музейно-выставочном центре, открылась выставка известного художника, проживающего в Казахстане, но чаще выставляющегося за рубежом, Андрея Ноды. Сегодня художник моден и востребован.

Экспозицию выставки в Твери составили произведения разных лет, с середины 1990-х до 2010-го, многие привезены из разных концов мира — Jumeirah Emirates Towers (Дубай, ОАЭ), галереи «Eurasia» (Брюссель, Бельгия) и из «R-Gallery» (Джексонвилл, США).

Тверских жителей и художников на выставке Андрея Ноды ожидало много открытий. Заявлен он был как казахстанский художник, но пришедшие увидели абсолютно



европейского мастера, творческие искания которого лежат в русле французского и русского авангарда. Андрей Нода — художник, чьи произведения вызывают множество ассоциаций, вовлекают в сложную интеллектуальную игру. Андрей Нода открыт исканиям модернизма, сопрягающимся с его индивидуальностью. Так, проникая в глубь образа и метода мастеров, к примеру, парижской школы, Клее, Фалька, немецких экспрессионистов, он наделяет оные иным содержанием и иной пластикой. Мало кому удастся так виртуозно обыгрывать находки предшественников. Андрею нравятся «иронические посещения прошлого». «По-модильяньевски» изыщны изображенные им треугольные головки на длинных шеях в циклах «Лица» и «Модели», по-сутински экспрессивны пейзажи и «портреты», по-матиссовски гармоничны в своей изысканной цветовой красоте натюрморты. Прекрасно совмещая эмоциональное и рациональное мышление, автор четко осознает свои корни. Андрей Нода свободен и раскован в выборе эстетических ценностей и ориентиров. Ценность в искусстве для него одна — сама по себе живопись.

Живопись Андрея Ноды оказалась разной в разные периоды. Она была плоскостной, локально декоративной, а становилась сложной, пастозной, насыщенной. Огромное зна-

чение и в том и в другом случае играют контурная линия, ритм и цвет. В пространстве холста цветовые зоны сосуществуют, проникая друг в друга, взаимодействуя, создавая силовое, красочное и семантическое поле. Здесь сближаются и пересекаются восточные и европейские традиции, прочно привязанные к цвету. Андрей Нода захвачен цветом.

Работы Андрея Ноды не претендуют на глубины философии, современный мир представляется ему скорее набором знаков. Живопись эмоциональна, движения цвета, пластика самодостаточны. Нода сторонится социальных болевых вопросов времени. Однако порой пишет в дерзкой, резкой, энергичной манере, использует контрасты и сдвиги цветовых плоскостей. Но скорее это поиск стиля, личные эмоции, а не разработка социальных сюжетов.

Сюжеты его картин — это часто двухфигурные композиции «он и она», их напряженные или лирические отношения, дом под склоненным ветром деревом, тихая жизнь обычных, погруженных в цветовую среду вещей. Художник немногословен, но зато есть пластическая интонация, ритмически музыкальная, часто дисгармоничная и прерывистая, что дает ощущение внутренней драмы. Содержание работ поэтично, картины, как короткие стихи, передают не то, что происходит, а как происходит, состояния и настроения. Может быть, в этом и есть влияние поэзии Востока. Обыденность у художника перерастает в фантастическое бытие, незатейливые мотивы наполнены пластической драматургией, когда внешняя простота содержания вступает в резкое противоречие с напряженной, подвижной живописной поверхностью.

Марина Сафонова

«Свободная культура» в музеях России

Проект «Свободная культура в пространстве Сибири и Дальнего Востока» был показан в крупных музеях по «ту сторону» от столиц. Участие в проекте приняли Музей природы и человека (Ханты-Мансийск), Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля, Новосибирский государственный художественный музей, Государственный художественный музей Алтайского края (Барнаул), Красноярский культурно-исторический музейный комплекс, Дальневосточный художественный музей (Хабаровск), Музей современного искусства «АртЭтаж-ДВГТУ» (Владивосток). Для 39 живописных полотен, 8 коллажей, 7 объектов и 17 фотографий художников — резидентов «Пушкинской-10» — такое путешествие оказалось важным. Участники проекта принадлежат к тому времени ленинградского искусства, которое называлось неофициальным. Покинуть мастерскую, минуя бастии родного города, уйти навстречу свежему взгляду — не о такой ли судьбе для своего произведения втайне мечтает любой художник.

Существует мнение об особом «петербургском» стиле, цвете и форме, который неизменно присутствует в произведениях художников города на Неве. В чем он заключается, кроме онтологической достоверности этого факта, ничего доподлинно не известно.

Чтобы объяснить особенность Санкт-петербургского искусства, необходимо понимание его души, настроения, *genius loci*. На месте Петербурга, вопреки представлению о том, что он был построен на болотах, находилась морская впадина, образованная тектоническом сдвигом. Происходило это шесть тысяч лет назад, задолго до появления в этих краях Петра I. Неистовость базальтовой лавы и строгость гранитной породы породили антитезу экспрессии и сдержанности. При этом небольшое количество света заставляет воспринимать лучи солнца в городе на Неве как нечто чудесное среди привычной игры полутеней. Яркий свет обнажает все скрытые кипучие процессы, холодное равномерное освещение, наоборот, придает облику города налет отстраненности и созерцательности.

Согласно этому принципу можно противопоставить работы Андрея Чежина и Роланда Шаламберидзе. Первый — коренной петербуржец, второй — художник из Грузии, приехавший и оставшийся на «Пушкинской-10» со времен ее основания.

В серии фотографий Андрея Чежина «Невская купель» город покоится в чаше зыбких волн Невы. Соединение искусства архитектуры Санкт-Петербурга и водной стихии создает ощущение приобщения к тайне города. Вся серия фиксирует не просто ключевые образы города, но его священнодействие. По словам философа Юрия Линника в основе создания Санкт-Петербурга лежало обращение к давнему спору Афины и Посейдона, породившему в свое время Афины, столицу древнегреческой ойкумены. Серия фотографий «Невская купель» лучше всего визуализирует исход этого диспута: воды Невы находятся в гармонии с архитектурой зданий. В фотографиях Андрея Чежина вода подступает к скульптурному горлу Петра (в воплощении М. Шемякина) и отступает перед величием громады Исаакиевского собора. Наиболее интересна в этом смысле фотография, зафиксировавшая гармоничное нисхождение вод по гранитным столбам ног атлантов, поддерживающих портик здания Нового Эрмитажа. Порой эти работы воспринимаются буквально — как фиксация потопа, бедствия. Таков эффект двукратной экспозиции — метод непредсказуемости и случайности концептуальной фотографии.

Роланд Шаламберидзе осмысляет первоприродные субстанции, из которых состоит все на земле в серии «Семь элементов и физическое тело человека». С точки зрения художника, семь жидкостей тела выявляют наличное бытие человека и уравнивают существование людей. Произведения фиксируют физиологические процессы человеческого тела. Само творчество считает автор, становится возможным благодаря ощущению их пульсации. Эпатаж в работах Роланда Ша-

ламберидзе не цель автора. Поэтому его работы в Сибири и на Дальнем Востоке вызвали скорее любопытство и удивление.

Если говорить об остальных участниках выставочного тура, то все они ветераны неофициального искусства Санкт-Петербурга, и арт-центра «Пушкинская-10», включая непосредственных основателей — Сергея Ковальского, Евгения Орлова и Юлия Рыбакова.

Боб Кошелюхов — ключевая фигура неофициального искусства. Его проект «Two highways» — путешествие на огромной скорости на границе земного и небесного, стоп-кадры, мизансцены, объединяющие визуальные знаки мифологии и культур народов, населяющих земной шар. На этом безостановочном пути художник схватывает нечто общее для них. Оно выражено в беседе взрослого человека и молодого, большого и маленького. Это диалог со своим лучшим alter ego — своим ребенком, или ребенком в себе. Во всех городах, где побывал проект, работы Б. Кошелюхова отмечались как пример современной живописи — живого писания, жизни



живого масла. Интерес к нему возрастал по мере приближения к самой восточной точке нашей страны: две работы Б. Кошелюхова были приобретены в коллекции Дальневосточного художественного музея Хабаровска и Музея современного искусства «Арт-Этаж» во Владивостоке. Это примечательно, поскольку Кошелюхов создает произведения, предназначенные для людей любой культуры, национальности и вероисповедания. Художник предполагает, что работы должны быть в коллекции каждого музея, и работоспособность автора позволяет это осуществить: он каждый день создает живописную картину, и время в его мастерской меряется созданными произведениями.

Живописный метод Евгения Орлова — «аналитический космизм». В космизме произведений русского символизма конца XIX — начала XX века земное пространство естественно переходит в космическое. Это направление визуализирует тонкое взаимопроникновение всех миров, созвучие всего единому вселенскому ладу. В произведениях Евгения Орлова визуальные знаки храмов, деревянных изб, пашней, на пересечении земной и небесной сфер сформированы четкими геометрическими цветовыми плоскостями. Геометрия позволяет автору разворачивать пространства — в этом ее непрерывно творящий закон. Цветовая плоскость в работах Е. Орлова является не результатом проецирования неких геометри-

ческих фигур или тел. Плоскость самодостаточна. Важный момент работ — особая фактура: живопись подобна стенам новгородских храмов — пластичная.

Народная лубочная традиция плаката и лозунга в его броском, китчевом варианте возродилась в серии «Городской фольклор» Сергея Ковальского. Перестроечные 1990-е породили особый язык, фиксирующий ощущение утраты. В картины автор включает фразеологические обороты: «Коту под хвост», «Рожки да ножки», «Е-мое» — они фиксируют нелепость происходящего. Переворот в мире не сразу становится переворотом в сознании.

В июле-августе произведения тура были выставлены в Петропавловской крепости. Для «неофициальной» культуры это место значимо, особенно для Юлия Андреевича Рыбакова. В 1975 году не стало Евгения Рухина, мастерская была подожжена, и он задохнулся в дыму. Протестуя против жестких мер по отношению к неофициальным художникам, Юлий Рыбаков вместе с другом проник к бастионам Петропавловской крепости и трехметровыми буквами написал: «Вы распинаете свободу, но душа человека не знает оков», за что был приговорен к 6 годам тюрьмы.

В своих социально-религиозных произведениях Юлий Рыбаков выступает как носитель памяти поколений. Например, белоснежно-целостное яйцо в терновом венце, находящееся на прицеле черного пистолета (объект «Старший брат»).

О Евгении Тыкоцком Ольга Жуковская написала в каталоге выставки «Преломляя их сквозь призму собственного опыта, автор по-разному представляет женщину, но всегда как основу творческого существования мужчины».

В рамках тура был показан цикл работ «200 лет в проекции Гоголя» Вадима Воинова, сконструированных из старых предметов. В Санкт-Петербурге их историческая подоплека понятна, зеленый фон, как цвет зеленого сукна столика для пашьянса, или Невский проспект метафорически представлен манжетой служащего. В сибирских городах работы Воинова воспринимались как излишне литературные. Однако прямого сходства между сюжетами произведений Гоголя и работами Воинова нет, присутствуют сложные аллюзии на отдельные сюжетные линии или детали рассказа. Эти произведения вырисовывают самую суть тоски человека — чудесном, сказочном мире.

Тур завершился в выставочном центре «Диалог» Великого Новгорода, но хочется надеяться, что его эффект продолжит проявляться. Во многих городах образовались новые очаги искусства, напоминая о том, что связь со многими сибирскими и дальневосточными художниками Товарищество экспериментально изобразительного искусства Ленинграда поддерживало со времен СССР. Проявились новые зрители, об этом говорят тонкие отзывы. И главное, тур стал поддержкой в становлении местных инициатив. Во многих городах молодые люди спрашивали совета в организации центра современного искусства. Можно надеяться, что в России появятся новые арт-центры.

Валентина Кириченко

Памяти художника Александра Саликова

САРАТОВ

В Саратовском государственном художественном музее имени А.Н. Радищева состоялась выставка живописи художника Александра Саликова (1939–2004).

Своеобразие творческой личности Александра Саликова, зрительно вполне очевидное, не так уж просто определить вербально. У него не было акцентированной стиливой



ориентации, его творческая генеалогия тоже не так уж очевидна: он не имеет прямых учителей. Не является чьим-то последователем. Долгие годы, находясь в центре художественной жизни города, он держался особняком. Оставаясь в пределах традиционно понимаемого реализма, всегда был далек от натуралистической трактовки мотива. Мастер не отыскивал и некий, якобы обязательный для всех, «современный» изобразительный язык, а всякий раз искал наиболее отвечающий конкретной художественной задаче.

Пора его творческого становления была краткой. Как-то сразу по заверении учебы на местном горизонте появился один из самых заметных живописцев, смело и уверенно реализовавших свой творческий потенциал и в пейзаже, и в композиционном портрете, и в масштабных тематических полотнах. В 1970–1980-е годы он уже один из тех мастеров, которые представляют наш город на самых престижных выставках. Его полотна попадают в музеи Саратова, Хвалынского, Курганского, Днепропетровского, оседают в различных учреждениях культуры, галереях и частных коллекциях.

Впечатляют его монументальные героизированные волжские пейзажи, в которых сконденсированная эмоциональная энергия, спонтанное выражение авторского темперамента обузданы тягой к обобщению, сдержанной выразительностью колорита: «Большая вода», «Романтический пейзаж», «Волга осенняя», «Пейзаж с рекой. Вечер», «Индустриальный пейзаж». В этих картинках характерные черты его понимания искусства: жажда образной завершенности и стремление не «засушить» живописный образ мотива.

За несколько десятилетий активного творчества художник создал множество живописных и графических произведений, натурных этюдов и программных полотен, и в каждом он оставил частицу своей души. А это залог продолжающейся и после телесного бытия жизни созданного им искусства.

Ефим Воднос

ACADEMIA

ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Учредитель

Государственное учреждение
«Российская академия художеств»

Идея проекта

Зураб Константинович Церетели президент РАХ

Консультанты РАХ

Дмитрий Олегович Швидковский вице-президент РАХ
Лев Викторович Шепелев академик-секретарь, вице-президент РАХ
Елена Зурабовна Церетели член Президиума РАХ

Редакционно-издательская группа

фонда поддержки современного искусства «Артпроект»

Дмитрий Иосифович Гражевич директор фонда
Ада Дмитриевна Сафарова главный редактор
Светлана Владимировна Гусарова заместитель главного редактора
Ирина Петровна Сосновская исполнительный редактор
Нина Юрьевна Березницкая rg-директор
Константин Леонидович Чубанов арт-директор
Алла Сергеевна Надеждина редактор-стилист
Александр Георгиевич Григорьев представитель в Санкт-Петербурге
Виктория Джановна Хан-Магомедова редактор отдела хроники
Андрей Житнян перевод на английский язык
Лариса Васильевна Доценко корректор-редактор
Владимир Борисович Куприянов фотохудожник
Татьяна Гуликовна Пилия подготовка текстов

Благодарим за содействие

Татьяну Александровну Кочемасову помощника президента РАХ
Олега Александровича Кошкина главного ученого секретаря Президиума РАХ
Ирину Владимировну Тураеву пресс-секретаря президента РАХ
Александр Николаевича Лужину начальника правового управления РАХ
Любовь Валерьевну Евдокимову зам. президента РАХ по выставочной деятельности
Веронику Трояновну Богдан заместителя директора по науке НИМ РАХ
Сергия Нугзариевича Шагулашвили заведующего отделом кинопрограмм ММСИ
Владимира Александровича Григорьева заведующего фотолaborаторией РАХ в Санкт-Петербурге
Виктора Васильевича Еремеева фотографа РАХ в Санкт-Петербурге
Бориса Лазаревича и Галину Алексеевну Шумяцких Ассоциация искусствоведов (АИС)

Номер подготовлен при поддержке:

Некоммерческого фонда «Музей художника В. Горяева»;
ЗАО «Комбинат монументально-декоративного искусства»;
Региональная общественная организация «Студия Горяева»

www.sgoryaev.ru

© Фонд поддержки современного искусства «Артпроект», дизайн, составление

Адрес учредителя

119034, Москва, Пречистенка, 21

Адрес редакции: 119049, Москва, Крымский Вал, д. 8, стр. 2, оф. 352. Тел./факс 7 (499) 230 37 39, e-mail: academia@mail.ru

Все номера журналов за 1999–2011 гг. в формате PDF можно найти на сайте www.fondartproject.ru/journals/academia/

Подписано в печать 21.02.2012. 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)

Журналы «ACADEMIA»
и «Диалог искусств» можно приобрести:

Москва

Московский музей современного искусства
Ст. м. «Чеховская», Петровка, 25
Ст. м. «Маяковская», Ермолаевский пер., 17
Тел. (495) 694-28-90
Часы работы: пн-вс 12.00 – 20.00, чт 13.00 – 21.00
www.mmoma.ru

«Передвижник» – сеть профессиональных магазинов для художников, архитекторов, дизайнеров
Ст. м. «Маяковская», м. «Новослободская», ул. Фадеева, 6
Ст. м. «Речной вокзал», Ленинградское ш. 92/1
Ст. м. «Курская», 4-й Сыромятнинский пер-к, 1, стр. 6, под. 9, ЦСИ «Винзавод»
Ст. м. «Китай-город», Старосадский пер-к, 5/2
Тел. (495) 22-55-082
Часы работы: 09.00 – 21.00, ежедневно
www.peredvizhnik.ru

Книжная лавка Государственного института искусствознания
Ст. м. «Тверская», «Пушкинская», Козицкий переулок, 5
Часы работы: 11.00 – 17.00, пн-пт

Книжный магазин «Гилея»
Ст. м. «Тверская», м. «Пушкинская», Тверской бул., 9
Тел.: (495) 925-81-66
Часы работы: пн-вс 12.00 – 20.00, чт 13.00 – 21.00
www.gileia.org

Книжный магазин «Циолковский»
Ст. м. «Лубянка», «Китай-город», Новая площадь, под. 7д, в здании Политехнического музея
Тел. (495) 628-44-42
Часы работы: 10.00 – 22.00, ежедневно
www.primuzee.ru

Книжный магазин «Москва»
Ст. м. «Тверская», «Чеховская», ул. Тверская, 8, стр. 1
Тел. (495) 629-64-83,
Часы работы: 10.00 – 01.00, ежедневно
www.moscowbooks.ru

Магазин «КультТовары»
Ст. м. «Октябрьская», м. «Парк культуры», Крымский вал, 10, Центральный дом художника
Тел.: (495) 657-99-22
Часы работы: 10.00 – 19.00, ежедневно

Галерея современного искусства «Artmix gallery» – живопись, графика, скульптура, авторская кукла
Ст. м. «Дмитровская», ул. Большая Новодмитровская, 36, Дизайн-завод «Флакон»
Часы работы: 12.00 – 20.00, ежедневно
www.artmixgallery.ru

Выставочный зал «Галерея на Солянке»
Ст. м. «Китай-город», ул. Солянка, 1 (вход с ул. Забелина)
Тел.: (495) 621-55-72
Часы работы: вт-чт 14.00 – 22.00, сб, вс 12.00 – 22.00, пт - с полудня до полуночи
www.solgallery.ru

Галерея искусств Зураба Церетели
Ст. м. «Кропоткинская», ул. Пречистенка, 19
Тел. (495) 637-25-69
Часы работы: вт-чт, сб 12.00 – 20.00, пт 12.00 – 22.00, вс 12.00 – 19.00

Санкт-Петербург

Музей и галереи современного искусства Эрарта
Книжный магазин
Ст. м. «Василеостровская», 29 линия В.О., 2
Тел. (812) 324-08-09
www.erarta.com

Новый музей
Ст. м. «Василеостровская», 6-я линия В.О., 29
Тел. (812) 323-50-90
Часы работы: ср-пт 11.00 – 19.00, сб-вс 12.00 – 20.00
www.novymuseum.ru

Борей арт-центр
Ст. м. «Маяковская», Литейный просп, 58
Тел. (812) 275-38-37
Часы работы: вт-сб 12.00 – 20.00
www.borey.ru

Книжный магазин дизайнерской литературы и периодики «Библиотека Проектор»
Ст. м. «Лиговский проспект», Лиговский просп, 74, Лофт-проект «Этажи»
Тел. (911) 935-27-31
Часы работы: 12.00 – 20.00, ежедневно





ACADEMIA

