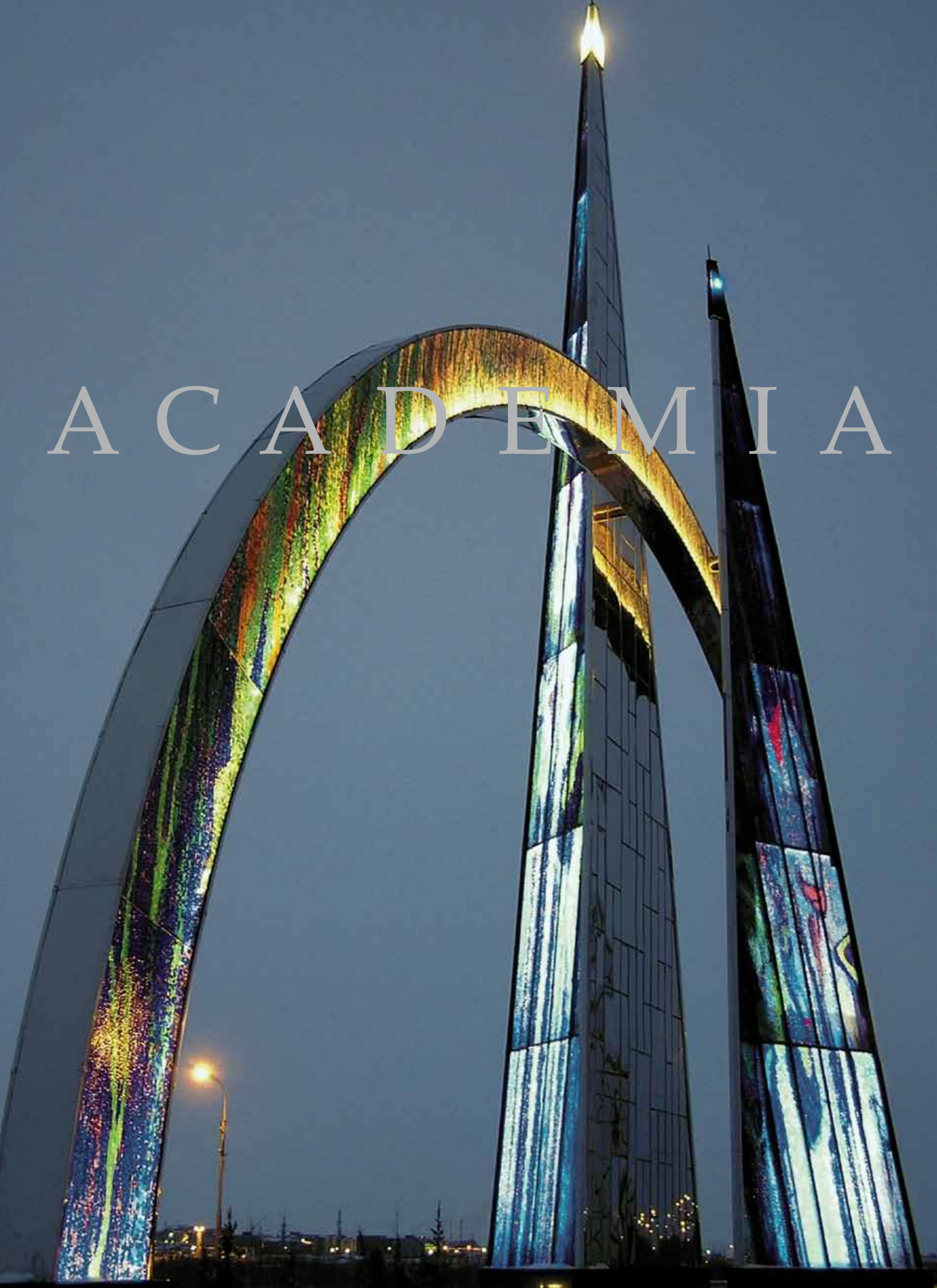


ACADEMIA



*Живинка во всяком деле есть,
впереди мастерства бежит
и человека за собой тянет.*

Павел Бажов

*Обложка:
ТПО «ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФОНД»
Композиция «66-я параллель».
2003. Салехард*



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

Теория		Theory
<i>А. Якимович.</i> Художники в лабиринте истории	3	Artists in the Labyrinth of History. <i>A. Yakimovich</i>
<i>Ю. Волчок.</i> «Новое» как романтика и прагматика	7	New as Romanticism and Pragmatism. <i>Y. Volchok</i>
Академии художеств мира		Art Academies in the World
<i>В. Хан-Магомедова.</i> Королевская академия Сан-Фернандо	12	San Fernando Royal Academy. <i>V. Khan-Magomedova</i>

A C A D E M I A

Международные связи		International relations
<i>С. Орлов.</i> Минуты границы стран и континентов	18	By passing the Borders of Countries and Continents. <i>S. Orlov</i>
<i>А. Золотов.</i> Новый тбилисский музей	25	The new Museum in Tbilisi. <i>A. Zolotov</i>
Музеи		Museums
<i>В. Черноусова.</i> Художник и педагог Павел Чистяков	30	The artist and teacher Pavel Chistjakov. <i>V. Chernousova</i>
<i>Л. Будрина.</i> Уральские художественные промыслы	35	Arts and Crafts in the Urals. <i>L. Budrina</i>
Наука и образование		Academic Studies & Education
<i>Т. Коchemасова.</i> Искусство и наука	40	Art and Science. <i>T. Kochemasova</i>
<i>А. Филинкова.</i> Художественное образование на Среднем Урале	42	Art Education in the Central Urals. <i>A. Filinkova</i>
<i>И. Светлов.</i> Диплом как творческая перспектива	44	Graduation Work as Creative Perspective. <i>I. Svetlov</i>
Академия и регионы		Academy and Regions
<i>С. Орлов.</i> Новые тенденции в городской среде	50	New Trends in Urban Planning. <i>S. Orlov</i>
<i>Л. Титлинова.</i> История одной реставрации	57	A Story of One Conservation. <i>L. Titlinova</i>
<i>Г. Крамор, А. Медведев.</i> Польза системного подхода	61	The Benefit of a Systematic Approach. <i>G. Kramor and A. Medvedev</i>
<i>С. Лесков.</i> Цветной бульвар Тюмени	65	Tsvetnoy Bouleva rd in Tyumen'. <i>S. Leskov</i>
<i>А. Стариков, С. Титлинов.</i> Уральское отделение РАХ	67	The Urals Department of the RAA. <i>A. Starikov, S. Titlinov</i>
Персоналии		Personalities
<i>А. Безгубова.</i> Герой своего времени	72	A Hero of His Time. <i>A. Bezgubova</i>
Художник и продюсер	77	Artist and Producer
Выставочный комплекс		Exhibition Hall
<i>А. Рожин.</i> Рисунок и цвет неразделимы	82	Drawing and Color are Inseparable. <i>A. Rozhin</i>
<i>А. Толстой.</i> Добрый взгляд художника	86	Kind View of the Artist. <i>A. Tolstoy</i>
<i>А. Евангели.</i> Стратегии созерцания пространств	90	Strategies of Comprehending the Space. <i>A. Evangely</i>
Музеи современного искусства		Museums of Modern Art
<i>В. Хан-Магомедова.</i>		<i>V. Khan-Magomedova</i>
Двойная перспектива: современное искусство Японии	98	Double Vision: Contemporary Art from Japan
<i>В. Хан-Магомедова.</i> Хроника	101	Chronicle. <i>V. Khan-Magomedova</i>
Коллекции		Collections
Нравственная традиция реализма	104	Moral Tradition of Realism
<i>Ю. Кульпина.</i> Коллекция семьи Закс. Неспящие вулканы	108	Zaks Family Collection: Sleepless Volcanoes. <i>Y. Kulpina</i>
Обзоры		Review
<i>М. Терехович.</i> В единстве семьи – единство мира	114	Unity of the Family Is Unity of the World. <i>M. Terekhovich</i>
<i>Ю. Гоголицын.</i> Время показывать собранное...	117	Time to Show What Is Collected... <i>Y. Gogolitsyn</i>
<i>А. Гусейнова.</i> Акварельные картины Волокитиной	120	Watercolor pictures Volokitinoj. <i>A. Gusejnova.</i>
Черногорские пленэры	122	Montenegro Outdoors
Московская и региональная хроника	124	Moscow and Regional Chronicle



ХУДОЖНИКИ В ЛАБИРИНТЕ ИСТОРИИ

ARTISTS IN THE LABYRINTH OF HISTORY

Александр Якимович

Alexander Yakimovich

Как историк искусства я вижу три геополитических варианта креативности после Второй мировой войны. Это искусство европейское, искусство американское и искусство советское. Мне уже приходилось их описывать с некоторой степенью подробности, потому сейчас ограничусь максимально сокращенными определениями¹.

Искусство Западной Европы было самым горьким, скептическим, циничным и нигилистическим из этой троицы. Антропологическая катастрофа выглядела для европейцев тотальной. Цивилизованная Европа не выдержала испытания фашизмом. Надежды Европы на коммунизм и Советский Союз также провалились. Но притом именно в Европе был особо глубокий и хорошо укорененный опыт культурности, мышления, вкуса и эстетики. Подорванной вере в гуманизм бросали спасательный круг эстетики и интеллектуализма. Это был сугубо европейский метод решения трудного вопроса истории: как жить дальше после того немислимого, что случилось с людьми.

Второй вариант неомодернизма — вариант американский. В искусстве и литературе Нового Света нет европейских изысков и нет европейской безнадежности. Там много простодушия и силы, напора и энергии. Такое искусство растет и разветвляется и в минимализме 1960-х годов, и в ленд-арте, и в уличном поп-арте, и в других ответвлениях визуальных искусств. Понятно, что в таком космополитическом суперцентре, как Нью-Йорк, всегда было и есть много всего, в том числе промежуточные американско-европейские дискурсы.

Крайне трудно сказать в немногих словах о позднесоветском искусстве. Я наблюдаю для упрощения позиции следующую классификацию: искусство официальное, искусство неофициальное и искусство независимое. Неофициальное и независимое — это разные вещи. Соотношение неофициального искусства с официальными учреждениями и структурами — особый вопрос, но стремление вырваться из объятий государства существовало постоянно. В этих попытках больше желаемого, нежели осуществленного.

Что же касается независимого искусства, то оно стабильно находилось в рамках официально существовавших институтов (таких как молодежное объединение или некоторые секции тогдашнего большого союза вроде секции графики). Почему и как сложилось такое положение; каким об-

As an art historian, I distinguish three geopolitical types of creativity after World War II. They are European art, American art, and Soviet art. The art of Western Europe was the most bitter, skeptical, cynical, and nihilistic of the three. The anthropological calamity seemed total for the Europeans. The civilized Europe couldn't stand the test of fascism. European hopes for communism and the Soviet Union were also shattered. However, it was Europe that possessed a very deep and well-rooted experience of culture, thought, taste, and aesthetics. The broken faith in humanism was supported by a lifebuoy of aesthetics and intellectualism.

The second type of neo-modernism is the American one. There is

Л. НАУМОВА

◀ *Зеркало*

2005. Холст, масло

Т. НАЗАРЕНКО

Замена витрины (из 4 предметов).

1989–1990. Ткань, холст, масло



разом появились ниши или полости в теле системы, где выживали независимые художники? Это особый и специальный вопрос, и тут он не обсуждается.

Американцы пытались преодолевать убийственные вызовы XX века с помощью сверхчеловеческой энергетике и масштабности. Европейцы пробовали решить этическую апорию с помощью принципа эстетической и интеллектуальной изощренности. Тех и других можно и полезно критиковать, но у них были вполне считываемые сверхидеи: большой американский алгоритм у одних, большой европейский алгоритм у других. С нашим искусством дело обстоит сложнее. Оно труднее прочитывается в своих фундаментальных смысловых пластах.

Позднесоветское искусство отличалось тем, что доживало давнишнее состояние гражданской войны в советском обществе. Оно не умело и не хотело добиться внутренней геополитической солидарности. А это означает, что спутанность посланий там имеет место с некоторой неизбежностью.

Художественная культура Советского Союза существовала в ситуации перманентного абсурда. Сначала жизнь под крылом «своего» дракона, готового каждую минуту пожрать даже собственных почитателей, защитников и спасителей от чужого дракона. Затем запутанная, туманная обстановка позднесоветских лет, когда воцарилась ситуация лабиринта. Нам еще предстоит научиться думать о советской истории в ее истинной сложности, ее трагедийности, ибо сегодня очень не хватает умения думать об этом предмете широко и глубоко. (И еще хорошо бы без лукавства.)

Ситуация войны всех против всех и неясности разделительных линий — это довольно типичная картина для исторических образований, которые внутренне надорваны и идут к своему распаду. Историк искусства и культуры может вспомнить несколько таких образований в прошлом, и я тоже изучаю и описываю подобные явления в разных своих работах. Например, историческая констелляция, которая наблюдается в Европе в период большой катастрофы XVI века (то есть гибели идеалов Возрождения и начала кровавого передела континента). В такие моменты появляются уникальные и даже как бы выпадающие из времени и среды явления: искусство позднего Микеланджело, последние картины Тициана, отважные эксперименты Брейгеля, а далее уже и новаторство Караваджо. Все эти мастера так или иначе высказались о том историческом лабиринте, в котором оказались страны католического мира².

Вообще говоря, история никогда не повторяется ни в деталях, ни в своей сущностной основе, однако же созвучия и «рифмы» бывают очевидны и эвристически значимы.

Симптомы «войны без фронтов» и «схватки в лабиринте» мы видим в позднесоветском искусстве. Назревавшая и вскоре разгоревшаяся вражда между искусством подпольным (неофициальным), с одной стороны, и искусством независимым, но необязательно или не всегда запрещенным — с другой — это борьба между братьями, которые не склонны к терпимости.

Т. НАЗАРЕНКО

Мясники (левая часть).

1991. Холст, масло



neither European finesse nor European hopelessness in art and literature of the New World. Instead, there are lots of simplicity and power, lots of vigor and energy. The Americans tried to overcome the terrible challenges of the 20th century by means of superhuman energy and scale. The Europeans, in their turn, attempted to solve the ethical aporia through the principle of aesthetic and intellectual sophistication. Both can and should be criticized, but they had quite readable super-ideas: a great American algorithm with the ones, and a great European algorithm with the others.

Things are more complicated with the Soviet art, which is harder to perceive in its fundamental conceptual layers. The late Soviet art was distinct in the fact that it still lived in the time-worn state of civil war in the society. It couldn't and didn't want to come to the inner geopolitical solidarity, which means that its messages were quite inevitably confused. We can see the symptoms of 'frontless war' and 'combat in the labyrinth' in the late Soviet art. The swelling and soon-to-flame antagonism between the underground (unofficial) art, on the one hand, and the art that was independent but not necessarily prohibited, on the other, was the battle between brothers ill-disposed to tolerance.

The perception of unofficial art was split. These artists inherited the messianic ideas of 'the first avant-garde' and, simultaneously, engaged in strange commercial activities in non-market economy. I point it out not because I wish to question the art of such outstanding artists as Shvartsman, Sterligov, Krasnoperovtsev, or Zverev. Under different circumstances, they would have proved themselves differently, but the history put them in the given conditions of that time. The social and political ambiguity dominated their public activities, including the work if the City Committee for

Расщепленность сознания была свойственна неофициальному искусству. Его художники, с одной стороны, унаследовали мессианские идеи «первого авангарда», а с другой — предавались странной коммерческой деятельности в нерыночной экономике. Это я говорю не к тому, чтобы поставить под сомнение искусство замечательных мастеров вроде Шварцмана, Стерлигова, Краснопевцева или Зверева. В других обстоятельствах они проявили бы себя иначе, но история поместила их в наши тогдашние обстоятельства. Социально-политическая двусмысленность воцарилась в формах их общественного бытования, в деятельности горького графики и выставок на Малой Грузинской.

Когда появился московский концептуализм 1970-х, а за ним и неоконцептуализм (1980-е), то его или их языки оказались еще более двусмысленными. Западный концептуализм был содержательно отчетливее, он высказывался об антропологической катастрофе XX века и о кризисе художественности либо с американской прямоотой и резкостью, как Синди Шерман, либо с европейской изощренностью, как известные мастера Франции. Московские концептуалисты от Кабакова до Пепперштейна отличались парадоксальной осторожной отвагой, они плакали и смеялись по поводу нашей судьбы не слишком громко, не слишком заметно, под сурдинку и отводя глаза. И дело не в том, что они осторожничали или слегка цензурировали себя. Тут речь идет скорее о спутанности посланий в ситуации спутанных смыслов.

Независимые живописцы из Союза художников (Николай Андронов, Виктор Попков, Павел Никонов, Татьяна Назаренко, а за ними и Нестерова, и Булгакова, и другие «семидесятники») пытались создавать на компромиссной основе новое современное искусство, которое было бы не пропагандистским, но все же узнаваемо советским, не модернистским, но и не антимодернистским. Но каким же оно могло быть, в конце концов? Оно оставалось... невнятным. В нем было странное противоречие.

Независимые художники, нашедшие себе место в зависимых институтах культуры, высказывались так, что мы, их тогдашние современники и почитатели, угадывали их послания. Речь шла о том, что с нашей страной случилось нечто странное, что мы стали заложниками своих успехов, что революция была раздавлена и мистифицирована, а наша победа оказалась в силу чудовищной иронии истории решающим фактором нашего исторического поражения. История обошлась с нами так двусмысленно и так издевательски, как ни с какими другими нациями из ныне живущих. Мы понимали эти подсказки и намеки художников, но именно подсказки и намеки.

Языки посланий и смыслы посланий противоречили друг другу. Независимое искусство говорило о проблеме истории, о тупике развития, об антропологической катастрофе советского типа, но говорило языком большой тематической картины или настоящей скульптурной композиции, которую заказывали и опекали сверху партийные и комсомольские бонзы. И за это наши лучшие живописцы получили столько оплеух, как если бы они были официальные художники. Их

Graphic Arts and Exhibitions, based at Malaya Gruzinskaya Street.

When Moscow conceptualism emerged in the 1970s, followed by neo-conceptualism in the 1980s, their narratives appeared to be even more ambiguous. The Western conceptual art was more precise in meanings; it spoke of the 20th-century anthropological calamity either with the American straightforwardness and abruptness like that of Cindy Sherman, or with the European sophistication, like the leading French masters. Moscow conceptualists, from Kabakov to Peppershtein, were notable for their paradoxically cautious bravery; they wept for our fate and laughed at it not too loudly, not too obviously, rather on the sly, and with their eyes reverted.

Independent painters from the Union of Artists (such as Nikolai Andronov, Viktor Popkov, Pavel Nikonov, Tatiana Nazarenko, followed by Nesterova, Bulgakova, and other members of the 70s generation) tried to create new contemporary art based on a compromise. They touched the problems of history, of evolution deadlock, of the Soviet anthropological disaster, but spoke in the language of a large-scale

genre painting or sculpture commissioned and patronized by the party and komsomol bonzes. And for all that our best painters were often slapped in their faces, as if they were 'official' artists. Then, they were appointed 'official' and were stigmatized as such. This substitution started as early as in the 1970s, and from then on things sped up.

Today's Academy of Arts appears to be the only creative institution that insists tenaciously on the pluralism of its lineup and the peaceful coexistence of many different tendencies.

Л. НАУМОВА

Яблоки в интерьере. 2005

Холст, масло



назначили таковыми и стали клеймить официальными. Эта подстанвка начиналась уже в 1970-е годы, а дальше дело пошло с ускорением. Художники 1960–1970-х, кого я знаю, находились тогда в ситуации лабиринта с ватными стенами. Там легко заблудиться и невозможно докричаться.

Европейцы внятно сказали о своем, и мы понимаем пафос Бэкона, Сулажа или Джакометти, или Клейна при всей изошренности их языков. Американцы громко прокричали о своем, и волей-неволей услышишь этот рев и грохот. Советские независимые что-то проговаривали наискосок, и нам в России это понятно, и мы улавливаем смыслы, а как описывать словами это нечто, никому как будто и неведомо. В мире никто ничего толком не понял. А поскольку наши критики и арт-журналисты с неизбежностью учились у западных, ибо иных учителей не было, то отсюда и результат. Сколько я ни видел попыток критиков и теоретиков осмыслить позднесоветское искусство, получалось явное не то. Как ни старались написать портрет времени, выходил либо соцреализм наоборот, либо новое издание левого авангарда.

Мы интуитивно понимаем своих, но говорить о них у нас плохо умеют. У нас пытаются построить лесенки стилей по аналогии с западными схемами, и приплести социальные и политические факторы, и включить идеологию с обратным знаком. Вообще эти методы и подходы полезны и результативны, но только тогда и там, где и когда телегу не ставят впереди лошади. Все-таки определяющими факторами формирования смыслов были исторические экзистенциальные факторы, сама жизнь советская. Как своего рода философская категория. Именно так и подошли к этой категории наши лучшие философы культуры.

Художники были субъектами и объектами антропологической невнятицы, которую описали мыслители и писатели Советского Союза. В области теории культуры это сделали прежде всего М. Мамардашвили и М. Эпштейн³. На эту тему говорили и писали также другие (и я сам в том числе), но именно указанные два имени служат обозначением главных достижений философии Советского Союза, осмыслившей жизнь советскую.

Центральная ее идея — неприютность человеческого существа в лабиринтном пространстве по имени СССР. В этом историческом, географическом, социальном и культурном пространстве не за что зацепиться. Невозможно идентифицировать себя и определиться с собой самим. Советский человек прост, сердечен и добр и даже способен на величие души и подлинную мудрость. Но почему-то он загадочным образом и без всякого перехода может оказаться безумным и озверелым. Он и ангел, и зверь, притом одновременно. Антропологическая гипотеза Мамардашвили, Эпштейна (а также Довлатова, Искандера, Зиновьева, Аксенова) — это квинтэссенция той мысли, которая менее или более, в том или ином повороте являлась в нашей мыслящей литературе позднесоветского времени. Она описывала «человека заблудившегося».

Две линии искусства (независимая и неофициальная) высказались о судьбе человека, которому довелось жить

в условиях финальной стадии саморазрушительного социального и культурного разлада, в лабиринтной ситуации. Гражданская война в этой стадии, когда продолжали драться уже в темном и туманном лабиринте, закончилась как будто непредсказуемо, но вполне логическим образом: история СССР подходила к концу. Пора уже рассматривать ее как завершенное явление и перестать махать кулаками на своих же, которых в свое время «не познаша». Впрочем, здравый смысл подсказывает, что подобные благие пожелания обычно не могут соперничать с материальной заинтересованностью и соблазнами власти хотя бы и на пяточке высокого искусства.

Как это ни удивительно слышать тем, кто помнит Академию художеств в ее советском варианте, сегодняшняя академия оказалась единственным творческим учреждением, которое упорно настаивает на плюрализме своего состава и мирном сосуществовании многих и разных линий развития. Не будем смешить публику, описывая умильное согласие вчерашних неофициальных и вчерашних независимых художников под сенью мудрого правления. Какая цена платится за этот великодушный жест и не слишком ли велика эта цена — вопрос особый, пока что не дозревший до основательного разбора. Но когда-нибудь и сей фрукт дозреет.

Мастера сегодняшнего дня, вышедшие из разных страт (от Агроскина до AES, от Калинина до Наумовой, от Худякова до Булгаковой), добрались до новых берегов и стали делать действительно новое искусство, свободное от прежней невнятицы и обращенное к новым историческим горизонтам. Предметом сегодняшнего искусства является не столько жизнь российская, сколько жизнь всемирная и даже вселенская. Удивительным образом возрождается традиция «русского космизма», столь плодотворная в художественной культуре конца XIX — начала XX века. Но это уже совсем другая тема.

¹ Якимович А. *Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990.* М., 2010.

² «Отклик на лабиринт истории» в европейском искусстве Нового времени — одна из проблем курса лекций, который мне довелось читать в Институте теории и истории искусств Российской академии художеств в 2012 году. См. также: Якимович А. *Искусство непослушания. Вольные беседы о свободе творчества.* СПб.: Дмитрий Буланин, 2011, С. 26–73.

³ Мамардашвили М. *Как я понимаю философию.* М.: Прогресс, 1990; Эпштейн М. *Бог деталей. Народная душа и частная жизнь в России на исходе империи.* Эссеистика 1977–1988. М.: ЛИА Р. Элинина, 1998.

«НОВОЕ» КАК РОМАНТИКА И ПРАГМАТИКА NEW AS ROMANTICISM AND PRAGMATISM

Юрий Волчок

Yuri Volchok

Академик Селим Омарович Хан-Магомедов – великий ученый, сохранивший для мировой культуры авторитет отечественного архитектуроведения. Научно-творческое наследие С.О. Хан-Магомедова – это большое число книг и журнальных статей, ставших достоянием и «первоисточником» для всего мирового научного сообщества, заинтересованного в знаниях об истории архитектуры Новейшего времени. Актуальна и его методология научной практики, восходящая к приемам изучения античности, и понимание исторического процесса как движения, развернутого не в прошлое, а в будущее.

В 1960-е годы, когда Селим Омарович начал активно собирать и исследовать материалы архитектурного творчества 1920-х годов, были наиболее яркими и значительными в изучении различных аспектов и тематических «срезов» античности в XX веке. В это время как никогда академическая, «чистая» гуманитарная наука стала едва ли не символом свободомыслия, особенно в нашей стране.

Для формирования современной методологии обретения знания о наследии Новейшего времени весьма суще-

И. И. ЛЕОНИДОВ

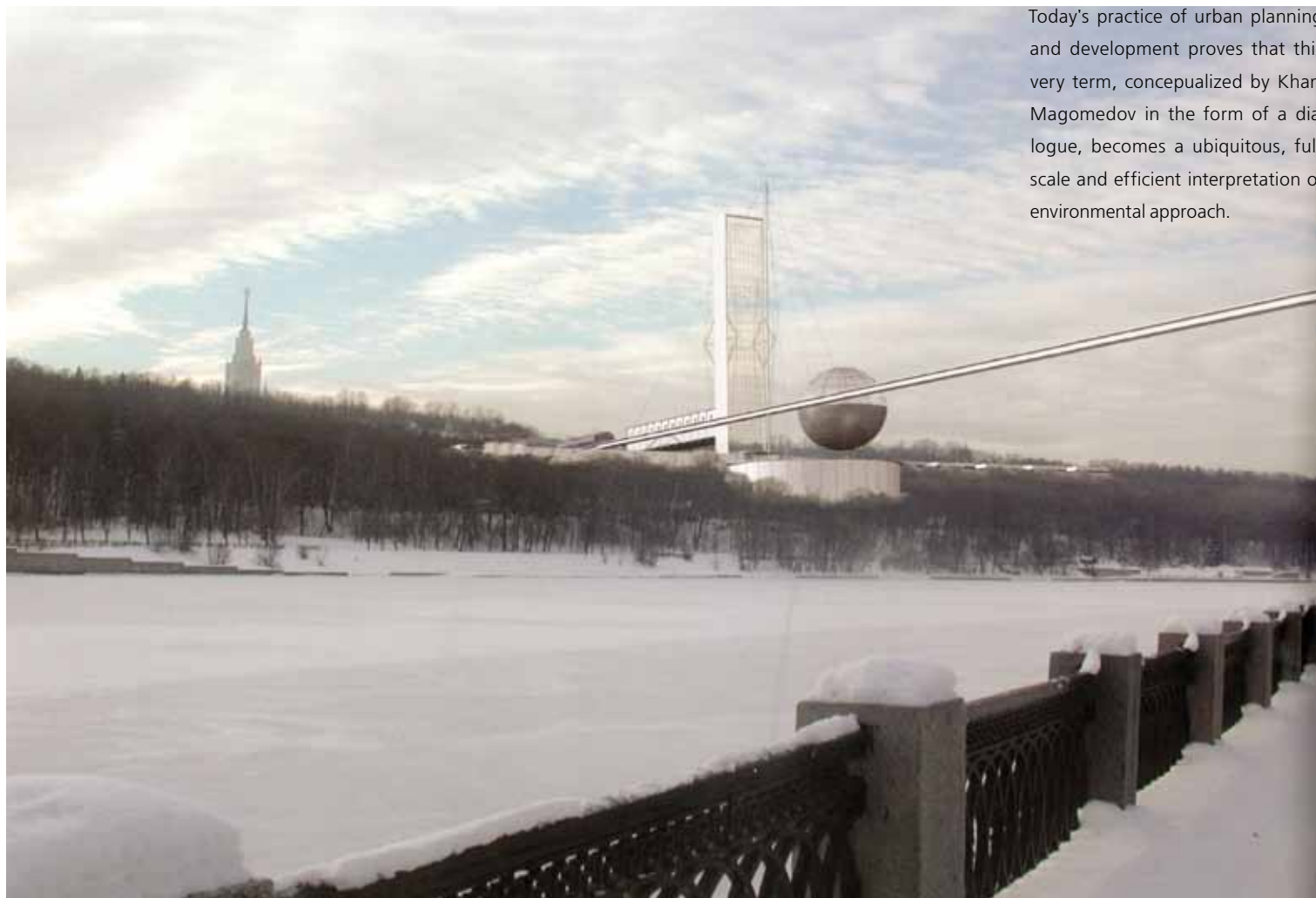
*Институт библиотековедения
им. В.И. Ленина на Воробьевых
горах (руководитель А.А. Веснин).
Реконструкция 2002 г.*

Дипломный проект во ВХУТЕМАС.

*Авторы: исследование – Ю. Волчок;
компьютерное моделирование –
И. Варламов, Д. Карелин*

Selim Omarovich Khan-Magomedov is a truly great academician who has kept the authority of Soviet and Russian architectural history intact for world culture. His scientific and creative legacy is a large number of books and magazine articles that have become property and primary source for the international academic community engaged in modern and contemporary architectural studies. His research methods, which can be traced back to studies of Antiquity, stay relevant, as does his understanding of historic process as a movement reaching to the future, not the past.

It was nearly forty years ago when Selim Khan-Magomedov coined the term 'object and space environment', founded on research methods, projects, and educational activities of the early VKHUTEMAS. Today's practice of urban planning and development proves that this very term, conceptualized by Khan-Magomedov in the form of a dialogue, becomes a ubiquitous, full-scale and efficient interpretation of environmental approach.





ственен системный подход Хан-Магомедова. Он, несомненно, принадлежит к элите «шестидесятников» в отечественном науковедении, тогда проявились индивидуальность его научного творчества, его авторский стиль формирования целостно-ценностных отношений.

Задачи научно-исторического творчества, предложенные в свое время М.М. Бахтиным, не расходятся с миропониманием Селима Омаровича и его толкованием основных понятий, характеризующих системность, целостность, диалогичность устройства целого и др. Хан-Магомедов на протяжении многих лет занимался исследованиями по «сквозным» для него проблемам: архитектура народов Дагестана; всеобщая история архитектуры; проблематика взаимоотношений национального и интернационального; архитектура и дизайн эпохи авангарда; теоретические проблемы предметно-пространственной среды.

Объекты исследования различны, но предмет научных интересов и методология работы в основе своей универсальны: автор формирует путь от истоков темы к ее целостности, а точнее, к целостно-ценностным отношениям. Более того, внешне разнонаправленные проблемы исследования Хан-Магомедов собирал в общее методологическое целое. Отсюда, в частности, появление понятия о предметно-пространственной среде, сформулированного им, а проблематика национального и интернационального как научно поставленная исследовательская задача становится все очевиднее и растет в своей значимости ближе к нашим дням, когда на первый план выдвинулись проблемы взаимоотношений цивилизационных тенденций глобализма и региональных особенностей культуры. Наибольшее внимание к этой тематике он проявлял еще в 1970–1980-е годы.

Сводя воедино все аспекты обращения Хан-Магомедова к методологии исследования¹, надо сказать о его работе с ис-

точниками. Двухтомник «Архитектура советского авангарда» написан на материале, собранном в беседах со многими десятками участников процесса творчества в 1920-е годы. Не личное участие собеседников интересовало исследователя в первую очередь, а та лепта, какую каждый из них может внести в устройство общего, целостного знания. Этот прием укоренился в исследованиях античности, а точнее, дошел до нас через поколения ученых. Хан-Магомедов, овладев в совершенстве технологиями такого исследования, сохранял и предьявлял читателю объективность закономерности результатов, следующих за приемом диалога-беседы, восходящей к наиболее зрелой форме научной жизни, почерпнутой из опыта античности.

Хан-Магомедов обращает внимание читателей своих книг на то, что его научная работа опирается в целом на общение с участниками архитектурного творчества 30–40-летней давности, ко времени его знакомства с ними, достигшими 65–80 лет. Романтически окрашенные воспоминания собеседников о молодости накладывались на самоуважение востребованности, появляющееся у людей, о многих из которых исследователь вспомнил первый, возможно, единственный после многих лет забвения. Селим Омарович сумел это ощущение романтической востребованности сделать одной из знаковых характеристик архитектуры эпохи советского авангарда.

Собранный им материал позволил Хан-Магомедову создать целостную картину жизни и судьбы Вхутемаса — «специального художественного высшего техническо-промышленного учебного заведения, имеющего целью подготовить художников-мастеров...» Формулировка «художественное... техническо-промышленное» притягивает к себе внимание. Трудно предположить, что официальный документ такого уровня был подготовлен стилистически небрежно. Не исчерпывает содержания названия вуза и указа-



И. И. ЛЕОНИДОВ

Курсовой проект типографии комбината «Известия» в перспективе Пушкинской площади во время проектирования и в наши дни. Реконструкция 2007 г.

Исследование: Ю. Волчок, Е. Никулина

ние на то, что художников — мастеров высшей квалификации будут готовить для промышленности. От мастерских, очевидно, ждали значительно большего, нежели подготовки художественно обученных «прикладников» для работы на производстве. И исследователь сумел убедить: Вхутемас эти ожидания оправдывал во многом благодаря сформировавшемуся к 1920-м годам и в нашей стране общеевропейскому пониманию перспективных возможностей во взаимоотношениях художественного и технического основ в формообразовании. Близость художественного и технического во Вхутемасе, а точнее, научно-технического, с начала не просто декларировалась, а целенаправленно создавалась. Это поставило его в центр проектирования взаимоотношений культуры и цивилизации, при этом в радикально новых социально-общественных условиях.

Лидеры мастерских стремились сформировать образ и реальную конструкцию этой близости. Творческая цель — равновесие обоих слагаемых, возможность их гармоничного сосуществования. Диалог художественного и технического возводился в универсальный творческий принцип творчества, основанного на понятии *techne*.

Поиски нового в формообразовании наложились на необходимость существовать во всеохватной ориентации на обновление в нашей стране. Понятие «новое» в равной мере становилось и романтически мировоззренческим, и прагматически прикладным. Возникшая двойственность нашла отражение в программах-заданиях Вхутемаса, а позднее тематике курсового и дипломного проектирования. Уравновесить, объединить их, предотвратив тем самым неизбежное при таком расслоении интересов и творческих задач размежевание мастерских на подготовку прикладников (производственников) и мастеров «чистого искусства», должно было формирование основного отделения, где закладыва-



лась объемно-пространственная конструкция организации пространства и пространства организации «как формы данного материала».

Эта тенденция находит распространение не только в теории архитектурного формообразования и творчестве вхутемасовцев, но и в естественно-научном знании, теории машин, языкознании, литературоведении и т.д. При этом важно, что формообразование как работа в материале воспринимается как диалог, результат совместной научно-технической и художественной деятельности. М.М. Бахтин, в частности, писал в этой связи, что рождается тенденция понять форму... как комбинацию в пределах материала в его естественно-научной (и художественной. – Ю.В.) определенности и закономерности»².

В концепции устройства Вхутемаса сведены ключевые понятия, необходимые для законченной формы и процесса ее создания: пространство, современность, организация, место (топос), *techné*. Совокупность этих понятий, сведение их в единый смысловой узел сформировало содержание научно-творческой программы Вхутемаса и превратило его в возрожденчески трактуемое «начало» на многие десятилетия вперед. И отсюда закономерен следующий методологический шаг Хан-Магомедова – обретение средовой целостности как предметно-пространственной среды. И здесь также уместно зафиксировать внимание на индивидуальности и последовательности исследовательской позиции и практики Селима Омаровича.

Стало общим местом утверждение незаменимости искусства, художественной культуры, живописи, особенно левой, в становлении новой архитектуры, дизайнерского проектирования и формировании их первичных идей. Но применительно к отечественному опыту новые, первичные идеи появляются неотторжимо от новой послереволюционной социальности. Отсюда для Хан-Магомедова главным становится выявление диалогового механизма между эстетическим и социальным началами, лежащими в основании конструкции, а точнее, устройства целостно-ценностных отношений в архитектурном формообразовании, а также новой образности и стиля современности.

Хан-Магомедов доверился своему пониманию универ-

сальности диалогового начала в появлении первичных идей и благодаря этому создал методологические нововведения, со временем развивая и углубляя их.

Методологическая особенность исследовательского опыта Селима Омаровича восходит к кантовской концепции *Building*: диалоге культуры и образования, основанный на тенденции к самообразованию, самовоспитанию личности, самостоятельно «делающей себя»³. Сосредоточенность ученого на «само-», на личности каждого героя его исследования, также способствовала тому, что Хан-Магомедов оказался востребованным на Западе. Бескомпромиссное внимание к внутрипрофессиональным проблемам архитектурной жизни в эпоху авангарда ощутимо отличало работы Хан-Магомедова от отечественной традиции и опыта историографии. Работы ученого с середины 1960-х годов начали широко публиковать в Италии, позднее в Германии и других странах.

С.О. Хан-Магомедов практически сорок лет назад актуализировал понятие «предметно-пространственная среда», методологически уверенно опираясь на опыт научно-проектного и образовательного творчества раннего Вхутемаса. Сегодняшняя практика проектирования и обустройства городов убеждает, что именно это понятие – «предметно-пространственная среда» – в диалоговой конструкции Хан-Магомедова становится повсеместно наиболее полноценной и работоспособной интерпретацией средового подхода.

К.С. Мельников

Проект Арбатской площади в Москве. 1931

Автор проектировал застройку площади жилыми комплексами, воспроизводящими традиционные для города жилые слободы. Исследование: Ю. Волчок, Е. Никулина, 1998

¹ Волчок Ю.П. *Архитектура советского авангарда – одно из arche будущей всеобщей истории архитектуры XX века. Античность в исследовательской методологии С.О. Хан-Магомедова // Academia. 2011. № 3.*

² Бахтин М.М. *Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 11.*

³ Быкова Н.Ф. *Кант и концепция Building // Иммануил Кант. Наследие и проект. 2007. С. 291–310.*



АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ МИРА

ART ACADEMIES IN THE WORLD



Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо была основана 12 апреля 1752 года королем Испании Фердинандом VI и первоначально называлась «Королевская академия трех благородных искусств имени святого Фердинанда» (Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando). В число «благородных искусств», которым обучали в академии, тогда входили живопись, скульптура и архитектура. У истоков академии стояли Луи Мишель ван Лоо и Луис Мелендес.

Нынешнее название академия носит с 1873 года, после того, как в ней стала преподаваться музыка. В 1987 году добавились также фотография, видеоискусство, кинематография и телевидение.

В музее академии можно увидеть богатое собрание испанской и западноевропейской живописи XVI–XX веков, в том числе работы Рубенса, Корреджо, Беллини, Сурбарана, Мурильо, Гойи, Гриси и др.

Здание, в котором расположена академия, было построено в 1689 году выдающимся испанским архитектором эпохи барокко Чурригерой. В настоящее время Королевская академия является также штаб-квартирой Мадридской академии искусств.



КОРОЛЕВСКАЯ АКАДЕМИЯ САН-ФЕРНАНДО

SAN FERNANDO ROYAL ACADEMY

Виктория Хан-Магомедова

Victoria Khan-Magomedova

Возникновение Королевской академии Сан-Фернандо связано с эпохой Просвещения, породившей академизм, распространившийся в Европе в XVIII веке. Именно то столетие — самый блистательный период существования этих институций, отождествляемых со знаниями о построении перспективы, восприятии цвета, анатомии и пр., а также творчеством выдающихся художников. В Европе распространилась французская модель академии, отличающаяся от итальянской (истоки которой — в академиях эпохи Возрождения), поскольку она была более действенной и больше удовлетворяла требованиям монархий. В Испании в первой половине XVIII века по инициативе Филиппа V были созданы три академии: Испанская, призванная заниматься проблемами языка (1713), Королевская академия истории, ориентированная на изучение древних цивилизаций Испании и Америки, сбор документов, медалей и археологических предметов, и Академия трех изящных искусств, основанная Филиппом V (1744), торжественно открытая Фернандо VI (1756). Она сыграла огромную роль в консолидации тенденций в искусстве.

В Испании, как и в других европейских странах, с XVII века функционировали академии в Мадриде, Севилье, Валенсии и Барселоне, имитировавшие итальянские эпохи Возрождения. Самая знаменитая — Мурильо в Севилье. Но ни одна не получила королевского покровительства. В XVIII веке с изменением менталитета властей назрела необходимость создания Академии изящных искусств. Инициатором ее учреждения стал генуэзский скульптор Д.Д. Оливьери, руководивший мастерской скульптуры в новом королевском дворце. Ее появлению способствовали новая культурная и художественная политика и интересы государства, поскольку возникла новая концепция городского строительства, появилась необходимость декорировать дворцы и усыпальницы. Сменились вкусы людей: в испанском искусстве стиль барокко вытеснялся неоклассицизмом, в становлении которого важную роль играла академия.

Иностранцы художники на службе испанской короны наслаждались свободой и получали самые высокие гонорары. Однако абсолютная монархия нуждалась в художниках, прежде всего испанских, для создания нового монархического искусства. В будущей академии молодые художники должны были совершенствоваться в рисунке, чтобы постепенно заменять находившихся при дворе иностранных мастеров. В 1746 году была создана подготовительная группа из видных художников, в течение нескольких лет разработавших положения, принципы функционирования будущей академии. На Положения, одобренные в 1751 году, повлияли Комментарии к проекту Положений скульптора



*Фото С. Гусаровой
и И. Сосновской*

San Fernando Royal Academy was founded in the Enlightenment era that gave birth to academic painting that dominated in Europe in the 18th century. This century was the most brilliant period in the history of such institutions, associated with the dogmatic knowledge of the rules of perspective, colour perception, anatomy, etc. However, academies brought about many outstanding artists, too.

In the first half of the 18th century, Philip V founded three academies in Spain: the Spanish Academy due to study language (1713), the Royal Academy of History dedicat-



Ф. де Кастро, согласно которым главную роль в жизни академии играли художники, а не советники-аристократы. Но, увы, появились новые консервативные Положения (1757), действовавшие до начала XIX века, утвердившие приоритет аристократов-заказчиков.

В XVIII столетии в Европе понятие «получать от жизни удовольствие» отождествлялось с хорошим вкусом и утонченностью. В поисках гармоничных условий существования в мире аристократия находила свой идеал в искусствах. Академия изящных искусств гарантировала качественную художественную продукцию в соответствии с идеалами аристократии. Причем приоритет ее творений был настолько высок, что Беда, лучший студент академии, утверждал: «За пределами академии не существует художественного творчества». А советники стремились контролировать обучение будущих мастеров так, чтобы они создавали произведения, ориентированные на потребности знати.

Рассматривая рисунки студентов мастерской перспективы в музее академии, можно представить расположение ее залов в конце XVIII века. С исключительной точностью воспроизведены детали обстановки мастерской, характерные мизансцены: студенты выполняют задания, а профессора дают инструкции.

С 1753 года в академии функционировала система ежегодных премий, присуждавшихся (1757–1808) раз в три года. В конкурсе могли принимать участие все испанские художники, даже не обучавшиеся в академии. Экзамен проводился в два этапа. Сначала конкурсанты в классе создавали работы на религиозную, мифологическую или историческую тему, затем в течение двух часов в присутствии жюри академиков выполняли рисунок. Вручение премий (золотые и платиновые медали, вычеканенные Т.Ф. Прието) происходило в торжественной обстановке в присутствии избранной публики, с хвалебными речами и т.п. Об этом свидетельствует картина А. де Кальехо, на которой протектор академии Х. де Карвахал и Ланкастер вручает медаль ученику М. Санчесу. Предусматривались также и двухнедельные выставки студентов, выпуск буклета со статьями и стихами. Если во Франции самые почитаемые художники демонстрировали свои произведения на знаменитых Салонах, то в Мадриде экспонировались произведения лишь начинающих, награжденных медалями, чьи работы становились собственностью академии.

Студенты, получавшие ежемесячную стипендию, имели право заниматься в студиях лучших мастеров. А в качестве дополнения к обучению на конкурсной основе они могли стать стипендиатами для стажировки в Риме. Кроме того, были ученики, совершавшие поездку в Италию за свой счет. Они также получали солидную поддержку от академии, как в случае с художником М.С. Маэлья и скульптором Х. Аданом. Стажировки с шестилетним пребыванием в Италии, предоставлявшиеся в 1746, 1757 и 1778 годах, в определенный момент были приостановлены, поскольку римские ученики демонстрировали очень посредственные результаты.

Огромную роль в защите академической доктрины, продвижении, изучении искусств сыграло пребывание в Испа-



ии, they could be chosen for in-depth training in Rome. There were also students who paid their own expenses to go to Italy, and they also received considerable support from the Academy.

Throughout its history, the Academy changed three major venues in Madrid: the Royal Palace (1744–1745), the Panadería House (1745–1773), and the Goyeneche Palace where it is still housed.

The Academy always paid attention to the keeping of artworks that were considered national heritage. In the supplements to the Statute issued in 1751, the academicians addressed to the king and stressed the need to keep important sculptures and paintings in Madrid and other Spanish territories, to prevent them from being taken abroad. The Academy initiated the Royal Decree of 1769 that prohibited the export of paintings, books, manuscripts, and other works by Spanish artists, unless they obtained special permissions to do that. This Decree was reissued in 1801, 1836, and 1837.

ed to the research of the ancient civilizations of Spain and America, and the Academy of Fine Arts that was inaugurated by Fernando VI in 1756. The latter was to play a crucial part in the consolidation of artistic tendencies.

Apart from creative work and publishing, exhibitions, museum inspections and conservation, the Academy runs its own museum, which has very rich and diverse collections and stands among fundamental activities of the whole institution. In the museum holdings, one can find paintings, sculptures, drawings and etchings dating from the 16th to the 20th centuries, an important collection of Oriental jade, Persian ceramics and Chinese terracotta, numerous clocks, 19th-century furniture, porcelain and mosaic. Among these items, there are masterpieces by Arcimboldo, Murillo, Ribera, Surbarán, Van Dyck, Rubens, Goya, Picasso, Tàpies, and Chillida.

For 18th-century Europeans, the notion of pleasure-living was equal to fine taste and sophistication. Searching for perfect surroundings, the aristocracy found that perfection in the arts. The Academy of Fine Arts was the body that would guarantee the quality of artistic production and its correspondence to the high standards of the nobility. The priority of academic work was so high that Beda, one of the most prominent students at the Academy, claimed that ‘no art could exist beyond the Academy walls.’

Students who received a monthly bursary could enter the studios of the best artists. Besides their stud-

нии богемского художника А.Р. Менгса. Друг Винкельмана, живописец-космополит, звезда неоклассицизма, знаменитый художник и теоретик приехал в Испанию в 1761 году по приглашению Карлоса III. Восемь лет он находился в стране, получил признание, но вызвал неприятие у советников академии, поскольку считал, что художники, а не аристократы ею должны управлять. Менгса дважды назначали директором академии, и он подарил ей свою знаменитую коллекцию старинных слепков и современных скульптур.

В академии постоянно происходили изменения учебного процесса, а также модифицировалось понимание искусства. В конце XVIII века существовали нормы в сфере обучения и творчества, основанные на копировании классических моделей, тем самым ограничилась роль поэтического воображения и творческого поиска учеников. В 1792 году, когда повеяло духом свободы, прежде мощная институция погрузилась в глубокий кризис, было разрушено доверие к ее педагогической деятельности. На изломе столетий с появлением романтических веяний академию воспринимали как реакционное учреждение, поддерживающее устаревшие идеи.

Конфликт возник, когда назначенный генеральным директором архитектор де Вильянуэва заявил, что программу обучения следует обновить. Среди преподавателей возникли оживленные дискуссии, одни категорически требовали изменения условий обучения, начиная от освещения в учеб-

ных залах, внутреннего распорядка работы в классах, преподавания рисунка, замену моделей в натуральных классах... Другие профессора настаивали на большей теоретической подготовке, говорили о необходимости написания профессорами трактатов на важные темы искусства. По мнению Вильянуэвы, талантливым ученикам следовало самим выбирать преподавателей для занятий. Но его модернизация не была столь радикальной, как у его друга Гойи, выступавшего против давления и навязывания обязательного обучения в академии. Его позиция, призыв к отказу от нормативного искусства как единственного пути для художника, подрывала основы доминировавшего тогда неоклассицизма, открывала путь для обновления искусства.

В 1814 году руководство академии решило найти новое, более подходящее здание, где могли бы разместиться еще и музей живописи, эстампов и архитектурных проектов, а также коллекция скульптур и рельефов. Таким сооружением оказался дворец Буэнависта, конфискованный у Мануэля Годоя, «принца мира». Но глава академии, инфант Исидро, отдал дворец Музею артиллерии, в качестве компенсации предложив несколько произведений из коллекции Годоя.

В правление Фернандо VII был опубликован неоклассицистический генеральный план занятий (1821). Однако в сфере преподавания никаких кардинальных изменений не происходило. После смерти Фернандо VII (1833) начинается но-



вый исторический период. К 1874 году обозначился важный поворот, который будет переживать Испания вплоть до середины XX века. Медленно развивавшейся аграрной стране требовалась срочная модернизация экономики и политики, борьба ее сторонников и противников порождала идеологические конфликты, которые составили основной фон развития Испании в этот период. В искусстве стремление покончить с зависимостью от академических норм привело к разработке новых установок художественного обучения. С учреждением Высшей школы архитектуры (1844), а также Школы путей сообщения, мостов и каналов произошло отделение от академии факультета архитектуры. Наконец, важным этапом модификации стало создание Школы изящных искусств для обучения художников, скульпторов и граверов. Отныне академия больше не выполняла педагогических функций, превратившись в почетную институцию, осуществляющую контроль за художественной жизнью. Несмотря на то что многие профессора одновременно продолжали работать и в новой школе в качестве преподавателей, входили в состав жюри конкурсов, национальных выставок, учрежденных в 1853 году, руководящая роль академии была формальной.

В Испании, где важное значение имело меценатство королей и одобрение церкви, художники не могли вести такую же жизнь, как их собратья в других европейских странах, где существовала мощная частная клиентура. Отсутствие коллекционеров заставляло испанских художников принимать поддержку от государства в виде премий и медалей, присуждаемых на выставках, получать выгодные заказы на декорирование официальных зданий.

В церемонии распределения премий участвовали самые крупные художники. Работы награжденных учеников академии демонстрировались в течение 15 дней на выставках, в период работы которых ее залы были открыты для широкой публики: эlegantных кавалеров, изысканных дам, нарядных детей, менестрелей в сомбреро, интеллектуалов. Публика также могла знакомиться с отличной коллекцией античных слепков и скульптур из собрания академии.

С 1853 года национальные выставки проходили один раз в два или три года. Роль академии в художественной жизни Испании снижалась вплоть до середины XX века. В 1950-е появилась Испано-американская биеннале. Большие надежды возлагали на международную художественную ярмарку «АРКО», основанную в 1982 году, пока она не приобрела коммерческий характер, не свойственный национальным выставкам.

Разумеется, антиакадемические выступления происходили и раньше. С наступлением романтизма (XVIII век) возникло противостояние жесткому контролю за обучением и художественной продукцией. Отныне важное значение имели не эстетические идеи, а дух свободы и творческой раскрепощенности. В середине XIX века антиакадемические настроения усилились. В 1853 году каталонский художник и

эрудит Х. Галофре даже назвал академическое обучение устаревшим и обратился в Конституционный двор с просьбой упразднить академию ввиду ее бесполезности и слабой производительности. В конце XIX — середине XX века с появлением новых течений в искусстве дискуссии по поводу академических норм и методов обучения в сфере изящных искусств стали возникать все чаще. Яркий пример — протест против академического образования в Школе изящных искусств Мадрида, главным действующим лицом которого в 1920-е годы был Дали.

Благодаря модификациям в конце XVIII — первой половине XIX века академия обрела современное название, новый статус. После реформ 1987–1996 годов увеличилось число академиков. Факультет скульптуры получил дополнительные подразделения: кинематографии, фотографии, ТВ и видео.

На протяжении своей истории академия имела три главных местоположения в Мадриде: королевский дворец (1744–1745), дом Панадерия (1745–1773) и дворец Гоенече, где она находится и в наши дни.

В академии всегда придавали большое значение сохранению произведений, наследия прошлого. В Дополнениях к ее Положениям уже в 1751 году в обращении к королю академики подчеркивали, что выдающиеся творения в сфере скульптуры и живописи необходимо сохранить в Мадриде и других владениях Испании, чтобы обезопасить их от вывоза за границу. Продолжая свою научную работу, академия опубликовала исследование «Арабские древности в Испании» (1804), где подчеркивалась важность сохранения старинных памятников на Пиренейском полуострове.

По инициативе академии был издан королевский указ, запрещающий вывоз из Испании без специального разрешения картин, книг, рукописей, предметов искусства испанских авторов (1769), подтвержденный последующими декретами (1801, 1836, 1837). Так защищались произведения искусства, в том числе и умерших художников. Например, в 1770 году на границе Агреды между Кастилией и Арагоном была конфискована картина «Магдалина» Мурильо, подаренная академии королем. Сегодня она одна из жемчужин коллекции ее музея.

Помимо творческой работы и издательской деятельности, публикации монографий, словарей, переводов, организации выставок, инспектирования музеев и реставрации памятников один из фундаментальных аспектов функционирования этой институции — музей академии с богатейшими и очень разнообразными фондами. Здесь имеются произведения искусства (живопись, скульптура, рисунок, гравюра) XVI–XX веков, значительная коллекция восточного нефрита, персидской керамики, часов разных периодов, китайской терракоты, мебели XIX столетия, фарфора и мозаики. Среди шедевров — творения Арчимбольдо, Мурильо, Риберы, Сурбарана, Ван Дейка, Рубенса, Гойи, Пикассо, Тапеса, Чильиды.

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ

INTERNATIONAL RELATIONS



Работы президента Российской академии художеств, народного художника СССР и РФ Зураба Церетели можно встретить в разных уголках мира – в Америке и Италии, Франции и Грузии, России и Японии. 16 июня 2012 года во Франции в Сен-Жиль-Круа-де-Ви состоялось торжественное открытие скульптурной композиции, посвященной одному из крупнейших российских поэтов XX века – Марине Цветаевой.

В феврале 2012 года многочисленные гости собрались на открытие нового тбилисского музейно-выставочного центра на проспекте Руставели, дом 27, созданного под патронажем РАХ и ММСИ. В соответствии с авторским замыслом Зураба Церетели этот центр станет частью музейно-выставочной структуры, формирующей единое культурное и художественное пространство между Тбилиси, Москвой, Парижем и Нью-Йорком. В музее будут проводиться международные выставочные проекты, лекции, мастер-классы и другие мероприятия под патронажем Московского музея современного искусства.

ЗУРАБ ЦЕРЕТЕЛИ

Δ СТР. 17

Скульптурный комплекс

«История Грузии».

1980-е – до настоящего времени.

Тбилиси, Грузия

Памятник Марине Цветаевой.

2012. Бронза. Сен-Жиль-Круа-де-Ви,

Франция



МИНУЯ ГРАНИЦЫ СТРАН И КОНТИНЕНТОВ

BYPASSING THE BORDERS
OF COUNTRIES AND CONTINENTS*Сергей Орлов**Sergei Orlov*

Совершив четыре экспедиции к берегам «Западной Индии», Христофор Колумб не только преодолел границы материков, но и открыл новый масштаб земного шара и новую миссию истории. Пересмотр географических представлений стал тождественен новому мировоззрению.

«Рождение Нового человека» — так был назван 45-метровый монумент, установленный Зурабом Церетели в Севилье, в Испании, в 1995 году в честь 500-летия открытия Америки. Фигура Христофора Колумба встроена в фантастическую ажурную, проницаемую оболочку, которая может ассоциироваться с трюмом парусного судна, огромным овальным прожектором и чревом Земли. Колумб опирается на Землю изнутри, как Атлант, поддерживает ее оболочку. Земля не столь велика, достижима в любой своей точке. Человек, открывший новый континент, сомасштабен планете.

Скульптор создал монумент, обладающий своим внутренним пространством. Более всего привлекают две идеи.

Первая — совмещение шаровидной формы и мотивов парусного судна. В металлическую сферу врезаны фрагментарные изображения парусов, мачт, корабельных канатов. Кажется, Земля наполняется энергией космических ветров.

Вторая — фактическое отсутствие пьедестала. Огромная прозрачная оболочка поднимается прямо из земли, вырастает, как храм, как новое астрономическое святилище. Архитектура и скульптура тут неразделимы. В руках Колумба развернутая географическая карта с координатами новых земель и океанских пространств. Рождение нового человека тождественно расширению границ познанного мира.

Церетели включает в свои скульптуры дополнительные документальные графические элементы: географические карты, царские указы, надписи на переплетах изображенных книг, сложные отчеканенные орнаменты одежды и костюмов. Также в общий зрительный ряд встроены краткие, но значимые фразы, например, «Не бойтесь» — на пьедестале памятника Иоанну Павлу II, «Дар России французскому народу» — на постаменте памятника Бальзаку.

Церетели установил множество монументов в других странах и на других континентах, все они — дар от имени России. Памятник видят десятки тысяч глаз, он должен выражать значительные идеи и подавать пример неординарного мышления, потому он благодатный объект для художественных метафор и экспериментов.

Диапазон монументов Церетели — от градообразующих архитектурно-скульптурных ансамблей (ансамбль, посвя-

Zurab Tsereteli has installed numerous monuments in many countries on all the continents, and all of them are bestowed by Russia. As dozens of thousands of eyes see the monument, it should express important ideas and serve as an example of unconventional thinking, which is why it is a benign object for artistic metaphors and experiments.

The range of Tsereteli's monuments includes dominant urban ensembles (such as the complex at Poklonnaya Gora in Moscow, 1995, dedicated to the Great Patriotic War), symbolic monuments marking crucial historic events, multi-figure compositions, intimate portraits, decorative and landscape objects, as well as sculptures that recreate folk and literary characters.

In 1995, Zurab Tsereteli installed a 45-meter-high monument in Seville, Spain, entitled Birth of a New

З. К. ЦЕРЕТЕЛИ

*Император Александр III.**2008. Бронза. Музей-мастерская**З. Церетели, Москва, Россия*

щенный Великой Отечественной войне, на Поклонной горе в Москве, 1995), символических памятников, олицетворяющих значимые события Новой и Новейшей истории, до многофигурных композиций, камерных портретных памятников, декоративных, парковых объектов, скульптур, воссоздающих образы фольклорных и литературных персонажей.

От портретного памятника художник идет к монументальному рельефу, живописи, графике, композициям в эмали, развернутому в пространстве ансамблю и архитектуре. Идеи и замыслы свободно перемещаются в многомерном художественном пространстве. Возникнув в графическом или скульптурном эскизе, замысел расширяется, переходит в живопись, станковую скульптуру, пространственный ансамбль. Реализуются взаимосвязь и синтез идей.

В портретном памятнике пересекаются несколько значимых координат: пространство города и пространство истории, психологический портрет героя и все то, что связано с его жизнью: поступки, открытия, идеи, образ времени и эпохи. Сочетание этих элементов неизменно присутствует в скульптурах Зураба Церетели. Он безошибочно выявляет и акцентирует главные начала и мотивы, определившие судьбу того или иного исторического героя. Художник всегда решает памятник строго портретно, документально воссоздает исторические детали. Однако окончательное решение всегда зависит от неожиданной идеи, разрабатывается персональная композиционная программа.

Из бесконечного числа методов можно вычленишь два принципиальных. В одном случае превалирует архитектурно-графическое начало. Существенным элемен-

том памятника становится архитектурное оформление пространства (дальний и ближний подходы) и архитектурно исполненный пьедестал. Сама статуя решается строго, лаконично, сдержанно, в лице и позе персонажа акцентируется момент эмоциональной концентрации. Таковы памятники Шарлю де Голлю в Москве, Иоанну Павлу II во Франции, святой княгине Ольге в Пскове.

Другое направление — предметно-повествовательный памятник. Материальная среда эпохи принимает образ скульптурной инсталляции. Герой изображается в мире своих замыслов, помыслов, свершений и славных дел. Таковы памятники Оноре де Бальзаку во Франции и Архимеду (создан для города Сиракузы в Сицилии).

Перед фасадом гостиницы «Космос» в Москве мы видим внушительную фигуру генерала и президента Франции Шарля де Голля (открыт в 2005 году). Высокий цилиндрический пьедестал напоминает направленный в небо орудийный зенитный ствол. Де Голль собран и прям, его военная выправка усиливает впечатление вертикальности композиции. Неожиданный, но точно рассчитанный зрительный эффект создает архитектурный фон. Фасад высотной гостиницы с бесчисленными рядами искрящихся окон вносит в общую картину величественный ритм, эффект стереометричности пространства, усиливает ощущение взлета. Гигантская чаша стеклянного фасада фокусирует в единый узел все пространственные направляющие. Перед де Голлем протяженная эспланада, к подножию памятника подходит широкая, пологая лестница.

Иная драматургия в памятнике Иоанну Павлу II (установлен в городе Плуэрмель в Бретани, на северо-западе Фран-

З. К. ЦЕРЕТЕЛИ

*Памятник Борису Пастернаку.
2010. Бронза. Музей-мастерская
З. Церетели, Москва, Россия*

▷ *Борис Пастернак. Юность.
2010. Бронза. Галерея искусств,
Москва, Россия*

У С Т Р. 22

*Памятник танцорам
Илико Сухишвили
и Нино Рамизвили.
2011. Бронза. Тбилиси, Грузия*

У С Т Р. 23

*Премьер-министр Российской
империи П.А. Столыпин.
2011. Бронза. Музей-мастерская
З. Церетели, Москва, Россия*



Man and dedicated to the 500th anniversary of the discovery of America. Columbus leans on the Earth from the inside and supports its shell, like an Atlas. The man who discovered a new continent is equal in scale to the planet. Architecture and sculpture are inseparable here. The birth of a new man is synonymous to the range extension of the known world.

In his sculptures, Tsereteli incorporates additional documentary and graphic elements, such as geographical maps, royal decrees, inscriptions on book covers, intricately finished ornaments on costumes, etc. The all-over visual picture also includes concise but meaningful phrases, for example, 'Don't be afraid' on the pedestal of the monument to John Paul II, or 'Bestowal of Russia to the French people' on the plinth of the monument to Balzac.

In a monument, several important reference axes cross: the space of a city and the space of history, a psychological portrait of the sitter and all that is related to his life — his actions, discoveries, ideas, images of his times. Tsereteli unmistakably determines and stresses the main principles and motifs that defined the fate of a specific historic character. Thus, the theme of a great and tragic history is perceived in the portrait statue of Petr Stolypin (2011), projected as a monument dedicating 100 years since his assassination. In the whole image and facial expression of the reformist minister one can see his creative energy and powerful will. The artist conveyed the idea of Russia in the form of a personality's fate and temper. The solid and corpulent body of Stolypin suggests the figures of peasants he advocated. "You need great commotion, while we need great Russia," Stolypin said, having no fear of terrorists in his making of a legal state.

Most of multi-figure compositions by Tsereteli are first created as small-scale works. Then they are replicated on a larger scale and installed in the city, in parks or

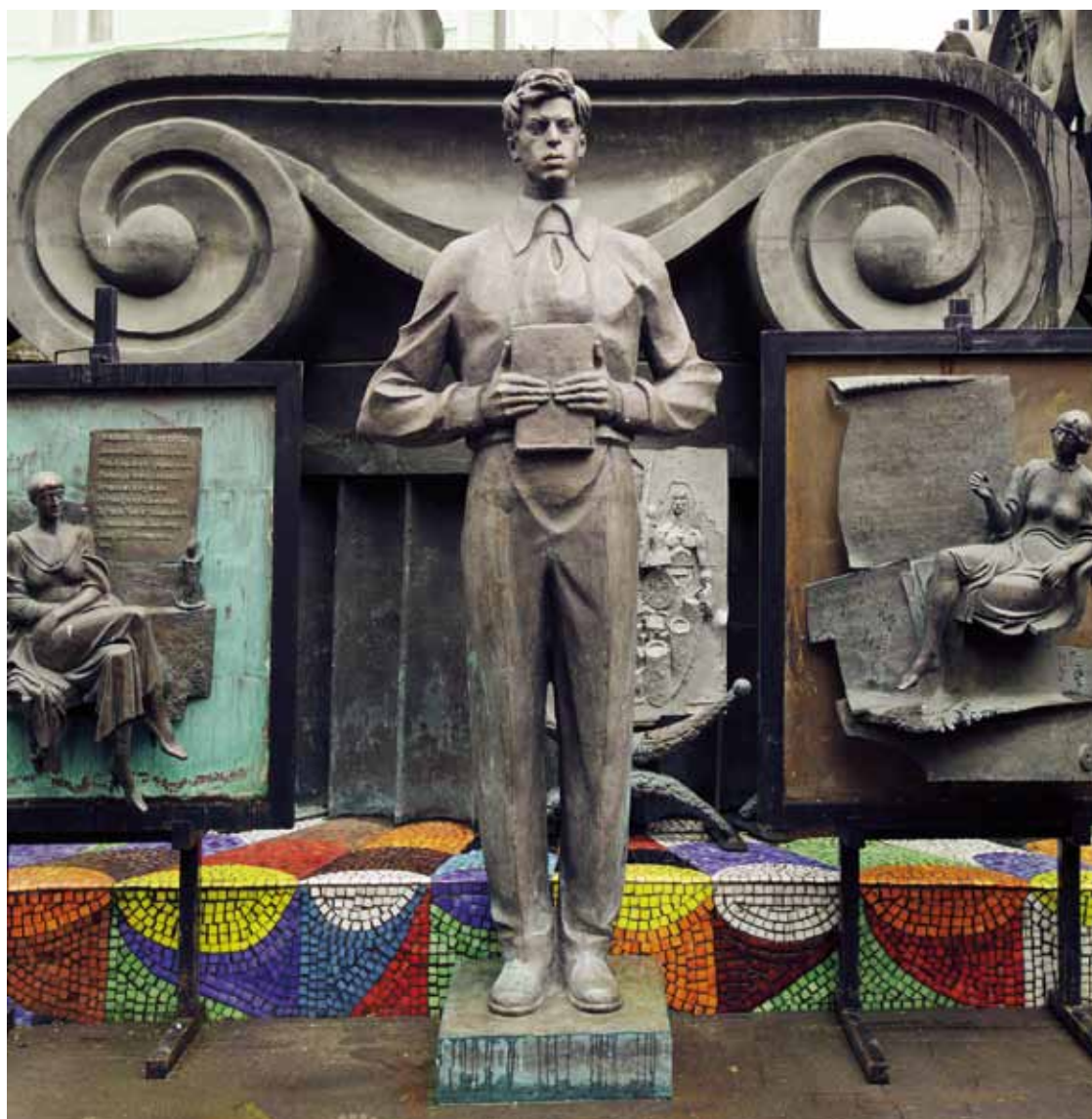
squares. Inner courtyards of museum buildings are perfect places for such multipartite ensembles. For example, the courtyard of the Moscow Museum of Modern Art at Petrovka Street is planned as an open-air display of sculpture, which continues and evolves the space of galleries inside.

Tsereteli's monuments cross the borders of countries and continents. Many of them are dozens of times larger than a human figure; however, they do not suppress but rather create a model of a unified open space.

ции, открыт 11 декабря 2006 года). Фигура Иоанна силуэтом гравирована в архитектурной раме, представляющей портал католического храма. Святитель в проеме входной арки, на границе мирского и сакрального пространств. Он открывает всем путь в храм, в трансцендентное пространство. Позиция на грани двух миров требует немалых сил. В лице святителя предельная эмоциональная концентрация: соприкосновение с миром божественного и открытость миру земному. Памятник камерный, но экспрессивный.

Церетели всесторонне изучает исторические источники, художественный, этнографический материал. Временной диапазон созданных им исторических портретов превышает два тысячелетия — от Архимеда до Петра Столыпина, от княгини Ольги до принцессы Дианы.

Памятник Ольге в Пскове (2003) торжественен, строг, архитектоничен. Княгиня в короне, с крестом, мечом и щитом. Она олицетворяет начало русской государственности, ее издревле величали «начальницей веры» и «корнем православия». Несомненно, Ольга обладала недюжинным умом, прозорливостью и волевым характером. Она первая из русских правителей официально приняла христианскую веру. В 957 году в Константинополе ее крестил сам византийский император, она получила имя Елена в память о царице — ма-



тери императора Константина I. Ольга стремилась создать русское централизованное государство, сделать его столь же могущественным, как Византия. Летописи свидетельствуют, что княгиня управляла русскими землями не как женщина, но как сильный и разумный муж. В княжение Владимира (970–988) Ольгу начали почитать как святую, позднее она была официально канонизирована. Церетели изобразил Ольгу в царственном, изобильно орнаментированном византийском облачении, вся ее могучая фигура напоминает монументальный средневековый реликварий. Перешагнув столетия, Ольга передала идею высокого государственного служения великим Елизавете и Екатерине II. Ольга — истинный фундамент отечественной государственности.

В столь же возвышенном «византийском» стиле исполнена и статуя святого Николая Чудотворца, установленная в 2003 году в городе Бари в Италии. Исполнен веков Николай Чудотворец был наиболее почитаемым в России святым. Он универсальный защитник, целитель, покровитель моряков, купцов, плавающих и путешествующих, помощник и защитник в повседневном труде. «Николай Чудотворец», «Никола угодник», «Никола добрый», «Никола зимний» и «Никола вешний». Церетели объединяет все ипостаси святого.

Предание гласит, что мощи Николая находились в Мирах Ликийских. В 1087 году итальянские купцы, опасаясь, что святыня может быть осквернена турками, похитили реликвию, вывезли ее из города Миры и доставили в итальянский город Бари, в область Апулия.

Вскоре после 1087 года Русская православная церковь начала праздновать день памяти перенесения мощей святителя Николая в Бари. Почитание святителя Русь унаследовала от Византии одновременно с принятием христианства.

Подворье Русской православной церкви в городе Бари (храм Чудотворца Николая и странноприимный дом) было построено в 1913–1917 годах на народные средства по проекту архитектора А.В. Щусева. Проект утверждал Николай II, который, еще будучи цесаревичем, в 1892 году посетил Бари и базилику Святого Николая. Строительные работы велись под наблюдением Императорского православного палестинского общества (ИППО).

Скульптурная галерея эпических героев дополнилась памятником князю Олегу Рязанскому (открыт в октябре 2007 года на Соборной площади в Рязани). В конной статуе Церетели совместил документальное и легендарное. Князь на могучем боевом коне, в кольчуге и доспехах, предстает воином, бла-



городным витязем. Современник Сергея Радонежского и Дмитрия Донского, Олег Рязанский (1350–1402) был участником драматических, переломных событий той легендарной эпохи.

Летом 1378 года в пределы Рязанской земли вторглось татарское войско под водительством мурзы Бегича. У реки Вожи, правом притоке Оки, татар встретила объединенная московско-рязанская рать. В сражении 11 августа 1378 года армия Бегича была разбита. Успех обеспечили совместные действия московской и рязанской дружин. Победа у реки Вожи стала прологом победы на поле Куликовом.

Существует история событийная, зафиксированная в конкретных фактах, и другая – история как путь познания, путь внутренней духовной концентрации. Подлинную историю Церетели видит в судьбах людей. Обращаясь к драматическим событиям российской истории, художник вступает в пределы множества индивидуальных миров. Значимость этих миров выражена уже в названиях портретных композиций: «Ипатьевская ночь» (2006), «Жены декабристов. Врата судьбы» (2008). Композиция «Жены декабристов» решена как предстояние и процессия. Не торжественная и не траурная, процессия внутреннего пути, противостоящего пути предложенному и продиктованному внешними обстоятельствами. В композиции «Ипатьевская ночь» та же идея пути, который невозможно прервать, преградить изрешеченной пулями стеной. Скульптура создана как документ и мемориал. Страшная минута гибели царской семьи становится минутой бессмертия. Скульптура монументальна не по форме, а по внутренней сути.

Тема великой и трагической истории продолжена в портретной статуе Петра Столыпина (2011), созданной как проект монумента к столетней годовщине со дня его трагической гибели. Во всем облике, в выражении лица ощутимы созидательная энергия, могучий волевой характер министра-реформатора. Памятник можно было бы решить в ином ключе. Например, ввести фигуры трудолюбивых крестьян, которых Столыпин сделал собственниками земли и активными участниками государственного строительства. Однако художник выразил идею России через судьбу и характер личности. За плотной «литой» фигурой Столыпина видятся лица, фигуры тех самых крестьян. «Вам нужны великие потрясения, нам нужна великая Россия», – говорил Столыпин, не ведавший страха перед террористами и добивавшийся создания правового государства.

Существует легенда о вещем сне Александра Дюма-отца. Однажды ему приснилось, что он стоит на вершине скалистой горы. Камни, образующие гору, превращаются в книги, уже написанные, и те, которые Дюма еще предстоит написать. Бесспорно, это один из типических снов: музыкантам снится музыка, живописцам – картины, архитекторам – здания, Петру I – корабли, а писателям – рукописи и книги. Подобный сон наверняка видел (но не запомнил) и Оноре де Бальзак.

Церетели запечатлел писателя в момент апофеоза, в звездный час, когда к творцу явились на торжество все его любимые персонажи. Ради такого случая создатель «Че-

ловеческой комедии» возвел из своих увесистых фолиантов настоящий небоскреб, который превратился в фантастический замок и волшебную гору. Миниатюрные литературные персонажи начали бегать и карабкаться по книжным горным тропам, уступам и перевалам. Кому-то пришла мысль достроить книжный небоскреб макетами знаменитейших памятников Парижа. К месту встречи доставили собор Нотр-Дам, Триумфальную арку, базилику Сакре-Кер и многое другое. Получился книжно-архитектурный пир, скульптурный театр и предметный ассамбляж.

Памятник Бальзаку установлен в 2004 году в Агде, во Франции, на пьедестале значимая надпись: «Дар России французскому народу».

Всем известно, что нет ничего более верного и надежного, чем клятва мушкетеров. Александр Дюма-отец восхищался сам и заставил читателей восхищаться мушкетерами, но не только ими. Дюма воздал должное искусству скульптуры.

В романе «Асканио» на основе автобиографической книги Бенвенуто Челлини писатель воссоздал фантастическую жизнь прославленного итальянского скульптора. Действующими лицами романа становятся не только исторические и



вымышленные персонажи, но и статуи, и первая из них — гигантская статуя Марса.

Челлини создавал потрясающие скульптуры и призывал искусство на помощь судьбе. В голове колосса Марса он скрывает главную героиню романа — девицу Колумбу. Этот чудесный сюжет был продолжен в графике Сальвадора Дали, также боготворившего искусство скульптуры.

Романы Александра Дюма-отца и Оноре де Бальзака оказали мощное воздействие на европейское изобразительное искусство второй половины XIX столетия, в особенности на графику и пластику. Многие скульпторы не только обращались к литературным сюжетам, но и ощущали себя литераторами, сотворцами «Человеческой комедии». Так появились многосюжетные памятники: баснописец Иван Крылов Петра Клодта (1855), Виктор Гюго Луи-Эрнеста Барриаса (1902), Луи Пастер Александра Фальгьера (1896–1904). Повесть-воспоминание — чрезвычайно интересное, периодически возобновляющееся явление. Он укоренен в самой родословной скульптуры.

Дюма-отец был увековечен в статуе, созданной по рисунку Гюстава Доре, установленной в Париже в 1883 году. Дюма, вознесенный на пьедестал, в удобном кресле обдумывает новый роман. На лицевой грани постамента комментирующие скульптурные группы. Рабочий, студент и девушка поглощены чтением увлекательной книги. На обороте постамента нас приветствует сам шевалье д'Артаньян. С легкой руки Дюма некогда живший и честно служивший реальный человек превратился в литературного героя, а с легкой руки Доре — в скульптурного персонажа.

Скульптурная биография мушкетеров не осталась без продолжения. Из доблестно завоеванного Парижа шевалье д'Артаньян вместе со своими друзьями вновь вернулся на свою родину — в провинцию Гасконь. На главной площади города Кондома в Гаскони 4 сентября 2010 года Церетели поставил памятник всем четырем мушкетерам. Герои скрестили клинки у каменных стен, у стрельчатых окон собора Сан-Пьер, звонкая клятва шпаг эхом проносится по Гаскони. Реальный собор и окружающие площадь исторические здания составили изысканную декорацию для эффектно разыгранной скульптурной мизансцены.

В отличие от мушкетеров художники не произносят клятв над скрещенными шпагами, но скрещиваются их взгляды, прикованные к создаваемому или созданному произведению. Подобную мизансцену, или высший художественный совет, Церетели представил в композиции «Мои любимые художники». Перед картиной Пиросмани сошлись Пабло Пикассо, Марк Шагал, Винсент Ван Гог, Амедео Модильяни, в центре собрания, как патриарх, восседает Анри Матисс. Сцена свидетельствует о том, что для диалога мастеров не существует временных и любых других границ. Каждый участник воображаемого собрания — самостоятельный персонаж, вместе они образуют ансамбль единомышленников.

Многие многофигурные композиции Церетели вначале создаются как станковые. Далее они повторяются в большом масштабе и устанавливаются в городском ландшафте, в

парках и скверах. Идеальной средой для многочастного ансамбля становится пространство внутренних дворов, прилегающих к зданиям музеев. Так, внутренние дворы Музея современного искусства на Петровке и Музея-мастерской З. Церетели на Большой Грузинской в Москве спланированы как экспозиция скульптуры под открытым небом. Галерея скульптуры становится продолжением и развитием пространства выставочных залов. Во дворе на Петровке развернуто несколько скульптурных инсталляций, мы становимся свидетелями и участниками целой серии параллельно развивающихся действий, событий, театрализованных инсценировок, в том числе азартного петушиного боя. Центральная мизансцена — площадь старого Тбилиси, тесно заполненная колоритными фольклорными типажам: шарманщик с самым совершенным музыкальным инструментом, фотограф с антикварным фотоаппаратом, искрометный точильщик ножей, кузнец, поэт, кукольник, продавцы вина, снеди и птица, скрипач, дворник и масса других легендарных персонажей. Все здесь шумит, звенит, перекликается. Мы в круговороте площади, в сутолоке фольклорного театра, во чреве динамичной скульптурной инсталляции.

Монументы Церетели пересекают границы стран и континентов, многие из них в десятки раз превышают человеческий масштаб, но не подавляют, а формируют модель единого открытого пространства.

Небо «межконтинентальной скульптуры» озарено победоносным Святым Георгием со священным копьём. В скульптурном ансамбле на Поклонной горе в Москве возникают сразу три всадника. Два венчают протяженный фасад Музея Великой Отечественной войны. Третий возвышается в центре площади, у основания обелиска Победы. С боковых отдаленных ракурсов зрительно совмещаются силуэты центрального и одного из двух крайних всадников. Два Георгия в небе. Можно вообразить, сколь возрастут возможности человечества, если объединятся силы двух Георгиев.

Идея единения в полной мере выражена в архитектурном монументе «Слеза скорби», открытом в сентябре 2006 года в городе Байонне в штате Нью-Джерси в США. Памятник расположен на берегу Гудзонского залива, напротив нью-йоркского района Манхэттен, где стояли башни-близнецы.

Титан становится сердцем бронзы.

Бронзовая стела высотой 32 метра ассоциируется с одной из взорванных террористами башен Всемирного торгового центра. В сквозной расселине стены движется 12-метровая титановая слеза. На пьедестале начертаны имена более 3 тысяч погибших.

Огромная слеза на фоне океана становится слезой самого океана. Ландшафтная форма равномасштабна расстилающемуся водному простору и водному массиву. Слезка, как и капля любого вещества, — единица материи и идеальная скульптурная форма, созданная самой природой. Сияющий на солнце металл звенит, как колокол. Ночью свечение становится магическим. Это капля энергии и света, сокрытая и сохраненная в каменных расселинах водных глубин. Она центр земных энергий и ядро будущей жизни.

НОВЫЙ ТБИЛИССКИЙ МУЗЕЙ

THE NEW MUSEUM IN TBILISI

Андрей Золотов

Andrei Zolotov

Персональной выставкой Зураба Церетели открылся новый музейно-выставочный комплекс на проспекте Руставели.

Вне в столь давние времена великий грузинский художник Нико Пиросмани грезил создать в Тбилиси дом, где встречались бы художники и за беседой в дружеском кругу обретали самих себя для искусства. Мечта его осталось мечтой. Но вот появился в Тбилиси дом, где художники из разных стран, разные по духу, почерку, внутренним устремлениям, смогут собираться, являя свое искусство друг другу и людям, что будут к ним заходить на проспект Руставели, 27, в Музей современного искусства Зураба Церетели.

Дом этот в непосредственном соседстве со знаменитым оперным театром хорошо известен в Тбилиси. В 1909–1918 годах здесь располагался Кадетский корпус, престижное учебное заведение императорской России, прославившееся не только своими выдающимися выпускниками, но педагогами и подходом к образованию. Например, для учащихся из разных религиозных конфессий приглашались специальные учителя. В этом двухэтажном особняке с флигелями и внутренним двором учили военной профессии, но также искусству.

К началу 2000-х годов здание было практически утрачено — полностью разрушены интерьеры, двор и перекрытия. В 2005 году Зураб Церетели приступил к воплощению своей идеи устроить в этом историческом квартале Тбилиси художественный музей. Начались реконструкция и реставрация бывшего Кадетского корпуса. К 2012 году фасад обрел первоначальный облик. Для выставочных залов, научно-образовательного центра, детской студии, библиотеки, конференц-зала, арт-салона, кафе площадью 3 тысячи квадратных метров были предуготовлены. Трехсветный атриум и классическая анфилада выставочных залов, перекрытия из стальных ферм. Все это сделало внутреннее пространство музея свободным, воздушным и включенным в живую жизнь проспекта Руставели (архитектор Гиви Метревели, инженер-строитель Давид Пирцхалаишвили, дизайнер Ния Мгалоблишвили).

Церетели задумал мощную интернациональную музейно-выставочную структуру, в которую — вслед Москве и Тбилиси — должны войти Париж и Нью-Йорк. Но сегодня речь о тбилисском Музейно-выставочном комплексе.

Естественно, что для нового музея свои работы представил народный художник СССР, России и Грузии, президент Российской академии художеств Зураб Константинович Церетели — более 300 произведений в разных жанрах и техниках и еще 250 фотографий...

Если бы не довелось быть в тот день в Тбилиси, я, наверное,



It was not too long ago that the great Georgian artist Niko Pirosmani dreamed to create a place in Tbilisi where artists could meet and have a friendly discussion on the ways of art.

And now, Tbilisi has such a place of gathering for artists from different countries, where they can present their work to each other and the audience. This is Zurab Tsereteli's Museum of Contemporary art located at 27 Rustavel Avenue.

In 2005, Zurab Tsereteli embarked on the realization of his concept of an art museum in the historic quarter of Tbilisi. Then the reconstruction and refurbishment of the former Military School began. Early in 2012, the façade was restored in its original forms. 3.000 square meters were prepared to accommodate



не прочувствовал бы до конца символическую значимость и художественную наполненность того дня в столице Грузии. Символичными показались уже первые минуты на грузинской земле: делегации Российской академии художеств было объявлено, что именно с этого дня — дня открытия музея и первой в Грузии персональной выставки Зураба Церетели — отменены въездные визы для граждан Российской Федерации. Совпадение? Возможно. Однако приятное совпадение в пору, когда межгосударственные отношения между Россией и Грузией складываются столь непросто и драматично. Надо было видеть переполненные залы нового музея, узнавать среди собравшихся многих хорошо знакомых русской публике замечательных деятелей грузинской культуры, читать на лицах нескрываемое волнение и радость от возможности непосредственного общения с российской культурой, олицетворенной в эти минуты Российской академией художеств и ее президентом — признанным и ценимым в мире художником Зурабом Церетели.

Посещение выставки в день ее открытия президентом Грузии, его краткое общение с делегацией Российской академии

художеств («Спасибо, что приехали...») воспринималось добрым знаком.

Зураб Церетели для Грузии — поистине национальное достояние. Но он же неотъемлем от современной русской жизни и мирового художественного процесса.

В разные годы в Грузии и непосредственно Тбилиси Церетели создавал особую художественную среду, в которой исторический и реальный мир, исторические и нынешние герои, сама атмосфера жизни запечатлевались в образах, на удивление убеждающих, осязаемых до реальности, угаданных художником на высоте символа. Из последних впечатляющих воздействий художественных идей и фантазий Церетели — циклопического размаха монумент на одной из тбилисских высот «Во славу истории Грузии».

Ансамбль еще не завершен, но уже сейчас ощутимы драматизм и глубина замысла художника, его просветительский жар, сыновья любовь к исторической родине.

Среди скульптурных композиций Церетели, представленных на выставке, мне, признаюсь, не хватало оставшихся сто-



ять в бронзе на площади в знаменитом тбилисском квартале Авлабар артистов Евгения Леонова, Фрунзе Мкртчяна, Вахтанга Кикабидзе и создателя фильма «Мимино» Георгия Данелия. Мысль о том, что русский актер Евгений Леонов в образе киногероя в кругу своих товарищей по фильму увековечен в городе, где так ценили и ценят глубинные исторические связи с русской культурой, уносила в новые времена.

Между тем в залах выставки скульптурам Церетели было просторно. И потому, что соотношение живописи, эмалей, графики и скульптуры в экспозиции, великолепно организованной в новых роскошно-строгих залах Еленой Церетели и Любовью Евдокимовой, соотносилось в гармонической пропорции. И потому, что немногочисленные скульптурные работы были разведены в пространстве выставки на должную дистанцию и создавали вокруг себя несколько микропространств, притягивая к себе живопись и графику, всякий раз четко очерчивая бесконечность интересов и возможностей художника (монументальная композиция «Аргonautы», авторское повторение «Яблока» из московской Галереи искусств Зураба Церетели, Пикассо, Ма-

exhibition rooms, a research and education center, a workshop for kids, a library, a conference hall, an art shop, and a café. The three-tier atrium, the classical suite of rooms, and the ceilings with steel beams have brought air and spaciousness into the interior. The building, executed by the team of architect Guivi Metreveli, construction engineer David Pirskhalaishvili, and designer Niya Mgaloblishvili, is now a prominent part of the Rustaveli Avenue ensemble.

Zurab Tsereteli has planned a powerful international consortium of museums and exhibition venues, which is supposed to expand from Moscow and Tbilisi to Paris and New York. This museum and exhibition

For years, Tsereteli has been creating a special artistic milieu in Georgia and, above all, Tbilisi — a milieu that produced surprisingly convincing and palpable images of historic and contemporary events, heroes of past and present, and the very ambience of life that the artist summed up in symbolic forms. Among Tsereteli's latest impressive ideas, the gigantic monument entitled To the Glory of Georgian History stands out prominently on the top of one of Tbilisi heights. The ensemble is not yet finished, but it already conveys the dramatic insight of the artist, his enlightening zeal and filial love to his Motherland.



complex is due to present contemporary art from Georgia and other countries. This project will not only strengthen the cultural ties of the Georgian state, but also help Georgian artists in the creation of a global artistic universe. The inaugurating exhibition in Tbilisi presented more than 300 works by Zurab Tsereteli in his solo retrospective, along with some 250 archive photographs.

The figure of Zurab Tsereteli is a true national heritage for Georgia. However, he is also part and parcel of today's life in Russia and the international artistic process.

З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

Скульптурная композиция «Мои любимые художники».

2010. Бронза

▽ С Т Р . 28

Скульптурная композиция «Аргonautы».

2010. Бронза

тисс, Модильяни, Шагал и Ван Гог из цикла «Мои любимые художники», Пиросмани и Руссо из того же цикла)...

Более ста живописных работ Церетели охватывают почти полувековой период его творчества. Среди них «Журналистка», «Сон Элизбара», «Белая голубка» — полотна последних лет. Но и они, и совсем ранние холсты свидетельствуют не столько об эволюции личного художественного почерка неукротимого автора, сколько о его одиночестве во времени. И это поистине изумляет.

Среди сопутствующих выставке материалов, помимо обширного собрания выразительных фотографий, обстоятельная аналитическая статья искусствоведа Дмитрия Швидковского о творчестве Церетели, четко изложенная по годам биография художника и отклики на его творчество людей авторитетных, знающих. Я отметил для себя высказывания о Церетели Шагала («Живопись для Церетели — начало всех начал»), Сикейроса (о «большой пластической силе художника»), нынешнего генерального директора ЮНЕСКО Ирины Боковой (она отметила «тонкое мировосприятие Церетели»), наконец, Пикассо («У этого молодого художника Зураба замечательное

начало. Он прекрасно чувствует цвет, обобщает форму. Я вижу в нем будущего великого живописца»). Можно было привести высказывания Чингиза Айтматова, нобелевского лауреата академика Жореса Алферова и других достойнейших людей.

Но ограничимся строками из напутствия новому тбилисскому Музейно-выставочному комплексу самого Церетели: «Очень легко разрушать, значительно труднее сберечь и двинуться дальше... Музейно-выставочный комплекс призван представлять современное искусство Грузии и художников из разных стран мира. Это не только укрепит культурные связи государства, но и будет содействовать участию наших мастеров в формировании глобального художественного пространства». Первую персональную выставку работ Зураба Церетели в Грузии будут сменять выставки других художников. И привиделось, что каждого из них в этом доме для художников будет встречать своим добрым взглядом незабываемый Нико Пиросмани. Будем надеяться, что Зураб Церетели создаст для своего нового детища — музея в Тбилиси — фигуру Пиросмани. Чтобы стоял он и радовался людям на проспекте Руставели.



МУЗЕИ

MUSEUMS



Дом-музей Павла Петровича Чистякова – отдел Научно-исследовательского музея Российской академии художеств – открыт 26 апреля 1987 года. Это уникальный объект в экскурсионном маршруте города Пушкина. Исторический живописец и портретист, профессор Императорской Академии художеств, Чистяков вошел в историю русской художественной школы как учитель крупнейших мастеров отечественной культуры. Дача художника-педагога Павла Петровича Чистякова – деревянный двухэтажный дом – редкий памятник зодчества последней трети XIX века. С ним связаны около сорока лет жизни и творчества ее хозяина. Последние семь лет жизни после выхода в отставку из Академии художеств Чистяков провел в этих стенах и умер здесь 11 декабря 1919 года.

ХУДОЖНИК И ПЕДАГОГ ПАВЕЛ ЧИСТЯКОВ THE ARTIST AND TEACHER PAVEL CHISTJAKOV

Вера Черноусова

Vera Chernousova

Павел Петрович Чистяков, русский художник и выдающийся педагог, родился в деревне Пруды Весьегонского уезда Тверской губернии 23 июня (5 июля н. ст.) 1832 года, умер в Царском Селе 11 декабря 1919 года. Происходил из крепостных крестьян, но за заслуги отца, Петра Никитича Чистякова, управляющего имением, получил от помещика вольную сразу при рождении, как и другие его братья и сестры. Учился в школе в Красном Холме, затем в уездном училище города Бежецка. С детства проявлял художественные способности, пытался рисовать. Его склонность была замечена учителем рисования, и вскоре Чистяков утвердился в желании стать художником. Он стремился в Петербург, в Академию художеств, но сумел осуществить свою мечту лишь после того, как два года проработал помощником землемера и благодаря поддержке отца, предоставившего ему необходимую сумму для поездки.

Годы учебы в Академии художеств (1849–1861) многое дали для становления личности Чистякова. Провинциальный мальчик вырос, став человеком с оригинальным, с самостоятельным мировоззрением, определившимися в главной цели своей жизни — служении искусству. Бытовая сторона жизни студента П.П. Чистякова была тяжелой, с постоянной заботой о средствах на пропитание. Ему приходилось посылать деньги семье, заботиться о младшем брате. Это заставило П.П. Чистякова почти сразу заняться преподаванием рисунка и живописи. Он давал уроки частным образом в семьях, а в 1860–1862 годах преподавал в Рисовальной школе Общества поощрения художеств на Бирже, одновременно прилежно и даже истово занимался в Академии художеств по классу исторической живописи. В результате он мог оценить систему преподавания рисунка и живописи как с точки зрения студента, так и педагога. Система преподавания в академии базировалась на представлениях и нормах XVIII века,



не меняясь и почти не приспособляясь к практическим требованиям второй половины XIX века. Это создавало диссонанс между процессом обучения и реалиями искусства и породило в конечном счете наряду с другими причинами многочисленные конфликты в стенах академии вплоть до «бунта четырнадцати» — будущих передвижников. Занимаясь преподаванием, Чистяков постепенно создавал свою систему обучения, отвечавшую современным нуждам, основанную на внимательном изучении природы. Возможно, тогда он еще не осознавал главной направленности своего призвания и видел в педагогической деятельности только финансовую необходимость и тяжелый труд, но уже в то время ученики выделяли его среди других преподавателей.

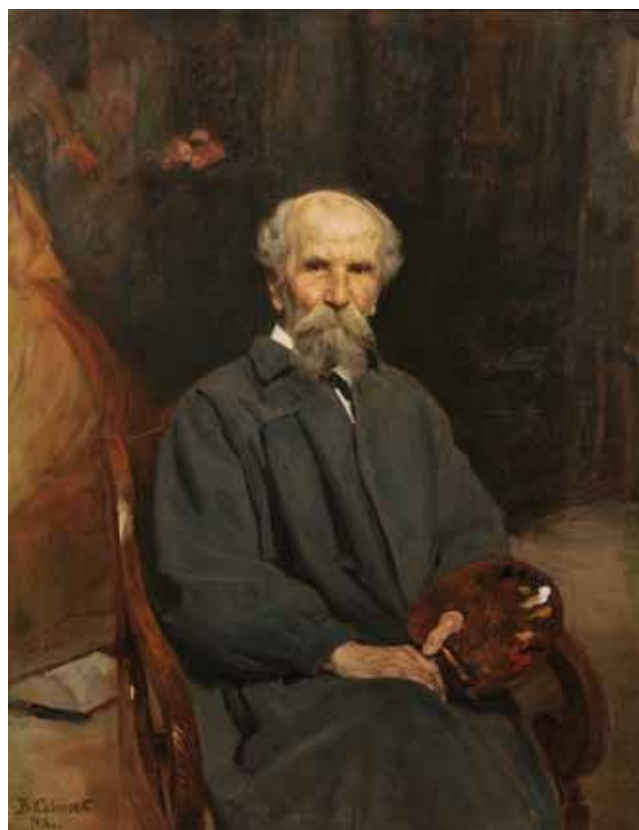
За годы учебы работы Чистякова не раз отмечались первыми и вторыми серебряными медалями, его «натурщики» до сих пор поражают виртуозным исполнением, выделяясь среди студенческих штудий его соучеников. Академию художеств Чистяков окончил с конкурсной программой на тему из русской истории «Софья Витовтовна на свадьбе Василия Темного», за которую получил вторую золотую медаль, давшую ему право на пенсионерскую поездку за границу. Выбор темы и ее решение были максимально новаторскими для Академии художеств того времени, что вызвало восторженные отклики и публики, и художников. По мнению В.М. Васнецова, картина П.П. Чистякова заложила основу русской реалистической

исторической живописи. Актуальными были обращение к национальной истории, попытка показать острый момент, конфликт, позволяющий раскрыть характеры персонажей, а также тщательное и продуманное изображение исторического антуража и деталей.

Личные пристрастия Чистякова к сюжетам в живописи в годы ученичества раскрывались в совсем иной плоскости. Его интересовала деревенская тема, хорошо знакомая ему по детским годам и созвучная демократическим настроениям прогрессивной части общества. Наиболее выдающееся произведение тех лет — чистая и свежая по настроению, мастерски исполненная картина «Нищие дети», привлекающая трогательным сюжетом, крепкой композиционной схемой, прекрасно написанными натюрмортными вставками и в то же время очень характерная для последующей эпохи критического реализма в России. Казалось бы, творческий путь Чистякова обозначился, но он по нему все же не пошел.

Чистяков не сразу по окончании Академии художеств отправился за границу, будучи связанным преподавательской деятельностью в академии и Рисовальной школе. Когда он наконец смог уехать, то проделал обычный для русских пенсионеров путь через Германию, Австрию и Францию и оказался в Италии, где прожил семь лет, с 1863 по 1870 год.

Пребывание в Италии оказало сильнейшее влияние на дальнейшую жизнь Чистякова и его творческую деятель-





ность. Самые яркие впечатления его жизни были связаны с периодом пенсионерства, и в конце жизни Чистяков любил делиться воспоминаниями об Италии, о ее художественных сокровищах, обычаях, о том, как ему и другим пенсионерам жилось в Риме. Несмотря на то что, как и в Петербурге, условия быта были очень скромными, заработки нерегулярными, пенсионерские деньги, присылаемые из России, шли долго и неравномерно, Чистяков всячески задерживал свое возвращение на родину. Он влился в состав «русской колонии» в Риме, жил ее проблемами и событиями, был завсегдатаем знаменитого кафе «Греко», где собирались русские художники. К тому же у него началось заболевание, мучившее его затем в течение всей жизни, – сильные головные боли, сопровождавшиеся иногда частичной потерей зрения.

В Италии началась история, стоившая П.П. Чистякову многих унижений и обид, всегда бывшая козырем его недоброжелателей в игре против него – история создания картины «Последние минуты Мессалины – жены императора Клавдия». По традиции русские пенсионеры должны были отчитаться за пребывание в Италии крупным произведением, которое перевозилось в Россию, выставлялось там, обсуждалось, и, как правило, художник удостоивался за такое произведение звания академика, что и определяло его дальнейшую карьеру. Чистяков задумал работу над «Мессалиной» в 1864 году, упорно работал над ней в 1865–1867 годах, но так и не закончил ее. В конце 1870-х – начале 1880-х он снова вернулся к «Мессалине», серьезно перерабатывая ее, а затем уже 80-летним стариком опять пытался завершить это полотно, практически уничтожив его как художественное произведение, затемнив до такой степени, что композиционные построения оказались непонятны. «Мессалина» стала трагедией его жизни, поводом для насмешек, а также самоуничтожения. Множество подготовительных этюдов, кропотливый труд так и не сложились в законченное произве-

дение. Почему? Кроме таких объяснений, как болезнь, занятость другими работами, необходимость писать для заработка, есть, конечно, и принципиальное объяснение: Чистяков обратился к сюжету Древнего Рима эпохи упадка, глубоко чуждому ему, и не смог его раскрыть, как ни старался. История Мессалины иллюстрирует нравы того времени, и хотя она сама по себе интересна, что и привлекло художника, но никто из действующих лиц не вызывает ни сочувствия, ни хотя бы понимания. Чистяков был правдолюбом в жизни и в искусстве, и его попытка любования чисто внешней живописностью сюжета провалилась, а он так и не понял этого и не захотел смириться с этим фактом. Картина объявлялась готовой, но не была выставлена, что послужило причиной кривотолков, слухов и домыслов. Для ее окончания он продлил срок пенсионерской поездки, вызвав недовольство начальства, но в конце концов получил в 1870 году звание академика исторической и портретной живописи за четыре другие работы из ряда представленных в качестве отчета, что было нетипичным для порядков того времени.

К итальянскому периоду относятся «Римский нищий», «Итальянец-каменотес», «Портрет Джованнинны», носящие, несмотря на масляную технику и тщательнейшую проработку, этюдный характер в смысле общего решения замысла, а также пейзажные и жанровые серии, написанные маслом и акварелью.

По возвращении в Россию Павел Петрович Чистяков включается в петербургскую художественную жизнь, начинает преподавать в Императорской Академии художеств, постепенно становясь значительной фигурой в художественной среде Петербурга. Его известность обуславливалась необычной системой преподавания, ставшей популярной у студентов и встретившей яростное сопротивление академического начальства и менее популярных коллег. Система Чистякова заключалась в пристальном изучении природы, в максимально правдивой ее передаче, в отказе от надуманных эффектов. Этому сопутствовали тщательно выверенные приемы, которым Чистяков учил своих студентов. Сам он, основываясь на собственном опыте, много раздумывал, как изобразить тот или иной предмет, часть тела, фигуру, чтобы получить наиболее эффектный результат. Новаторство Чистякова заключалось в том, что он учил студентов изображать натуру без искажений, гармонично, пропорционально, правдиво. К сожалению, чистяковская система академического рисунка не была при его жизни упорядочена в какой-либо форме, например, в виде учебника, хотя книга об искусстве была им задумана и частично разработана. Сохранились его записные книжки с заметками как философского, так и практического характера относительно рисунка и живописи, а также воспоминания его студентов и переписка. Из этих источников становятся ясными как основополагающие идеи мировоззрения П.П. Чистякова в части художественного творчества и преподавания, так и некоторые принципиальные положения относительно рисовальной и живописной практики. В настоящее время идеи Чистякова не производят впечатления революционных потому, что система была вос-

принята его многочисленными воспитанниками и впоследствии проведена ими в жизнь уже в качестве аксиомы. Фактически и сейчас студенты обучаются академическому рисунку по системе Чистякова, используя по традиции многие работы этого педагога, но, конечно, немногие знают об их авторстве. В 70-е же годы XIX века идеи Чистякова воспринимались как необычные, новые и производили фурор среди обожавших его студентов. В то время в Академии художеств существовала система дежурств преподавателей, за каждым из них закреплялась определенная группа студентов, дежурства были расписаны по дням и часам, что предполагало контакт всякий раз с новыми студентами. Дежурство Чистякова становилось для студентов событием, когда они получали действительно ценные знания, поэтому все они стремились попасть именно к Чистякову, зачастую игнорируя других преподавателей. По многим воспоминаниям, занятия с Чистяковым были как глоток свежего воздуха. Постепенно сложилась практика приходить к Чистякову в мастерскую, домой, в его служебную квартиру при академии, приезжать к нему на дачу, чтобы заниматься по чистяковской системе совершенно бесплатно. Безусловно, главным талантом Чистякова был именно его дар педагога, умение зажечь в душах учеников любовь к искусству и призванию художника. Он и сам сознавал свое предназначение. В одном из писем Чистяков писал: «Рассудок, знание всегда во мне были впереди практи-

ки, что делать, я родился и живу для других... Пусть же знание мое будет в пользу кому-нибудь». Особенности речи Чистякова были образность и афористичность. Однажды, увидев картину Делароша «Кромвель у гроба Карла V», выставленную в Кушелевской галерее, Чистяков произнес знаменитое «Чемоданисто!». В воспоминаниях Сурикова сохранилось: «Будет просто, как попишешь раз со сто». «Чувствовать, знать и уметь — полное искусство», — так Чистяков определил требования к сложившемуся мастеру. Много свидетельств поэтической речи Чистякова содержится в его письмах и воспоминаниях учеников. В разное время учениками Чистякова были такие выдающиеся мастера, как И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.М. Васнецов, М.А. Врубель, В.Д. Поленов, В.А. Серов, А.П. Рябушкин, В.Э. Борисов-Мусатов, И.Э. Грабарь и многие другие художники, вошедшие в историю русского искусства. Все они отзывались о П.П. Чистякове в превосходной степени, рассказывали об огромной заслуженной любви к нему его студентов. Такая популярность среди учеников негативно отражалась на отношении к нему академического начальства. Его карьера складывалась непросто, ему завидовали и во многом препятствовали. Так, после 18 лет преподавания (1872–1890) его вдруг отстранили от любимого дела и направили заведовать Мозаическим отделом ИАХ, что Чистяков рассматривал как ссылку, а звание профессора живописи исторической и портретной 2-й степени он полу-



чил только в 1892 году. Руководить мастерской исторической живописи в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств ему довелось всего два года, с 1908-го по 1910-й. Чистяков был обижен, однако ко всем своим обязанностям относился крайне добросовестно и честно. Его служба в должности заведующего Мозаическим отделом (1890–1912) требовала большой ответственности, он должен был контролировать создание мозаик для церквей, возводимых в Петербурге и за его пределами. Чистяков и сам стал автором картонов для мозаик Исаакиевского собора. Его рабо-



та была отмечена наградами: в 1894 году — благодарностью императора за труды по возведению нового православного собора в Варшаве, в 1895-м — орденом Владимира 3-й степени и потомственным дворянством, в 1907-м — орденом Станислава 1-й степени за заслуги при сооружении в Петербурге храма Воскресения Христова.

Многочисленные обязанности оставляли П.П. Чистякову мало времени для занятий творчеством, его наследие невелико. Наиболее выдающейся его работой 1870-х годов считается картина «Боярин», приобретенная П.М. Третьяковым для своей галереи.

Несомненный авторитет П.П. Чистякова в вопросах искусства предопределил еще одну грань его деятельности — художественную критику. Он никогда не выступал в прессе со своими соображениями по поводу того или иного произведения, но его мнение становилось известным публике благодаря всеобщему уважению. Чистяков часто высказывался на тему художественного творчества в письмах к многочисленным ученикам, и они затем передавали его впечатление другим. Он состоял в переписке с известными коллекционерами искусства: Третьяковым, Солдатенковым, Остроуховым, и они прислушивались к его мнению, иногда по совету Чистякова покупая некоторые произведения для своих коллекций. Так, по его рекомендации Третьяков купил не менее 20 произведений, а коллекция Солдатенкова впоследствии вошла в собрание ГТГ, и, таким образом, мнение Чистякова повлияло на формирование крупнейшего национального музея России. В своих художественных пристрастиях Чи-

стяков был весьма консервативен и не принимал новых веяний в искусстве, иногда довольно резко отзываясь о принципиально новаторских произведениях.

Личная жизнь Павла Петровича сложилась счастливо. Вскоре после возвращения из Италии он женился на своей бывшей ученице, Вере Егоровне Мейер (1848–1918), с которой состоял в переписке все годы пенсионерства. Вера Егоровна была моложе Чистякова на 16 лет. Она подавала надежды как художник, но после замужества оставила занятия искусством и целиком посвятила себя семье. До отставки Павла Петровича семья Чистяковых жила зимой на служебной квартире, в здании, принадлежавшем Академии художеств, на 3-й линии Васильевского острова, д. 2а, но центром жизни Чистяковых была, несомненно, дача в Царском Селе, где они жили летом, куда душой стремились зимой. Дача на Московском шоссе, 21 (теперь д. 23), построенная при содействии тестя, представляла собой деревянный двухэтажный дом с мастерской художника. У Чистяковых родилось трое детей, Анна, Вера и Всеволод, и дача была очень важна для их семьи. Здесь проходила веселая летняя жизнь, встречи с родственниками, друзьями, соседями. Сюда приезжали ученики для занятий по системе Чистякова. Здесь в разное время бывали И.Е. Репин, В.Е. Савинский, В.А. Серов, Н.А. Бруни, М.В. Нестеров, В.М. Васнецов, А.А. Риццони, Г.И. Семирадский, Н.А. Лаврецкий, А.Л. Обер, А.Ф. Гауш, А.П. Карпинский, И.В. Ершов, О.Д. Форш. Впоследствии дача была перестроена для постоянного проживания, и Чистяковы переселились в Царское Село навсегда. По воспоминаниям современников, семейство вело открытый образ жизни, интересуясь не только искусством, но и вообще жизнью общества, царскосельскими событиями. Павел Петрович как человек религиозный хорошо знал Священное Писание. Его интересовали также вопросы философии. Он был большим поклонником музыки, русских романсов. В доме устраивались музыкальные вечера. На стадионе в Царском Селе проходили автомобильные гонки, и Чистяков ходил смотреть на них, делал попытки освоить велосипед. В семье не было больших доходов, зато хватало житейских трудностей и проблем, но семья жила просто и дружно, осененная светом большого искусства. Именины Павла Петровича становились главным летним праздником, он завещал отмечать их и после его смерти.

Вскоре после революции скончались друг за другом все члены семьи Чистяковых. Семейное захоронение находится на Казанском кладбище Царского Села (г. Пушкин). Старая дача сохранилась, в 1989 году здесь был открыт музей П.П. Чистякова, являющийся отделом Научно-исследовательского музея Российской академии художеств.

ЛИТЕРАТУРА

- Чурилова Е.Б. *П.П. Чистяков в Царском Селе*. СПб., 2007.
 Чистяков П.П. *Письма, записные книжки, воспоминания*. М., 1953.
 Гинзбург И. *П.П. Чистяков и его педагогическая система*. Л.; М., 1940.
 Молева Н., Белютин Э. *П.П. Чистяков*. М., 1954.
 Форш О.Д. *Художник-мудрец*. СПб., 1998.
 Форш О.Д., Яремич Д.П. *Павел Петрович Чистяков*. Л., 1928.
 Чурилова Е.Б. *Я еще могу съездить к Чистякову*. СПб., 2004.

УРАЛЬСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ

ARTS AND CRAFTS IN THE URALS

Людмила Будрина

Lyudmila Budrina

Возникновение и становление уральских художественных промыслов неразрывно связаны с особой горнозаводской культурой, представляющей собой сплав крестьянского, городского, заводского и промыслового пластов, и происходило одновременно с освоением уникального богатства Уральских гор, развитием металлургии и добывающей отрасли. Столичные инициаторы создания уральской промышленности и основные заказчики ее продукции обусловили характер эволюции художественной деятельности, испытывавшей сильнейшее влияние придворных вкусов. В связи с этим закономерными представляются главные направления творческой практики уральских мастеров: роспись металлических подносов, камнерезное дело, ювелирные украшения, гравюра на стали, художественное литье из чугуна. Собрание Екатеринбургского музея изобразительных искусств позволяет познакомиться со всеми художественными промыслами горнозаводского Урала.

Одним из первых был создан камнерезный промысел. Всего через три года после основания Екатеринбургского железодельного, чугуноплавильного, медеплавильного и механического завода В.Н. Татищев приглашает специалиста из Швеции с целью обучить местных мастеров, наладить работу необходимых для обработки камня станков и машин, разведать запасы пригодного сырья. Прибывший на Урал в 1726 году Христиан Реф положил начало уральскому «каменорезному» делу. Его активизации способствовал интерес к поделочному камню императрицы Екатерины II, по распоряжению которой в 1765 году в Екатеринбурге начала действовать Экспедиция мраморной ломки и прииска цветных камней. Эта дата и считается временем основания Екатеринбургской гранильной фабрики, выполнявшей заказы правящего двора. В XIX веке на производство художественных изделий из полудрагоценных и поделочных камней значительно влияла Академия художеств: фабричные мастера работали по эскизам петербургских архитекторов, более сорока лет руководил предприятием академик А.И. Лютин. Разнообразие выпускаемой продукции — от каменных настольных печатей и копий античных гемм до монументальных ваз и мозаичных столешниц, а также реформы 1860-х годов — все это способствовало развитию камнерезного промысла: росло число частных мастерских, сложился круг высокопрофессиональных кустарей-надомников. Высочайший исполнительский уровень уральских камнерезных работ получил всероссийское признание, по достоинству его оценили и высокопоставленные зарубежные заказчики и коллекционеры. В 1868 году мастер фабрики И. Сумин был принят на должность гранильного мастера придворной каменной кладовой, его сын Авенир Иванович продолжил династию, открыл магазин на Невском, где камнерезные работы приобретали и члены императорской фамилии. При создании нового отделения своей фирмы, к ураль-

The emergence and development of arts and crafts in the Urals are inseparable from the peculiar mining culture, which is a mix of peasant, urban, industrial strata, and crafts. This development was simultaneous with the reclamation of the unique natural riches of the Urals, the successes of metallurgic and mining industries.

The collection of Ekaterinburg Museum of Fine Arts gives an idea of all arts and crafts of the mining Urals.

Stonecutting was among the first crafts, started by Christian Reff who arrived in the Urals from Sweden in 1726. Then, in 1765, the decree of Catherine II established the Expedition of Marble and Semi-Precious Stone Mines in Ekaterinburg. The highest quality of Urals stonecutters was acclaimed both in Russia and abroad, as it was in high demand among top-ranking international patrons and collectors.

Urals jewelry of precious metals was first mentioned in the early 18th century. By the first quarter of the 19th century, several dozens of craftsmen were active in Ekaterinburg who made ceremonial objects, silverware, and jewelry. At the turn of the 20th century, Ekaterinburg jewelers worked with silver, gold, and platinum, as well as the famous Urals semi-precious stones. Jewelry with demantoid, a

Екатеринбургский музей изобразительных искусств



unique local sort of yellow-greenish garnet, was extremely popular then, as the soft combination of this stone with yellow gold was in the taste of art nouveau.

Another craft that expressed the artistic reclamation of the potential of metal emerged in the early 19th century in the Southern Urals. The weapon factory in Zlatoust, founded in 1815, specialized in crafting the main types of arm-blanche, including the ornamented ceremonial ones. I.N. Bushuev, a gifted apprentice of the German Schaf dynasty, pioneered the style of Zlatoust engraving and first used multi-figure battle scenes and subjects from Russian history to decorate the weapons.

ПО ПРОЕКТУ
Е.Е. БАУМГАРТЕНА
Каслинский павильон. 1899.
Чугун. Касли

цам обратился Карл Фаберже, выпускники екатеринбургской художественно-промышленной школы составили костяк его камнерезного ателье. Одним из конкурентов этой известной ювелирной фирмы в первые десятилетия XX века стал екатеринбуржец А.К. Денисов-Уральский, работы которого были востребованы не только российскими ценителями – в 1910-х годах он становится поставщиком парижского ювелирного дома Картье, обеспечив его успешное соперничество с Фаберже в камнерезной области.

Несмотря на сложный период Гражданской войны и смены власти, уже с середины 1920-х годов объем камнерезного производства в Екатеринбурге восстановился. В это время гранильная фабрика возрождается в качестве одного из заводов национального треста «Русские самоцветы», складывается мощное артельное движение. Организованное в 1946 году Свердловское художественно-ремесленное училище № 42, готовившее кадры для камнерезного дела, способствовало сохранению традиций и технических навыков. Одним из его мастеров-педагогов стал Н.Д. Татауров, обратившийся к искусству резьбы по камню еще в конце 1890-х годов и проработавший в этой отрасли более полувека. Наличие специали-



рованной образовательной и материальной базы, включавшей также нижнетагильское профессиональное училище и производственное подразделение объединения «Уралкварцсамоцветы», помогло камнерезному искусству на Среднем Урале сохранить свою ведущую роль в отрасли. В последние десятилетия XX века плодотворно развивается авторское направление — целая плеяда замечательных резчиков работает в разных областях и техниках этого вида декоративно-прикладного творчества. Они создают утилитарные предметы и скульптуру малых форм, камеи и инталии, печатки и подвесы; обращаются к техникам объемной, флорентийской, русской мозаик, используют свойства мягкого камня.

К началу XVIII века относятся первые упоминания о появлении на Урале ювелирных произведений из драгоценных металлов. В первой четверти XIX столетия в Екатеринбурге работали несколько десятков мастеров, делавших предметы для церковного обихода, столовое серебро, ювелирные украшения. На рубеже XIX—XX веков екатеринбургские ювелиры обрабатывали серебро, золото и платину, создавали изделия с уральскими самоцветами. Особой популярностью в это время пользовались украшения с уникальным местным золотисто-зеленым гранатом — демантоидом, мягкое сочетание которого с желтым золотом было чрезвычайно востребовано в эпоху модерна. В послереволюционные годы существенно сократился ассортимент украшений, среди которых предпочтение пользовались яшмовые броши овальных форм в лаконичных серебряных или латунных оправках и запонки с каменными вставками с советской символикой.

Возрождение ювелирного дела на Урале было связано с государственным заказом. Во второй половине 1950-х годов завод «Русские самоцветы» возобновляет выпуск украшений из серебра с уральскими камнями. Первые модели, как правило, еще повторяли произведения начала века, до конца десятилетия на Свердловской ювелирно-гранильной фабрике под руководством московского специалиста Е. Клебановой осваивают технику филигрании. Постепенно формируется особая уральская школа ювелиров. К ее первым достижениям можно отнести серию брошей, созданных в 1961 году по заказу Московского дома моделей к первой парижской выставке прет-а-порте. Над серией работала творческая группа, в состав которой в разное время входили Б.А. Гладков, Л.Ф. Устьянцев, В.М. Храмов, В.Н. Комаров, М.Л. Бабин. Впервые в этих произведениях уральский поделочный камень — яшма, родонит, малахит — прозвучал как основной декоративный элемент, тогда как металлу отводилась лишь вспомогательная роль. За полвека своего существования уральская ювелирная школа вышла из заводских стен, освободилась от производственного диктата, сложилась в самостоятельную художественную школу. Сегодня новое поколение художников продолжает традиции бережного, подчеркнуто внимательного отношения к природному рисунку поделочного камня.

Зарождение нижнетагильского подносного промысла относится к 1740-м годам. Несколько поколений владельцев тагильских заводов Демидовых поддерживали развитие лаковой живописи по металлу, благодаря чему она стала одним из веду-

щих художественных промыслов региона. В 1830—1840-е годы живопись развивалась под академическим влиянием, в сюжетах доминировали жанровые сцены и пейзажи. Во второй половине XIX века ведущим направлением становится более демократичная цветочная роспись, возникшая как интерпретация местной традиции декора стен и бытовых предметов из



С. В. ВЕСЕЛКОВ
Поднос «Геральдический». 2002.
Сталь, масло, паста цвета «золото», лак. Нижний Тагил

Н. В. ЛОХТАЧЕВА
Декоративный поднос «Букет». 1985. Сталь. Златоуст



дерева и бересты. Благоприятной для сохранения подносно-го промысла стала эпоха НЭПа. В 1920–1930-х годах изготовлением расписных подносов занимается большое число артелей, но их количество, так же как и качество создаваемых произведений, заметно снижается к 1940-м годам. Восстановление масштабного промысла произошло лишь в конце 1960-х, и с тех пор число воспитанных в самобытных тагильских традициях мастеров неуклонно растет.

Златоустовская оружейная фабрика работает с 1815 года и специализируется на изготовлении холодного оружия, в том числе украшенного парадного. Для организации и налаживания производства были приглашены немецкие специалисты из Золингена и Клингентала, известных европейских оружейных центров. В оформлении высококачественных клинков, выполненных из литой стали или булата, использовались техники позолоты, гравировки и травления. Наряду с изображениями вазонов с цветами и листьями, корзин с фруктами, растительных гирлянд и других похожих сюжетов, принсенных приезжими мастерами, русские оружейники предложили свой вариант декора. В их произведениях рисунок всегда органично связан с плоскостью клинка, а композиция обладает смысловой выразительностью. Родоначальником стиля златоустовской гравюры стал талантливый ученик немецких мастеров Шафов И.Н. Бушуев, в работах которого впервые для украшения оружия были использованы многофигурные батальные сцены и сюжеты из отечественной истории. Во второй половине XIX века гравюра находит широкое при-

*Ваза, пресс-папье.
Вторая половина XIX века
Калканская яшма, поделочные
камни. Екатеринбургская
гранильная фабрика*

В. Я. БАКУЛИН
*Ваза «Рябинка». 1980. Родонит.
Екатеринбург*



В. Н. СОЧНЕВ
*Гарнитур «Лесная сказка».
1979. Мельхиор, малахит.
Екатеринбург*

В. М. ХРАМЦОВ
*Гарнитур «Голубая птица».
1991. Никель, лазурит,
соколиный глаз.
Екатеринбург*



менение в декоре бытовых предметов, а число частных предприятий, занимающихся художественной обработкой стальных изделий, стремительно растет. В советский период большим спросом пользуются как предметы прикладного характера (настенные вешалки, рамки для фотографий, письменные приборы, туалетные наборы и т.д.), так и декоративные панно с анималистическими и ландшафтными изображениями. В последние десятилетия появилось большое число частных творческих мастерских и компаний, растет ассортимент декоративно-прикладных произведений, возрождается искусство создания украшенного оружия.

Концентрация металлургического производства и наличие высокопрофессиональных иностранных специалистов создали на Урале условия для становления художественного литья. В начале XIX века были сделаны первые отливки на Кушвинском, Верх-Исетском, Каслинском заводах. Начав с работы по немецким отливкам, южноуральские мастера ко второй половине столетия добились безукоризненного воспроизведения в чугуне творений выдающихся российских скульпторов. Ремесленно-художественная школа, созданная в начале 1870-х годов под руководством выпускника Академии художеств скульптора М.Д. Канаева, способствовала повышению качества отливок, и главное — дала толчок к появлению самобытных народных скульпторов. Вершиной искусства каслинцев стало создание чугунного павильона — витрины Кыштымского горного округа на Всемирной выставке 1900 года в Париже. Особой стилистикой отличаются работы, созданные на Каслинском заводе в первые послереволюционные десятилетия. В советский период уральское чугунное литье остается востребованным способом интерпретации малых скульптурных форм. На заводе создаются произведения по моделям ленинградских, московских, свердловских скульпторов, по собственным моделям каслинских мастеров. Уральские художественные промыслы продолжают играть заметную роль в формировании образа региона, а коллекции декоративно-прикладного искусства музея пополняются новыми произведениями, свидетельствующими о тщательном изучении, сохранении и развитии местных традиций.

НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ

ACADEMIC STUDES & EDUCATION



С момента создания Императорская Академия художеств оказывала большое влияние на все регионы страны. С конца XVIII и на протяжении XIX века художественные школы на Урале поддерживали контакты с мастерами академии. Важнейшим шагом в развитии искусства и художественного образования на Среднем Урале стало открытие в Екатеринбурге в 1902 году художественно-промышленной школы, соединившей опыт столичных и местных художественно-промышленных учебных заведений с достижениями академической педагогики. Сегодня тесные контакты РАХ и художественных учебных заведений Среднего Урала продолжают.

ИСКУССТВО И НАУКА

ART AND SCIENCE

Татьяна Кочемасова

Tatiana Kochemasova

Соглашение о сотрудничестве между Российской академией наук и Российской академией художеств, подписанное в 2003 году, ознаменовало продолжение исторической традиции, которая ведет свое начало от проекта указа Петра I о создании Академии художеств и наук. Временные и законодательные коррективы не смогли разделить содружество науки и искусства, устремленных к познанию основ мироздания и природы человека.

Выступление А.Г. Толстикова, член-корреспондента РАН и РАХ, заместителя главного ученого секретаря Президиума РАН.

Церемония открытия конференции: председатель КГИОП правительства Санкт-Петербурга Ф.И. Макаров, президент РАХ Э.К. Церетели.

Открытие 2-ой Международной научной конференции «Искусство и наука в современном мире». 2011

The partnership agreement signed in 2003 by the Russian Academy of Sciences and the Russian Academy of Arts signified the continuation of the historic tradition dating back to Peter I's decree establishing 'an Academy of arts and sciences.' The corrections of time and legislation couldn't break the union of science and art that both strive to discover the founding principles of the universe and the nature of man. The need for joint efforts was supported in numerous scientific and artistic events that formed a special program of both Academies.

This program proved out to be necessary when an international research conference was organized, marking an important date in history – 300 years since the birth of Mikhail Lomonosov. His famous poetic saying about 'studying always and everywhere, all that is great and beautiful, and all that the world has not yet seen' was chosen as the motto for the conference. Mikhail Lomonosov's personality, his versatile talent that was realized in sciences and arts alike, and his efforts in establishing Russian education system laid the base for different study areas. Apart from Russian scholars from the Academy of Sciences and the Academy of Arts, the conference welcomed international researchers and artists from the USA and Italy, whose fields of interests comprise practical and theoretical approaches to science and art. The program entitled 'Art and Science in Contemporary World,' which was initiated as a multidisciplinary project of fundamental research, continues to develop the most important areas of international science.



Необходимость совместной деятельности нашла свое подтверждение в организации многих научных и выставочных мероприятий, разработке специальной программы двух академий.

Подготовка научно-исследовательского проекта — всегда эксперимент. И первую конференцию «Искусство и наука в современном мире», состоявшуюся в 2009 году по инициативе РАХ и РАН, можно назвать пилотным проектом программы. Ее своевременность и ценность подтвердил интерес к этой теме ученых из разных регионов России и зарубежных коллег (по итогам конференции был выпущен сборник материалов).

Проведение второй международной научной конференции, приуроченной к знаменательной исторической дате — 300-летию со дня рождения М.В. Ломоносова, убедило научное сообщество обеих академий в необходимости продолжать разработку программы. «Везде исследуйте всечасно, что есть велико и прекрасно, чего еще не видел свет» — знаменитое стихотворное изречение Ломоносова стало ее девизом. Личность Михаила Васильевича Ломоносова, его многогранный талант, блистательно раскрывшийся в науке и искусстве, его усилия в становлении отечественного образования позволили сформировать многие направления научных исследований, и это было отражено в докладах конференции: «Ломоносов — физик, химик, астроном», «М.В. Ломоносов и современное искусство», «Ломоносов: искусство, наука, образование», «Российское художественное стеклоделие и М.В. Ломоносов», «Ломоносов как ученый и художник», «Ломоносов и искусство книги». Названия этих докладов позволяют говорить не только о гении Ломоносова, но и об эпохе обновлений, в которую ему довелось жить и которая во многом созвучна сегодняшнему дню.

Часть выступлений была посвящена формам интеграции науки и искусства: «Взаимодействие искусства и науки в художественной практике. Опыт реставрации», «История искусства и исторические науки». «К вопросу о науке и знаточестве», «Фитохимия вчера, сегодня, завтра», «Формы и смыслы. Пластические вариации экзистенциального в современном искусстве», «Живопись. Космос. Наука (Отражения и параллели)», «Палитра художника и химическое разнообразие пигментов живой природы», «Коммуникации в науке и искусстве», «Искусство и инновации: трудности перевода», «Отношение к науке и художественное самосознание. Заметки к исследованию воздействия на концепцию и практику искусств», «Искусство и наука: закономерность и произвол, хаос и упорядоченность». Масштабный спектр проблем, рассмотренных на конференции, и высокий представительский уровень участников (руководители ведущих научно-исследовательских и образовательных центров, академики, видные ученые и художники) подтверждают значимость проекта, интерес к нему научного сообщества.

Художники, члены Академии художеств Константин Худяков и Александр Пономарев представили свои последние творческие проекты на стыке науки, техники и искусства.

В работе конференции наряду с российскими специалистами РАН и РАХ приняли участие зарубежные ученые и художники (США, Италия), чья деятельность и сфера интересов связаны с практическими и теоретическими поисками в области науки и искусства.

Задуманная как межакадемическая программа фундаментальных научных исследований программа «Искусство и наука в современном мире» продолжает развивать наиболее актуальные направления мировой науки. Исследования в этом ключе проводятся многими научными и образовательными центрами мира. Среди них программа «Art-science» Университета Сорбонны, факультета пластических искусств совместно с Высшей национальной школой электроники, научно-образовательный центр «Art|Sci» Калифорнийского университета совместно с Калифорнийским институтом нано-систем (CNSI), программа «Культура-3», совместные разработки в области искусства медиа и био-(нано-) исследований.

Сегодня в международных научных кругах одно из приоритетных направлений — изучение интеграции различных областей знаний. Подобная научная ориентация характерна и для актуальных исследований в области искусства, которые ведутся в крупных международных центрах науки и образования: в университетах Принстона, Гарварда, Йеля, Калифорнии (США), Оксфорда и Кембриджа (Великобритания), Институте искусств Курто Лондонского университета, Университете Сорбонны (Франция), Римском, Мюнхенском (Германия), Афинском (Греция), Токийском (Япония) университетах, Центральном университете Будапешта; музейных научных центрах: Музее Соломона Гуггенхайма (Нью-Йорк), Музее современного искусства МОМА (Нью-Йорк), музее Виктории и Альберта (Лондон), Национальном центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, музее Лувра (Париж), Метрополитен-музее (Нью-Йорк) и других.

Наиболее актуальные программы находятся на стыке дисциплин и условно могут быть разделены на три направления. Это научная разработка мирового культурного наследия с учетом глобальных тенденций развития научных знаний, стремление к нелинейной методологии изучения исторического процесса мировой истории искусств (работы факультета искусства и архитектуры Гарвардского университета, Кембриджа); исследование актуальных процессов современности (Институт Курто, Калифорнийский, Йельский, Токийский университеты, Центр визуального искусства Гарварда); междисциплинарные подходы, разработка на их основе образовательных программ, в том числе ориентированных не только на специалистов, но и на широкую аудиторию.

Российской академией художеств запланировано проведение совместных исследовательских программ по теме «Искусство и наука в современном мире» с отделениями РАН, а также со специалистами РАО, Российской академии архитектуры и строительных наук, РАМН, МГУ, СПбГУ, ВГИКа.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ НА СРЕДНЕМ УРАЛЕ

ART EDUCATION IN THE CENTRAL URALS

Александра Филинкова

Alexandra Filinkova

Система художественного образования на Среднем Урале зарождалась в XVIII веке параллельно с развитием промышленного производства и была с ним непосредственно связана. Промышленная добыча и обработка металла и камня стали новой сферой деятельности для Урала и потребовали налаживания системы обучения в непосредственной близости от производства. В 1721 году в Уктусе, близ Екатеринбурга, по распоряжению В.Н. Татищева были открыты «словесная» и «арифметическая» школы. В последующие годы они переместились в Екатеринбург, и уже с середины 1730-х годов кроме них там действовали латинская и немецкая школы, а также школа «знаменования» (рисования), составившие в совокупности Екатеринбургскую горную школу. Разработанная В.Н. Татищевым инструкция предусматривала, в частности, обучение архитектуре, знаменованию (рисунку), живописи, камнерезному и гранильному искусствам. Горнозаводские школы появились и при нескольких казенных и частных заводах. Так, в 1765 году Н.А. Демидов открыл в Нижнем Тагиле первое частное горнозаводское училище.

С конца XVIII и на протяжении XIX века художественные школы на Урале поддерживали контакты с Императорской Академией художеств, которая присылала на уральские железодобывающие заводы, гранильные и шлифовальные фабрики

Art education was established in the Central Urals in the 18th century, simultaneous and interrelated with the industrial development. The industrial mining and production of metal and stone were new scopes of activities for the Urals and required a new education system in close proximity to the manufacture.

In the late 18th and all the 19th centuries, the Urals art schools maintained close contacts with the Imperial Academy of Arts that used to send instruction guidelines, product designs, and its alumni to metallurgic and stonecutting factories in the Urals.

A crucial step in the development of arts and artistic education in the Central Urals was the 1902 opening of the School of Arts and Industry in Ekaterinburg, which combined the experience of metropolitan and local institutions of creative education with the latest academic advancements. The school was intended to prepare craftsmen for the Urals industries, such as stonecutting, jewelry, and metalwork. The school in Ekaterinburg became the basis of all artistic education in the Central Urals. The tradition of higher artistic education in Ekaterinburg stimulated the conversion of the Institute of Architecture into the Urals State Academy of Arts and Architecture (directed by A.A. Starikov, Honorary Member of the Russian Academy of Arts), and the creation of the Institute of Fine Arts within the Academy (directed by Professor N.P. Chuvargina).



С. АТУЧИН
Портрет девушки. 2011.
Холст, масло

Δ СТР. 39
Р. САРЖАНОВ
На крыльце. 2011.
Холст, масло

*Гранильная мастерская
Екатеринбургской художественно-
промышленной школы.*
Фото 1910-х годов



ки методические указания, чертежи изделий, а также направляла своих выпускников.

Важнейшим шагом в развитии искусства и художественного образования на Среднем Урале стало открытие в Екатеринбурге в 1902 году художественно-промышленной школы, соединившей опыт столичных и местных художественно-промышленных учебных заведений с достижениями академической педагогики. Школа призвана была готовить мастеров с учетом специфики Урала, связанной с камнерезным и ювелирным искусством, художественной обработкой металла. В числе первых преподавателей школы были выпускники Академии художеств и Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штигица.

Екатеринбургская школа стала фундаментом художественного образования на Среднем Урале. В 1920–1930-е годы ее не раз реорганизовывали и меняли названия¹.

В послевоенные годы в индустриальном Свердловске начало развиваться высшее архитектурное образование. В 1947 году К.Т. Бабькин организовал кафедру архитектуры в Уральском индустриальном институте (ныне Уральский федеральный университет). В 1967 году кафедру преобразовали в Уральский филиал Московского архитектурного института, на основе которого в 1972 году был создан Свердловский архитектурный институт. Параллельно на базе Уральского отделения Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики развивался технический дизайн, что отвечало традициям промышленного края.

Произошедшие в стране в 1990-е годы социально-политические и экономические изменения дали толчок развитию художественной жизни в российской провинции. Во многих городах возникла потребность самостоятельно готовить художников с высшим образованием. Тенденция в целом, несомненно, положительная, но препятствовали многочисленным трудностям: отсутствие традиций, для сложения которых нужны десятилетия, квалифицированных педагогов, условий для проведения занятий. Сказывались и явные конъюнктурные соображения: вузы выпускали специалистов, на которых не было спроса, и оказалось выгодно готовить художников-прикладников и дизайнеров. Подобные примеры мы находим

и в Екатеринбурге. Положение усложнилось из-за механического перенесения реформ всего российского образования в специфическую среду — подготовку мастеров искусства. Однако будем надеяться, что это временные болезни развития отечественной художественной культуры.

Традиция высшего художественного образования в Екатеринбурге позволила превратить архитектурный институт в Уральскую государственную архитектурно художественную академию, более 20 лет ее возглавлял член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, почетный член Российской академии художеств А.А. Стариков, и создать в академии Институт изобразительных искусств (директор — профессор Н.П. Чуваргина), возникший на базе кафедры декоративного искусства. Институт готовит художников монументально-декоративной живописи, скульпторов, керамистов, ювелиров, специалистов камнерезного искусства, художественного текстиля, анимации. В 2011 году состоялся первый выпуск по специальности «Станковая живопись». Кафедры и мастерские института возглавляют ведущие художники-практики Екатеринбурга, хорошо зарекомендовавшие себя на отечественных и зарубежных выставках: М.А. Житников, А.Б. Караев, Б.Н. Ключков, Н.В. Костина, В.В. Костин, Ю.В. Крылов, Н.Д. Кузнецова, Н.В. Лупанова, Е.Ю. Манерова, В.А. Мухачева, Е. Опалева, О.Л. Орешко, С.И. Паус, Л.В. Пузаков, А.В. Реутова, С.К. Хабибуллина, Н.Х. Хакимов, Г.Б. Храмцова, О.Л. Черкасова.

Конечно, у института много нерешенных задач. Если его выпускники, специализирующиеся в области художественного текстиля и анимации достигли значительных успехов, то живописцы-станковисты делают лишь первые шаги. Решить названные задачи, осмыслить теоретические проблемы помогает сотрудничество с уральской искусствоведческой школой, возглавляемой действительным членом Российской академии художеств С.В. Голынцом. Многого ожидает институт от открытия Уральского отделения Российской академии художеств, которое будет способствовать координации художественно-педагогической деятельности не только Екатеринбурга, но и Урала в целом.



Е. С. КОЛЕВАТЫХ

Весенний парк.

Холст, масло

Чаша по проекту

И. И. Гальберга на основе проекта К. И. Росси. 1834.

Малахит, бронза. Екатеринбургская гранильная фабрика. Государственный Эрмитаж



ДИПЛОМ КАК ТВОРЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА GRADUATION WORK AS CREATIVE PERSPECTIVE

Игорь Светлов

Igor Svetlov

АНАЛИЗ ДИПЛОМНЫХ РАБОТ ФАКУЛЬТЕТА СКУЛЬПТУРЫ
МГАХИ им. В.И. СУРИКОВА

Что такое диплом для молодого художника? Жест самоудовлетворения или формальный статус? Подчинение принятому или привлекающий внимание творческий результат? Демонстрация приобретенных навыков или обещание интересной перспективы? В разное время, для разных поколений и индивидуальностей он имел свой смысл. В случае удачи лучшие, как в Императорской Академии художеств, получали медаль и зарубежную стажировку. Почти всегда среди учащихся находились те, кто рассматривал диплом как оценку решения только ремесленных задач. Но запоминались не они, а те, кто хотел говорить языком искусства о мире и человеке.

В зависимости от ориентации вуза, преобладающей в нем атмосферы, от меры и характера взаимодействия учащихся и педагогов и, конечно, появления новых дарований менялись стремления и тенденции.

Вот как говорят об этом выпускники и преподаватели МГАХИ им. В.И. Сурикова. Евгений Тетерин: «В Суриковке на скульптурном факультете раньше стали созревать художники. “Контрольность” все более очевидно уступает место зрелищности. Все более заметно преобладание художественности над ремесленничеством. У студентов растет желание делать большие интересные работы, в которых самостоятельно освещались бы современные и вечные темы и мотивы скульптуры».



Т. С. КОМАРЧУК
Композиция из цикла «Танец».
2011. Бронза

Композиция из цикла «Танец».
Фрагмент.
2011. Бронза

What does graduation work mean for an emerging artist? Is it a gesture of self-fulfillment or a formal status? There have always been students who considered graduation work just as a valuation of their crafting skills. However, the most memorable ones were those who wished to speak of the world and man in a language of art. Alexander Rukavishnikov, Dean of Sculpture Faculty, puts it in the following way: “We are trying to get rid of false pathos and, at the same time, escape eccentricity and playfulness, in order not to lose the artistic quality. I maintain the concept somehow close to Filonov: a student should approach his graduation work as a masterful researcher. During the last five years, the benefits of our work at the chair are evident. Some powerful and meaningful works have appeared, individual thought is developing, and professionalism becomes more vivid, with a flexible perspective. Since the early 1990s, I take part in the discussions on graduation works at the Sculpture Faculty, and find many testimonies to what I mentioned. These testimonies include unconventional ideas and compositional imagination of young sculptors, both their concentration and commitment to dynamic forms, and, most importantly, the emergence of strikingly original images.”

Young graduates of the Surikov Institute have very diverse views now, depending on their aspirations, on the traditions they turn to, and on things they borrowed from their teachers. One of the trends that are predominant today is a bent towards monumentality, which is reflected in graduation works and further creation, in one way or another. Alexander Rukavishnikov and Mikhail Pereyaslavets see their primary goal in liberating their students from clichés, banalities, and boredom.





С.С. Полозов

Серафим Саровский.

Эскиз.

2009. Пластлин

З.Ф. Рзаев

Композиция.

2009. Бронза



Руководитель факультета скульптуры Александр Рукавишников: «Мы стремимся убрать ложный пафос и одновременно не впасть в оригинальничание, не заиграться, не потерять школу. Я отстаиваю концепцию, в чем-то близкую Филонову. Студент должен идти к диплому как мастер-исследователь. В последние пять лет особенно ощутимы плоды деятельности кафедры. Появились сильные и значительные работы, развивается индивидуальное мышление, профессионализм все чаще оказывается живым, имеющим гибкую перспективу».

Участвуя в защитах дипломных работ на скульптурном факультете с начала 1990-х годов, я нахожу подтверждения этим высказываниям. Думать так побуждает нестандартность замыслов, композиционная фантазия молодых скульпторов, их приверженность к собранности и одновременно динамике формообразования и самое главное — появление ярких, оригинальных образов.

Запоминаются композиция Татьяны Комарчук «Айседора Дункан» (2008, руководитель М. Переяславец) и сопровождающая ее серия станковых скульптур из бронзы. Движение для Комарчук — гармоническая жизнь объемов в пространстве, вдохновенная вихревым движением «Менады» Скопаса. Не случайно Татьяна на третьем курсе создала в мраморе повтор этого шедевра античной скульптуры. Но в отличие от Скопаса выразительность и изящество телесных фрагментов сопоставлены у нее с крупными блоками драпировок. Такой ход близок скорее пластике XX века, чем античности. Ощутимы в пластике Комарчук и другие параллели с художественными традициями. В ее гладких осветленных поверхностях угадывается интерес к современной итальянской скульптуре, а в фактурных акцентах можно увидеть характерные приемы модерна. Все эти отсылы ощущаются как грани индивидуального художественного синтеза. Представленная в гипсе как дипломная работа большая фигура Айседоры соединяет захватывающую энергетику с темой самопогружения. Уже давно мы не встречали такого уединенного, но рвущегося изнутри духовного переживания. Вполне резонно, что сегодня, в пору борьбы шоковых видимостей с подлинностью человеческих излучений, вспомнилось искусство символизма.



Л.А. Погребной
По Селенге. 2011. Бронза



Иные традиции, более близкие к нашим дням, традиции московской скульптуры 1960-х годов, связанные с «суровым стилем», выходом в отдаленную от центра России пространственную среду, интересом к экзотике, развивает Леонид Погребной в дипломной работе «По Селенге» (2011, руководитель А. Рукавишников). Аскетичная жизнь бурятов, крепко связанная с рекой, опасности и тревоги их жизни для художника — своеобразная романтика. Пространство, оригинально построенное молодым скульптором как отношения господствующей диагонали лодки и легких вертикалей шестов, насыщено природными ассоциациями. Украшающий лодку растительный орнамент усиливает заявленную таким образом пейзажную тему. Основной пластический узел этой оригинальной композиции — контраст между графически обостренным силуэтом лодки и утяжеленными, приземистыми фигурами бурятов. И в других его фигуративных композициях, объединенных экзотической темой, доставляет удовольствие пластическая насыщенность групп.

Очень ценно, что профессиональное совершенствование у молодых суриковцев идет параллельно с созреванием их индивидуального мировидения. Острые психологические состояния, страсти и порывы, риски на грани жизни и смерти — характеристика творческой направленности некоторых дипломников. В таких произведениях проявляет себя романтизм, однако не просто сформулированный, не всякий раз позволяющий решить, вызывает ли герой сочувствие или недоверие, нуждается ли он в нашем понимании или существует в обособленных параметрах, ни на кого не надеясь и дерзко бросаая вызов судьбе.

А. В. Косяков

«Место под солнцем»

2011. Бронза



Именно таков герой скульптурной композиции Кирилла Рахматуллина «Скольжение по льду человеческой жизни» (2009, руководитель А. Рукавишников). Образным адекватом его стали порывистое движение и почти фатальная наклоненность колеблемой ветром фигуры. Она по мысли художника — олицетворение опасных выражений человеческой жизни. Его обращение к немодному у нас скульптурному графизму Барлаха увеличивает динамизм композиции. И в пластическом стиле, и в характере метафор Рахматуллин своеобразно связывает эту повышенную энергетику с контрастами современной жизни. Безудержность человеческих стремлений соприкасается у него с неумеренной жаждой богатства. Мелкие рыбки на поверхности льда, как магнит, притягивающие охотника, — метафора этого влечения. Агрессивной погоне противостоит мирный ритм играющих рыб. Это нижний ярус композиции. Ее разделение на верх и низ также имеет символический смысл — естественная жизнь природы удалена от человеческого ажиотажа. Такой замысел — новая для скульптуры наших дней находка, тем более что романтическая символика дополнена в произведении Рахматуллина сюжетным повествованием, а остродинамическая характеристика фигуры охотника не отменяет игровой притягательности анималистики.

Обозревая дипломные работы молодых скульпторов из Суриковского института, вновь и вновь убеждаешься, что, отвергая трафаретные ходы, они предпочитают не упрощенные образные метафоры. Подчас исход от традиции не имеет доминантного значения. И хотя мотив утвердился несколько веков назад, интересно обозначено его современное превращение. Скульптура Алексея Косякова «Место под солнцем» (2011) на первый взгляд выглядит как одна из вариаций популярной в искусстве на протяжении веков темы детских игр. Действительно, игровой азарт, игровая динамика здесь пронизывают весь замысел, ракурсы и тональность композиции. Оригинально организовано Косяковым движение живых тел вокруг статического объекта. Им стал известный венский стул, на который карабкаются дети, стремясь первыми оказаться наверху. Это лишь отчасти игра, представленная как мир детства борьба за место под солнцем. Кто-то из детей уже держится за стул, кто-то изворачивается в попытке найти на нем равновесие, кто-то чувствует себя победителем, с презрением взирая на окружающих.

Скульптор продумал отнюдь не описательные приемы, чтобы укрепить основную символическую линию. Один из них — укрупненное изображение детских голов. Это усиливает объемность композиции и одновременно создает силь-

ный акцент, сосредотачивая мысль зрителя на властолюбивых замыслах участников борьбы. Скульптура Алексея Косякова воспринимается не только как символическое и объемно-пластическое, но и как предметно-архитектурное построение. Неслучайно его предложили осуществить в материале и установить на зеленых площадках сразу несколько детских садов.

Все чаще складывается ситуация, когда молодые скульпторы-суриковцы существенно переиначивают традиционные мотивы, уходя от наивной умиленности в сферу раздумий о сложности бытия. Вновь коснемся детской темы. Изображение мальчика с собакой давно примелькалось в скульптуре. Но по-своему видит его Евгений Тетерин («Мальчик с собакой», 2011, руководитель А. Рукавишников). В его композиции традиционная сцена — лишь визуальный предлог для осознания различных жизненных начал, их сближения и отчуждения, в данном случае состояния отрешенного созерцания и настороженной агрессивности. Равновеликости двух изобразительных объектов, оперирование объемными преувеличениями позволяют автору вывести образ из обыденности. Скульптура Тетерина — своего рода природный организм, почти растение. Возможно, он думал о традициях восточной пластики или каких-то европейских направлениях XX века, ориентированных на тесную связь объемов в рамках целого. По мнению молодого скульптора, именно учеба в Суриковском позволила ему развить чувство гармонии. Тетерин убежден, что присущее ему и большинству его соучеников увлечение зрелищностью не должно идти в ущерб гармоничному отношению масс.

Стремление к плотности и насыщенности пластических построений отличает Филиппа Полозова. Его произведения — антитеза тем образцам нашей скульптуры, в которых ощущается боязнь собранности. Дипломная работа Полозова «Серафим Саровский» (2008, руководитель М. Переяславец) вызвала у многих восхищение. Молодой скульптор раскрыл свой талант цельного видения однофигурной композиции. Полозов не ищет замысловатых композиционных ходов, не отказывается от фронтально ориентированных решений, он умеет подчеркнуть структурные акценты. Показательна его способность избежать сбоя ритма. Наблюдение за работой Переяславца помогло ему найти в этом необходимую меру и точность. У Переяславца Полозов учился и искусству лепки. «Суриковской школой я горжусь», — говорит

он. Одним из компонентов в приобретении мастерства стал для него академический рисунок. С ним пришли напряженные формы, пространственная многоаккурность композиции. Изображая Серафима Саровского, молодой скульптор продемонстрировал это: выразителен рельеф спины, живо и остро соотносится с крепким объемным остовом фигуры сжатые по швам руки. Все это подчеркивает, что сила духа и физическая мощь в образе святого неразделимы.

Не всякий раз, конечно, дипломная работа указывает на направление работы молодого скульптора, которое будет занимать его долгие годы. Когда Максим Малашенко в 2004 году во время защиты дипломов представил большой рельеф в глине, возникла дискуссия. Большинство оценили энергетику этой несомненно талантливой работы, в особенности смелый пространственный разворот ее построения. Но были и другие мнения — много внешнего форсирования, не раз встречается подмена пластической моделировки графизмом в соотношении объема и плоскости. И все-таки это было очень современное решение, опирающееся на конструктивную линию в скульптуре XX века. Шли годы, и недавний дипломник не стал связывать себя найденным стилем. Он создал несколько уверенно вылепленных портретов: доставляющую удовольствие сочностью пластических форм идущую обнаженную (бронза), статично ориентированную, также полную барочных реминисценций фигуру Максимилиана Волошина, ряд других монументальных голов и композиций, свидетельствующих о незаурядном мастерстве и чувстве артистической свободы. Но наибольшее удовольствие доставляют его работы в мраморе, особенно фигура беременной, в которой слитность объемов и тонкость переходов остаются в памяти как нечто глубоко поэтическое. И все же порой возникает ощущение, что индивидуальная тема скульптора пока еще формируется.



Разные акценты делают сегодня молодые суриковцы в зависимости от своих стремлений, от того, что они почерпнули у педагогов, к каким традициям обращаются. Одна из укрепляющихся сегодня тенденций, в той или иной форме отраженных в дипломных работах и самостоятельном творчестве последующих лет, — тяготение к монументализму. Сделать его далеким от трафаретов, банальности и скуки А. Рукавишников и М. Переяславец считают одной из главных своих задач. Во время защиты дипломов многие обратили внимание на работу Заура Рзаева — скульптуру немецкого философа Канта. Необычен был и мотив, косвенно свидетельствующий об интеллектуальных интересах дипломника (философия Канта, его основополагающая книга «Критика чистого разума» действительно были в ту пору предметом увлечения молодого художника). В выразительном движении фигуры отразились и опасное скольжение на краю пропасти, и сложный разворот мысли. Минимализм включенного в композицию фрагмента пейзажа с валунами воспринимался как напоминание о жизненной дали и рифах человеческого существования. Компактность фигуры и историческая достоверность костю-

Как интересный современный монументалист, утверждающий свои ритмы и энергетику форм зарекомендовал себя Василий Вершинин. Такой свободы оперирования крупными формами в большом пространстве, как в его дипломной композиции «Улов» (2011, руководитель А. Рукавишников), давно не приходилось видеть. Есть в этой большой, горизонтально ориентированной скульптуре более сложные и сознательно упрощенные ракурсы, но почти всегда чувствуется обоснованность структурных решений. Такое впечатление утверждается и в основной фасадной позиции, и тогда, когда видятся дальние акценты построения. Конструктивно очерчивает автор фрагментарно данный объем ног, сообщая ему функцию архитектуры. Жаль, что в образе русалки присутствуют некоторые черты салонности, что не вполне сочетается с брутальностью и здоровым эротизмом мужской фигуры. Даже выполненная в глине дипломная работа Вершинина воспринимается в своем монументальном разлете и собранности как произведение европейского уровня.

Особо нужно сказать об уверенной работе суриковцев в укрупненном размере. Такому мышлению в мастерских



В.А. ВЕРШИНИН

Улов. 2011. Глина

ма, как мы видим, не исключает интересной метафорической мысли, превращающей портретное изображение в размышление о смыслах бытия. Владимир Ефимович Цигаль, под руководством которого работает Заур в творческих мастерских Российской академии художеств, характеризует молодого воспитанника как очень талантливого скульптора: «Его работы отмечены большой пластической грамотностью и заслуживают быть на художественных выставках и быть установленными в городе». Оригинальный штрих дарования Заура Рзаева — его органичное и конструктивное видение крупной пластической формы. Заур благодарен институту, кафедре скульптуры за возможность обрести немалую композиционную свободу.

Особенно мощно обозначается это качество в энергетическом сцеплении однородных масс. Определенной проблемой для этого скульптора стало соотношение монументального формулирования с более мелкими формами, поиски живых эмоциональных акцентов.

А. Рукавишников и М. Переяславец учат с первого курса. По мнению педагогов, это создает условия для зрительного охвата объема и пространства, расширяет диапазон видимости скульптора во время работы над композицией.

Немало позитивных впечатлений возникает в период защиты дипломов. Участвующие в них студенты и педагоги ощущают движение от простого к сложному, от овладения азами профессии к более раскованному и связному мышлению: не отгораживаясь от мира, они соединяют возвышенное с вечными и историческими темами, многогранным исследованием происходящего в наши дни. Некоторые по привычке считают Суриковский институт школой живописи, но сегодня в значительно большей мере он стал местом, где молодежь приобщают к мастерству скульптуры. Дипломная работа сегодня — одно из средоточий этого процесса.

АКАДЕМИЯ И РЕГИОНЫ

ACADEMY AND REGIONS



Общее собрание Российской академии художеств 22 декабря 2011 года постановило создать в Екатеринбурге Уральское отделение РАХ. Академическая наука и творческая практика сегодня не только влияют на российскую провинцию, но и предлагают диалог, поиск новых форм, методов, современных подходов при создании произведений искусства.

Главной целью отделения станет повышение профессионального уровня художников, воспитание креативной молодежи, пропаганда академической школы. Специфика Уральского отделения РАХ связана с особенностями Уральского края – региона с промышленным потенциалом и производственными традициями. Именно поэтому оно призвано заниматься не только вопросами образования и развития потенциала художников, но и перспективными творческо-производственными задачами.

ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ФОНД

Млечный путь.

*Монументально-декоративная
композиция.*

Салехард

СТР. 49

ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ФОНД

66 параллель.

*Монументально-декоративная
композиция.*

Салехард

Салехард – единственный город в мире, по территории которого проходит Северный полярный круг.

Здесь существует обряд посвящения в полярники. Каждый посвящаемый обходит стелу и тем самым приобретает статус человека, побывавшего в Арктике. Стела высотой 24 метра – сейчас одна из главных достопримечательностей города. Выполненная Екатеринбургским художественным фондом из стеклополимерного композита и нержавеющей стали, это самая высокая монументальная точка города. Вечерняя подсветка выявляет рисунок витража с северным сиянием.



НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

NEW TRENDS IN URBAN PLANNING

Сергей Орлов

Sergey Orlov

За последние полтора десятилетия кардинально изменился облик городов Западной Сибири. Создан новый ландшафт — средоточия оригинальных архитектурных объектов и небольших жилых кварталов, построенных по индивидуальным авторским проектам. Возникла динамичная многоаспектная среда: здания с ярким индивидуальным обликом, городская и парковая скульптура, ландшафтные и скульптурные ансамбли, фонтаны, монументальная живопись, витражи, мозаика.

В города полноправно входят цвет и свет, призванные восполнить колористический аскетизм сибирской природы. Построены жилые дома с цветной облицовкой, для освещения площадей, общественных зданий, скульптурных ансамблей, фонтанов разработаны специальные электронные программы.

Относительно молодые города, где основная деятельность направлена на добычу экспортных ресурсов страны, ищут свой современный облик. Молодость города подразумевается не в историко-архивном смысле, в этом поселения Ямала и Западной Сибири старше многих столичных мест, а в российски промышленно значимом. Развитие советской промышленности дало импульс строительству десятков городов в Сибири и на Ямале. Этим городам 30–40 лет. У руководителей и населения есть огромная потребность придать среде современный облик в духе мировых трендов.

Формирование новой среды городов Урала, Западной Сибири и Ямала (Екатеринбурга, Ханты-Мансийска, Салехарда, Тюмени, Ишима, Нового Уренгоя и др.) в большой мере определено деятельностью творческо-производственного объединения «Екатеринбургский художественный фонд». Организатором и руководителем объединения является почетный академик Российской академии художеств Сергей Валентинович Титлинов. Он создал новую производственную структуру, определил действенную, перспективную стратегию, позволяющую удовлетворить потребность в обновлении городской среды. Фонд осуществляет многочисленные проекты регионального, российского и международного уровня.

Масштаб работы предприятия определяется комплексным подходом к проблеме. Зачастую монументальное произведение проходит непростой путь: скульптор создает модель и ищет возможности ее установки. Руководители малых городов завалены подобными предложениями. Так и возникают в городах скульптуры и монументы, не соотнесенные с историей и социальными потребностями края. Отсутствует комплексное осмысление территории, нет ясного представ-

ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФОНД
*Памятник основателям
города Обдорска.
2008, Салехард*

In the last fifteen years, cities of Western Siberia underwent some drastic changes. New cityscapes have been created that combine unconventional architectural landmarks and small living quarters built with original projects. A dynamic multi-faceted setting has emerged, which includes striking buildings, sculptures in streets and parks, landscape complexes, fountains, monumental paintings, stained glass, and mosaics.

These cities, mainly living on the export of natural resources, are relatively young and searching for their contemporary images. The development of the Soviet industry brought dozens of cities in Siberia and Yamal to life. These cities are now 30 to 40 years old, and their administrations and dwellers have a huge demand for a new makeover that would follow current international trends.



ления, что нужно городу — скульптура как акцент городской среды или место для прогулок, досуга граждан. Современный подход требует учитывать многие факторы — социальные, исторические, средовые, градостроительные...

Опыт Екатеринбургского художественного фонда включает необходимые для этого виды деятельности: реставрацию, проектирование городских и парковых территорий (вплоть до разработки плана целого города), проектирование архитектурных объектов, представительских интерьеров, создание монументальных скульптурных ансамблей, парковой скульптуры, фонтанов, инженерно-художественных конструкций. Фонд можно назвать заводом эксклюзивной продукции, здесь осуществляется весь цикл работ от идеи, проектирования до сдачи объекта в эксплуатацию. Потребность решать разные стилистические задачи определила и международный характер сотрудничества. К созданию монументальных произведений на конкурсной основе привлекаются не только российские художники, но и мастера со всех пяти континентов, из 60 стран мира. Фонд инициировал также организацию Экспертного совета по монументальному искусству Урала и Западной Сибири (ЭСМИ), который наделен правом оценивать художественное и исполнительское качество работ.

Деятельность предприятия охватывает не только производственную сферу, но и просветительскую работу. За пятнадцать лет интенсивной деятельности Екатеринбургский художественный фонд осуществил такой объем работ, который дал ощутимый прорыв в формировании городской среды региона.

Наиболее масштабные проекты были реализованы в Ханты-Мансийске, Салехарде, Тюмени, их городское пространство предстает сегодня как единый комплекс, вклю-

ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФОНД
Фонтан «Обь и Иртыш».
2007. Ханты-Мансийск

Фонтан «Обь и Иртыш» — тематический центр парка Лосева. Здесь сходятся времена и легенды, сочетаются скульптура и архитектура, открывается пейзажная панорама, ощущается присутствие великих рек — Оби и Иртыша. Общую концепцию фонтана с местной фауной подсказал губернатор ХМАО-Югры А.В. Филипенко. Художественный фонд предложил нетривиальное решение — гигантская рукотворная скала воссоздает образ Алтайских гор, с которых берут начало великие сибирские реки. Благодаря светодинамической подсветке фонтана вечером скала ассоциируется со светящейся горой из бажовского сказа. Грани каменного конуса напоминают о двух водных потоках сибирских рек. Здесь сходятся образы и вод, и гор, и небес. В центре архитектурной композиции воссоздан фрагмент ночного звездного

неба с ковшем Большой Медведицы. Прочитывается и модель мироздания в представлениях древних народов ханты и манси. На фоне неба возвышается бронзовая скульптура священного для местных жителей животного — медведя. По образной насыщенности и стилистике фонтан «Обь и Иртыш» подобен театрализованному каскаду эпохи барокко. Здесь целый звериный пантеон, природное сообщество: небесный лось, олени, волки, рысь, кабан, журавли, вверху стая бронзовых чаек. Все пространство расчленено водными радугами, пирамида иллюминирована многочисленными скрытыми в каменной кладке светильниками. Композиция воспринимается как пространственная живопись, воплощение природы или модель мироздания в народных традициях ханты и манси.



The Creative Production Association 'Ekaterinburg Art Foundation' is the organization that largely defines new urban strategies for cities in the Urals, Siberia, and Yamal (such as Ekaterinburg, Khanty-Mansiysk, Salekhard, Tyumen', Ishim, Novyi Urengoy, and others). The association is directed by Sergey Titlinov, Honorary Member of the Russian Academy of Arts. He established a new production structure and defined an effective long-term strategy that responds to the call for urban regeneration. The foundation manages numerous projects of regional, federal, and international scope.

Modern-day approaches bring about many implications, including social, historical, environmental, and town-planning ones. The experience of Ekaterinburg Art Foundation is valid in different required areas, such as conservation, development of urban and park territories (up to integral town-planning), architecture, interior design, monumental sculpture, fountains, art, and engineering. The foundation can be called 'an industry of

exclusive production', for here the whole cycle of works is realized – from idea and project to object completion. The need to apply different styles has led to international cooperation: competitions for monumental artworks involve artists from Russia and 60 countries across the globe. The foundation also initiated the work of the Expert Council for Monumental Art of the Urals and Western Siberia (ECMA), which validates the artistic and artisanal quality of works.



**ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ФОНД**

*Атмосфера. Монументально-
декоративная композиция.
2008. Ханты-Мансийск*

*Центральная аллея
парка им. Б. Лосева.*

2007. Ханты-Мансийск

чающий все виды монументальных композиций от малых форм до развернутых панорам. Все объекты градообразующе значимы и соотнесены с реальным и перспективным архитектурным планом города. При этом каждое произведение обладает автономной самоценностью. Скульптурные и декоративные композиции выразительны и содержательно нагружены. Это особая задача. Ханты-Мансийск формирует статус не только административного (столица Югры) образования, но и интеллектуального, научного, исторического и спортивного центра Западно-Сибирского региона.



Среди значимых объектов города — Шахматная академия, ее брутальные формы подобны гигантской скульптуре. Соотношение вертикалей и горизонталей, обтекаемые объемы, стеклянные прорезы в сплошной металлической обшивке. Здание ассоциируют с железным китом, подводным монстром, шлемом супергероя... Автор феномена — голландский архитектор Эрик ван Эгераат.

Столица Югры расположена на берегу Иртыша среди величественной первозданной природы, неподалеку Иртыш соединяется с Обью. Естественно, природа стала главной темой городских монументальных композиций. Один из самых впечатляющих объектов — фонтан «Обь и Иртыш» (2007) в парке имени Лосева. Парк представляет собой современное произведение ландшафтного искусства.

Задача по изменению березовой рощи в центре города и превращению ее в главный, любимый горожанами парк

и визитную карточку города была поставлена перед Екатеринбургским художественным фондом в 2007 году. В преддверии саммита Евросоюз — Россия и V Всемирного конгресса финно-угорских народов город должен был предстать столицей большого региона и при этом не потерять свою самобытность. Фонд разработал проект парка, предложил создать новые архитектурные объекты, не меняя назначения парка, любимого места отдыха людей. Сохранены были удобные тропинки и знакомые всем «полянки», но переосмыслено их декорирование. Новый проект предусматривает аллею фонтанов, искусственный остров, романтический мостик, идиллическую белокаменную ротонду. Скамейки в парке имеют индивидуальный силуэт и рисунок. На спинках скамеек неповторяющийся ажурный металлический рельеф изображает переплетения веток и стеблей, цветы и бабочек. Парк имени Лосева



ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФОНД
*Древо Дружбы. Монументально-
декоративная композиция. 2008.
Ханты-Мансийск*

Монументально-декоративная композиция «Древо дружбы» создана к открытию V Всемирного конгресса финно-угорских народов, прошедшего в городе в 2008 году. В работе конгресса приняли участие 300 делегатов из одиннадцати стран. Металлическая

композиция «Древа» напоминает розетку огромного цветка. Спаянный из пластичных металлических труб, он увенчан гирляндой белых голубей. Композиция особенно привлекает динамическим эффектом: на открытии объекта гости увидели «ра-

стущее» дерево, оно поднялось из-под земли на 6 метров. Так делегации финно-угорских народов из многих стран не только «посадили» дерево дружбы, но и наблюдали, как оно «выросло» на их глазах.



апеллирует к классике садового искусства, к романтическим ассоциациям с природными ландшафтами.

Не случайно парадный вход в парк стал местом официальных фотографий глав государств и делегаций, прибывших на саммит Евросоюз – Россия. Во многих странах мира появилось изображение видео – президенты на фоне колоннады – входа и центральной аллеи фонтанов парка. Руководители государств фотографировались, стоя на гигантском медальоне-компасе из цветных пород гранита.

Разрабатывая проекты фонтанов, Екатеринбургский художественный фонд следует основным принципам: оригинальная композиция архитектур воды и динамика освещения. Эти принципы убедительно выявлены в фонтане «Фаберже» (2008). Архитектурная ситуация площади сформирована зданиями Центра искусств для одаренных детей Севера, городской библиотеки и картинной

галереи. Фонтан посвящен Карлу Фаберже и искусным мастерам-ювелирам.

На полуострове Ямал, крае ненецких мифов и легенд, находится столица Ямало-Ненецкого автономного округа – Салехард, современный административный и культурный центр, уникальный город, стоящий на Северном полярном круге.

Летом здесь не заходит солнце и три месяца длится полярный день. Зимой морозы достигают 50 градусов и снег лежит до двухсот дней в году. Это город современных, много работающих и любящих путешествовать жителей. Культурное пространство города интенсивно развивается благодаря желанию жителей видеть вокруг современное, комфортное и эстетически наполненное жилое пространство, отвечающее мировым тенденциям.

Город одновременно и молод, и опытен. Историю становления государственности на Ямальской земле воплощает



ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФОНД
Фонтан Фаберже. Монументально-декоративная композиция. 2008.
Ханты-Мансийск

Фонтан «Фаберже» также обладает динамическим эффектом: он «расцветает», как подводный цветок, как дворец кораллового рифа. Фонтан оясан ажур-

ной чашей, короной из бронзы с вкраплениями цветной смальты. В ночные часы электронная система подсветки бесконечно варьирует его цветовой ландшафт,

светоносность и феерический силуэт, благодаря чему фонтан кажется созданным самой природой.

памятник основателям города. В 1595 году казаки заложили в районе слияния рек Полуй и Обь Обдорский острог, ставший форпостом на пути к Тихоокеанскому побережью. Скульптура изображает казаков под предводительством князя Горчакова устанавливающих деревянный крест на месте будущего города. В основании композиции сложная архитектурная форма — модель воображаемого военного форта, вокруг памятника воссоздан фрагмент исторической среды: высокие колья форпоста, бревенчатая церковь, смотровые башни.

Большинство монументально-декоративных композиций Салехарда отражают планетарную тему, что, конечно, определено его необычным географическим положением. Известный городской фонтан «Земля» интересен не только творческим воплощением, но и расположением. Он находится перед зданием администрации Ямало-Ненецкого автономного округа, где в советское время стоял бы памятник вождю. Фигуры ангелов бережно поддерживают земной шар. Вода в чаше фонтана воскрешает в памяти метафизику древних верований об окружающем землю океане.

На Ямале звезды кажутся ближе, ночью космические дали почти осязаемы. Это вдохновило авторов на создание монумента «Млечный путь» (2005). При обустройстве городского пространства регионов с экстремальными природными условиями важно учитывать, чтобы элементы культурного ландшафта вызвали положительные эмоции. Поэтому все фонтаны и монументально-декоративные композиции созданы ТПО ЕХФ в расчете на круглогодичную эксплуатацию.

Деятельность Екатеринбургского художественного фонда основана на современных методах работы со средой и возможностях современных материалов, которые существуют в мировой практике монументального искусства.

Работа Фонда может стать исследовательской площадкой перспективного развития городской среды, для этого необходимо комплексное изучение опыта и возможностей его трансляции на другие территории.



ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФОНД

С горизонта пришедшие.
Монументально-декоративная
композиция. 2006.
Тарко-Сале, ЯНАО.
Произведение посвящено коренным
народам Севера

ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФОНД

Фонтан «Земля».
Монументально-декоративная
композиция.
2007. Салехард

Фонтан «Земля» — композиция из трех фигур, поддерживающих хрустальную земную сферу. Световые компоненты фонтана создают в длительную полярную ночь световой ландшафт и воспринимаются как живопись на ночном небосклоне

ИСТОРИЯ ОДНОЙ РЕСТАВРАЦИИ

A STORY OF ONE CONSERVATION

Лариса Титлинова

Larisa Titlinova

Сегодня в обществе не прекращается дискуссия о принципах сохранения исторических объектов. Они и часть городской среды, и страница истории страны, и памятник определенного стиля, и компоненты современного городского благоустройства. Екатеринбург, казалось бы, не самый древний российский город (официальная дата основания – 1723 год), имеет свою неповторимую архитектурно-историческую среду, а следовательно, возникает необходимость решать многочисленные проблемы ее сохранения.

Реставрацией и восстановлением исторических зданий – первого железнодорожного вокзала Екатеринбурга, Свердловской государственной академической филармонии, Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета, Дома приемов почетных гостей Свердловской области (дом Севастьянова) и других памятников культуры – много лет занимается творческо-производственное объединение «Екатеринбургский художественный фонд». К сожалению, исторический облик города нередко стирается бесконечными архитектурными «пробами пера», демонстрирующими современные технологии. Исторические здания кажутся «новаторам» несистемными в контексте бетонно-стеклянных высоток.



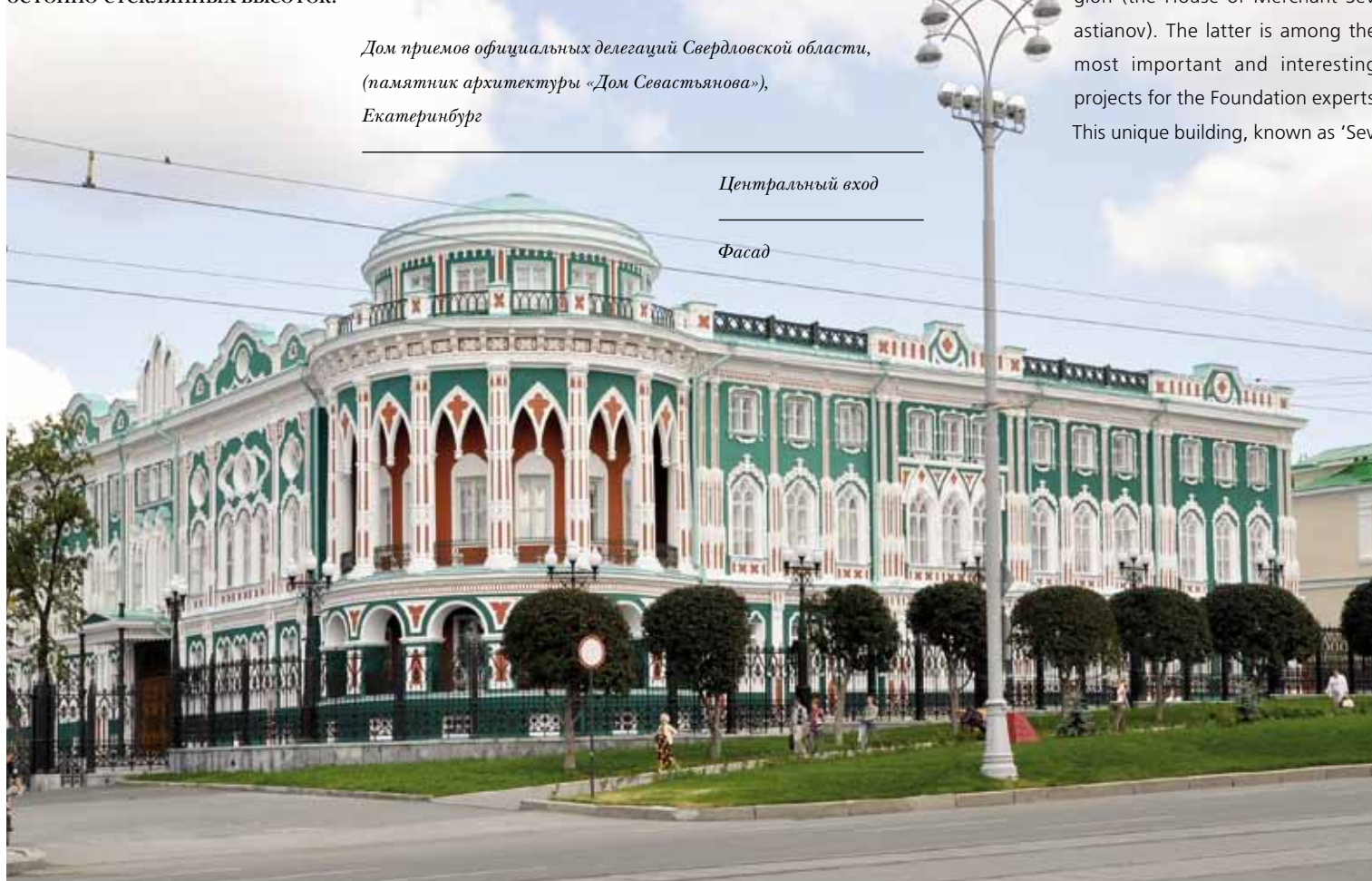
Дом приемов официальных делегаций Свердловской области, (памятник архитектуры «Дом Севастьянова»), Екатеринбург

Центральный вход

Фасад

Today we witness a powerful public discussion concerning the principles of conservation of historic buildings and sites. Ekaterinburg seems not to be among the oldest Russian cities (it was officially founded in 1723), but nevertheless it has its unique architectural and historical environment – so, there is a practical need for solving different problems in its conservation.

The body responsible for conservation and refurbishment of historic buildings has long been Ekaterinburg Art Foundation. This multi-profile enterprise is engaged in conservation and reconstruction of such historic and heritage sites as the first railway station in Ekaterinburg, Sverdlovsk State Academic Philharmonic, Ekaterinburg State Academic Theatre of Opera and Ballet, and the Reception House of Sverdlovsk Region (the House of Merchant Sevastianov). The latter is among the most important and interesting projects for the Foundation experts. This unique building, known as 'Sev-



Екатеринбургский художественный фонд занимает другую позицию. Это многопрофильное предприятие многие годы занимается реставрацией, реконструкцией и воссозданием объектов историко-культурного наследия. Одним из самых многоплановых и интересных объектов по реставрации и приспособлению исторических зданий для специалистов фонда стал дом купца Севастьянова.

Это оригинальное здание, известное как «дом Севастьянова» или «Дом Союзов», выделяется из общей городской застройки и имеет богатую историю. Согласно документам он построен в 1866 году, Севастьянов не был его первым и единственным владельцем. Еще ранее на этом месте находилось строение с ротондой – дом горного чиновника Ивана Васильевича Полкова. В первой половине XIX века здесь был театр, проходили симфонические концерты.

Архитектор сохранившегося здания А. И. Падучев во второй половине XIX века перестроил дом для чиновника Севастьянова в «мавританско-готическом стиле». В этой стилистике выполнялся не только фасад здания, но и интерьеры, где присутствуют восточные орнаментальные мотивы. Севастьянов продал дом окружному суду. В советские времена здесь располагался обком профсоюзов, поэтому на фронтоне имелась надпись «Дом Союзов». Позже в здании находились многочисленные офисы.

Работа реставратора похожа на археологические раскопки – один за другим снимаются исторические слои, пока не

Дом Севастьянова,

Екатеринбург

Интерьер зала совещаний

▷ *Интерьер зала*

▷ *Интерьер вестибюля*

▷ *Каминный зал*

astianov's House' or 'the House of Unions', stands out of the usual urban development and has a history rich in events. According to the papers, the house was built in 1866. Before that, there was house with rotunda in this place that belonged to a government official named Ivan Polkov. During the first half of the 19th century, that building housed a theatre and a hall for symphonic concerts. The architect of the current building was A.I. Paduchev who reconstructed the house in 'Moresque and Gothic styles' for merchant Sevastianov.

Working under extreme pressure, experts of the Ekaterinburg Art Foundation treated every detail professionally and meticulously, trying to restore and conserve for centuries this special building, which is important for the public image of the city as the official Reception House of Sverdlovsk Region.



откроется тот, который и ляжет в основу реставрации. Восстановление подлинного исторического облика потребовало научного исследования. Были проведены необходимые изыскания с привлечением историков, искусствоведов, архитекторов.

Специалисты фонда совместно с институтом УралНИИ-Проект обследовали здание. Подтвердилось, что за полтора столетия в особняке ни разу не проходили реставрационные работы, небольшие ремонты проводились без учета исторического статуса памятника. Помимо разрушений, связанных с погодными условиями и соседством с оживленной магистралью, большой урон был нанесен элементам лепнины, которые замазывали и заштукатуривали во время очередных косметических ремонтных работ. В результате фасад здания пришлось собирать вручную. Специалисты фонда очистили старые слои краски и штукатурки и восстановили элементы фасада, открыли архитектурные детали, утраченные за годы жизни здания. Восстановлена арочная форма входной группы западного фасада, которая была заделана и имела форму обычной двери.

Особое внимание уделялось цветовому решению фасада. Слой за слоем снимая штукатурку, реставраторы обнаружили следы непривычного сочетания терракотового и изумрудного. Так фасад выглядел XIX веке, решено было вернуть особняку исторический облик. В XX веке засияли «чистые» цвета фасада – белый, зеленый и терракотовый. По данным архивных материалов, в XIX веке в Екатеринбурге и близлежащих городах применялась краска на основе малахита, добыча которого в то время велась на Урале.

Южный фасад дома также неоднократно перестраивался. Изначально там существовали ворота для въезда экипажей, однако позже, когда в здании располагался окружной суд, понадобились дополнительные площади, появилась пристройка, которая и сохранилась до сегодняшнего времени. Строители и реставраторы столкнулись с проблемами весьма разнообразными. Это и провисшие от времени потолки, и утраченные элементы лепнины, и полностью закрытые или заложённые дверные проемы. Но сохранялись мифы о невероятно богатых интерьерах здания. Предстояло выяснить, так ли это на самом деле. История такова. В XIX веке чиновник Севастьянов, разбогатев, купил дом и начал его перестраивать, сделал затейливый фасад, но внутри было всего четыре парадных помещения: вестибюль и три комнаты. Целью этого, говоря современным языком, девелоперского проекта, было не построить и жить, а привлечь покупателей. Возможно, это сказалось и на качестве работ.

Основным декоративным элементом фасада и убранства внутренних интерьеров здания была лепнина. В парадных интерьерах она имела сносный вид, но буквально рассыпалась в руках мастеров. В других помещениях первого и второго этажа она была полностью разрушена, так что пришлось восстанавливать и заново изготавливать элементы идентичные сохранившимся образцам. Примерно половину лепнины удалось отреставрировать, а в остальных случаях ее воссоздавали по историческим аналогам.



Уникальные технологии, применяемые специалистами фонда, позволили укрепить исторические элементы. По такой технологии, например, заполнялись пустоты в стенах, проводились укрепление и подтяжка лепного потолочного декора.

Значительный объем работ на объекте пришелся на одно из подразделений фонда Центр художественной древесины. Во время многочисленных перестроек здания старинные резные деревянные рамы были утрачены и заменены на более простые, в связи с этим заново изготавливались резные рамы из массива дуба. Оконные и дверные проемы к моменту реставрации не везде соответствовали исторической геометрии помещений, поэтому в ходе работ проемы либо восстанавливали, либо, как это было в случае с окнами, укрепляли и усиливали с помощью специальных технологий.

Многочисленные жилые и подсобные непарадные интерьеры здания также подверглись значительному разрушению временем, а также в ходе ремонтных работ при разных владельцах помещений. Архитекторам фонда удалось привести все внутренние интерьеры здания к единому стилю в соответствии с историческими документами второй половины XIX века.

На первом этаже здания был восстановлен зал с двумя лепными порталами. Один из них изначально служил для

выхода на задний двор, а в советские времена его полностью заложили. Сегодня портал расчищен, восстановлены его очертания, а также воссозданы элементы декоративной лепнины.

Реставрация – невероятно увлекательный и познавательный процесс. В исторических помещениях таятся сюрпризы – потайные ходы и двери, забытые бытовые мелочи и спрятанные клады. Дом Севастьянова удивил пустотами в стенах зала второго этажа. Можно предположить, что это пространство предназначалось для музыкантов. Оставаясь невидимыми, они развлекали своей игрой гостей в дни торжественных приемов.

Интересная находка ждала реставраторов в другом помещении, когда там снимали мраморную плиту, обрамлявшую камин и зеркало над камином. За ней были обнаружены газеты XIX века, а также обои того времени.

Дизайн интерьеров восстановленного дома Севастьянова разработан в архитектурных мастерских фонда для новых представительских функций здания. Опыт проектирования и обустройства интерьеров посольств, исторических залов филармонии, вокзалов, музеев, театра и многих других представительских помещений на территории страны позволил решить проблему адаптации реставрированного памятника для современных задач. Это удалось сделать благодаря штату уникальных специалистов: архитекторов, инженеров, дизайнеров, реставраторов, резчиков по дереву, форматоров, художников по росписи. Такие творческие профессии и уровень мастерства сохраняются и поддерживаются Екатеринбургским художественным фондом.

Профессионалы сумели мысленно встать на место архитекторов того времени, проявить научно аргументированную творческую фантазию. Все реставрационно-строительные работы выполнены меньше чем за год.

Сейчас это здание специального назначения, здесь бывают первые лица государств, возникает необходимость синхронных переводов на двенадцать языков, что потребовало специального оборудования, скрытого от глаз.

Столь масштабный объем работ удалось провести в том числе благодаря участию 40 субподрядных организаций, и это заслуга менеджмента фонда. Несмотря на предельно сжатые сроки, специалисты художественного фонда профессионально и кропотливо подошли к каждой детали работы, стараясь отреставрировать и украсить на века особое здание, значимое для имиджа города и области: Дом приемов почетных гостей Свердловской области.



*Дом Севастьянова, Екатеринбург
Интерьер*

ПОЛЬЗА СИСТЕМНОГО ПОДХОДА

THE BENEFIT OF A SYSTEMATIC APPROACH

Геннадий Крамор, Александр Медведев

Gennady Kramor and Alexander Medvedev

Продуманная и последовательная система действий позволяет получать удивительные результаты не только в науке, образовании, спорте, но и в монументальном оформлении городов.

Свидетельство этому – деятельность Екатеринбургского художественного фонда в городе Ишиме Тюменской области.

Ишим, город в Западной Сибири с населением 65 тысяч человек, расположен на одноименной реке. Несмотря на скромную величину, он может гордиться своей историей и именами. Среди его прославленных жителей – девушка Прасковья Луполова, совершившая в начале XIX века подвиг дочерней любви – поездку к императору за помилованием для сосланного отца; родившийся в деревеньке под Ишимом Петр Ершов, автор сказки «Конек-горбунок»; советский конструктор Николай Никитин и выдающийся спортсмен Борис Шахлин. Из исторических событий самое масштабное за годы советской власти – западносибирское крестьянское восстание 1921 года, начавшееся в Ишимском уезде.

Некоторые персонажи и события истории города стали темой скульптурных произведений. Так, в городе установлены бюст декабриста Одоевского (скульптор В.Е. Матросов, 1989); памятник Прасковье Луполовой (скульптор В.М. Клыков, 2004); памятный знак жертвам трагических событий 1921 года (скульптор Г.П. Вострецов, 2011) и др. Сам факт установки монумента мог остаться событием профессиональной биографии скульптора, что довольно часто происходит в художественной практике. Даже хорошие скульптурные произведения нередко теряются в городской среде, не производя ожидаемого эффекта. Надо отдать должное городским властям Ишима, они понимали сложность этой проблемы.

Планируя создать привлекательный образ своего города, администрация готова была вложить достаточно большие средства, но ставила задачу избежать ошибок, которые были допущены в монументальном оформлении городской среды. Администрация города была готова к диалогу с профессионалами и населением. Решение привлечь к работе профессионалов Екатеринбургского художественного фонда возникло с учетом опыта этой организации в выполнении комплексных проектов. В результате появилась муниципальная программа реконструкции для улицы Карла Маркса – «гостевой» улицы Ишима – беспрецедентный для малого города проект.

Улица Карла Маркса (в 1912–1919 годах Большая Вокзальная) протяженностью чуть более трех километров связывает исторический центр города с железнодорожной станцией. Путь к станции на символическом уровне воспринимался горожа-

shim is a minor town in Western Siberia with about 65.000 population situated on the banks of the namesake river. Though small in size, the town is proud of its history and famous names, which became subjects of city sculptures. For example, there are monuments to Decembrist Odoyevsky (by V.E. Matrosov, 1989), Praskovia Lupolova (by V.M. Klykov, 2004), victims of the tragic events of 1921 (by G.P. Vostretsov, 2011), among others.

Wishing to create an attractive image of the town, the administration enlisted the services of the experts of Ekaterinburg Foundation of Arts. The result of this cooperation was the municipal program (unique for a provincial town) of reconstruction of Karl Marx Street, the 'trademark' street in town.

Karl Marx Street (formerly Bolshaya Vokzal'naya Street, in 1912-1919), just above 3 km long, links the historic center of the town to the railway station. This way from the town to the station was perceived symbolically as a link to 'the greater world', as a shift in time and space. This detail laid the base for the creation of 'a systematic environment of art and information' that tells the story of the town and the region by means of monumental art.



С. В. ТИТЛИНОВ,
А. Ф. МЕДВЕДЕВ,
Л. В. ПУЗАКОВ

*Историческая колонна. 2011
Ишим*

нами как связь с «большим миром», как переход во времени и пространстве. Эта особенность была сразу отмечена специалистами фонда и положена в основу создания системной художественной информационной среды, рассказывающей средствами монументального искусства историю города и края.

Также отличительной особенностью ишимского проекта стала еще одна новация Екатеринбургского фонда – информационный портал, который можно рассматривать в качестве элемента «малой архитектуры», ансамбля (системы) каждого монументального произведения, объекта историко-культурного наследия, городской достопримечательности. В портал на печатном носителе помещается справочная информация свободного доступа, ее забирает заинтересованный прохожий. Такой способ передачи информации очень эффективен, поскольку в данном случае зрительные обра-

зы сочетаются с доступным и демократичным рассказом об объекте. Это своего рода личный гид.

Основной трудностью при создании информационного портала, как оказалось, стало не создание его универсального внешнего вида, подходящего к любому объекту, а обеспечение его функционирования в любую погоду и финансово-технологическая схема его работы.

Авторы проекта монументального оформления усложнили задачу, предложив не только изобразительный образ, но и информационное просветительское пространство, позволяющее зрителю совершать краткие экскурсии в историю своего города в ходе обычной прогулки. Причем «чтение» истории города можно было начинать как от бывшей Базарной площади, так и от Привокзальной площади. Достигнуть равнозначности начала и завершения экскурсии позволило создание двух фланкирующих довольно крупных монументальных произведений, посвященных историческим первоосновам городам, а потому исполненных в классических традициях.

В начале улицы Карла Маркса, в центре исторического города, образовалась просторная площадь. Здесь рядом со зданием историко-художественного музея (бывшая городская управа) установлен памятник легендарному основателю Ишима казаку Ивану Коркину (авторы А. Медведев, Л. Пузаков, С. Титлинов).

Бронзовый монумент, выполненный в классических традициях, установлен на высоком (3,5 м) постаменте, облицованном коричневым гранитом. Памятник отсылает нас к событиям 1687 года, когда тобольский дворянин Петр Онофриев, назначенный приказчиком поселений на реке Ишим, поручил 32-летнему казаку Ивану Коркину основать крепость. Она стала центральным укреплением Ишимской оборонительной линии – на сотни верст протянувшегося участка границы с Киргиз-Кайсацкой Ордой. Один из авторов памятника, Сергей Титлинов, уточняет: «Образ Ивана Коркина – образ человека, который пришел сюда с миром и добром утверждать русскую государственность». Могучая трехметровая статуя – это фигура человека в движении, он идет по высокому берегу реки. Лицо молодого казака сурово и величественно: курчавые волосы, густая борода, на щеке шрам, полученный в сражении.левой рукой Коркин придерживает саблю, а правая вытянута вперед указующим жестом: «Здесь будет основан город».

Горожане Ишима гордятся: в Тюмени и Тобольске – первых русских городах Сибири – пока нет памятников их основателям. Монумент основателю Ишима вступает в «переключку» с расположенной в сотне метров скульптурой В.И. Ленина работы Н.В. Томского. Установленная в 1976 году, она сегодня воспринимается как объективный факт истории страны и органично входит в образно-содержательное решение композиции монументального комплекса. Соотношение масштабов памятников, их взаимное расположение выполнено так, что, дополняя друг друга, они позволяют более полно и объективно передать исторический контекст жизни города.

В тенистых аллеях сквера, бывшего некогда частью Ба-



С. В. ТИТЛИНОВ,
А. Ф. МЕДВЕДЕВ,
С. А. САВИН

*Памятник создателю
Останкинской башни,
инженеру Н.В. Никитину.
2011. Ишим*

зарной площади, установлен Памятный знак, посвященный 200-летию Отечественной войны 1812 года (авторы С. Титлинов, А. Медведев, Л. Богатова, С. Савин). В него заложена капсула с землей с Бородинского поля. В Ишиме последствия этой войны были весьма ощутимы, когда в городе разместили военнопленных поляков армии Наполеона, высланных в Западную Сибирь. Камерная композиция «Хлеб нашей памяти» представляет собой куб из светлого гранита, на котором раскинута бронзовое полотнище с нарезанной буханкой бородинского хлеба и георгиевской лентой. Рецепт черного хлеба с кориандром (прообразом картечи) был создан вдовой генерала А.А. Тучкова в память о муже и битве, известен всем как «Бородинский» и вот уже 200 лет приходит в дом каждого россиянина как материальная память тех далеких событий.

Пройдя по улице до Привокзальной площади, оказываемся у второй доминанты эспланады. Ансамбль площади сформировался в 1912 году из протяженных одноэтажных зданий вокзала и жилых домов, оформленных в духе модерна и неоклассицизма. Реконструкция 2003 года, ликвидация переросших зеленых насаждений раскрыла широкую эспланаду площади. Необходимость вертикальной доминанты, собирающей городской ландшафт в единое целое, была реализована установкой Исторической колонны (авторы С. Титлинов, А. Медведев, Л. Пузаков) на южной стороне Привокзальной площади, там, где «расходятся» две улицы – Карла Маркса и Иркутская.

Двенадцатиметровая колонна собрана из трех монолитов уральского гранита. На четырех гранях основания столпа помещены чугунные литые доски с барельефами и значимы-



А.Ф. МЕДВЕДЕВ,
С.А. САВИН,
С.В. ТИТЛИНОВ
Памятник семикратному чемпиону Олимпийских игр Борису Шахлину.
2011. Ишим

А.Ф. МЕДВЕДЕВ,
Л.В. ПУЗАКОВ,
С.В. ТИТЛИНОВ
Памятник казаку И. Коркину.
2011. Ишим



Ишим.

Панорама города

ми датами из дореволюционной истории города: 1687 — основана Коркина слобода как центр Ишимской оборонительной линии; 1720 — указом Петра I образован Ишимский дистрикт (округ), учреждена Никольская ярмарка, ставшая одной из крупнейших в Российской империи; 1782 — указом Екатерины II слобода удостоена прав и преимуществ уездного города и переименована в Ишим; 1913 — станция Ишим включена в Транссибирскую магистраль, что дало мощный импульс к промышленному развитию города. Венчает колонну чугунный щит с гербом города — золотым карасем.

Двигаясь от Исторической колонны по улице Карла Маркса, совершаем переход к нашим дням. Идея воплотить в металле образы известных горожан, тех, кто составляет «золотой фонд» Ишима, реализована в двух памятниках из серии «Великие земляки».

Первый, установленный у гостиницы «Ишим», посвящен выдающемуся советскому инженеру-конструктору Николаю Никитину. В этом городе прошли детские годы будущего автора Останкинской башни и других высотных сооружений. Здесь Никитины жили с 1911 по 1919 год, а Николай окончил приходское училище и начал обучение в гимназии.

Авторы памятника нашли изобретательное решение, чтобы показать грандиозный масштаб московской башни, не сводя ее к небольшой детали в монументальном произведении. Никитин стоит у вертикального чертежного стола, инженер запечатлен в момент завершения работы над проектом, руки его спокойно опираются на спинку стула. Он с удовлетворением смотрит на силуэт башни на чертеже, ставшей на несколько лет самым высоким сооружением в мире (540 м) и сегодня формирующей силуэт российской столицы. Верхняя часть башни вынесена за границу доски, символизируя прорыв конструкторской мысли. Фоном для чертежа становятся реальный городской пейзаж, и Останкинская башня будто действительно «вырастает» из ишимского детства Никитина.

Необычен материал памятника — нержавеющая сталь. На церемонии открытия один из авторов произведения С. Титлинов так объяснил выбор материала: «Нержавеющая сталь ассоциируется с чем-то новым, прорывным. Этот материал в полной мере соответствует новаторскому характеру самой башни и стальному характеру Николая Васильевича, отстоявшему свой проект». В то же время памятник очень человечен: у него нет масштабного постамента, присесть на «никитинский» стул и почувствовать себя причастным к знаменитому земляку может любой прохожий.

Второй памятник серии «Великие земляки» находится неподалеку от городского стадиона, у сельскохозяйственного техникума. Монумент посвящен сильнейшему гимнасту планеты рубежа 1950–1960-х годов Борису Шахлину. Он родился в Ишиме в 1932 году, здесь в трудные военные годы в спортивной школе В.А. Порфирьева сделал первые шаги к вершине славы — семикратному «золоту» на трех Олимпийских играх в Мельбурне (1956), Риме (1960) и Токио (1964).

Авторы и в этом памятнике использовали нержавеющую сталь, соответствующую характеру героя: за особые волевые качества Бориса Анфимовича при жизни называли «железный Шахлин». Поставленные непосредственно на землю невысокие скульптуры Никитина и Шахлина, доступные и близкие, как бы говорят: «Ишимцы, мы с вами, мы дома, в родном городе». Эта идея пришлась по душе горожанам. Оба памятника стали предметом гордости ишимцев и за своих земляков, и за свой город, который чтит своих сограждан, ведь в нашей стране нет иных памятников Н.В. Никитину и Б.А. Шахлину.

Архитектурно художественный ансамбль улицы Карла Маркса построен на общей сюжетной линии городского пространства, желании показать богатую и противоречивую историю города в публичном пространстве. Монументальные произведения, передавая «эстафету» друг другу, выстраивают логичную и поэтому хорошо читаемую пространственную и смыслово насыщенную систему.

ЦВЕТНОЙ БУЛЬВАР ТЮМЕНИ

Tsvetnoy Boulevard in Tyumen'

*Сергей Лесков**Sergei Leskov*

Для создания комфортной городской среды в 2000 году в областном центре Западной Сибири Тюмени была начата масштабная работа по реконструкции центральной части города — площадей, парков, скверов, центральных улиц. Главным местом отдыха решено было сделать Цветной бульвар (бывший городской сквер). Идею реконструкции поддержал С.С. Собянин, в то время губернатор Тюменской области.

Задачи реконструкции в данном случае не сводились к благоустройству территории, подразумевалось, что сквер должен стать не только зоной комфортного отдыха, но и эстетически осмысленным пространством и мог выполнять образовательные и воспитательные функции. Для решения такой задачи нужны были профессионалы с опытом проектных, производственных работ по созданию городской среды.

Творческо-производственное объединение «Екатеринбургский художественный фонд» зарекомендовало себя в Уральском регионе как предприятие полного цикла, созда-

To create a comfortable public environment in Tyumen', a regional center in Western Siberia, in 2000, a large-scale project was initiated to reconstruct the central part of the city, including the existing squares, parks, gardens, and streets. It was decided to turn Tsvetnoy Boulevard (a former city garden) into the main recreation spot of the city center.

The project of the boulevard included recreation areas, several large buildings for leisure activities, and some minor retail points. The boulevard incorporated five squares: one at the entrance, the central one, Square of Lovers and Square of Arts, and another one in front of the circus building. Each square was to be decorated with sculptures and other elements, with the big Fountain of Seasons in the center of the whole ensemble.

The authors of this complex solved such crucial problems as interaction of visual arts with architecture, the connection of monumental art to urban design, the coexistence of decorative and functional elements. After the works were finished, the citizens received a pleasant recreation area in the center of the city, and Tyumen' was twice awarded the official title of 'the most comfortable city in Russia.'



ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ФОНД

*Колоннада
на Пешеходном бульваре.
Тюмень*



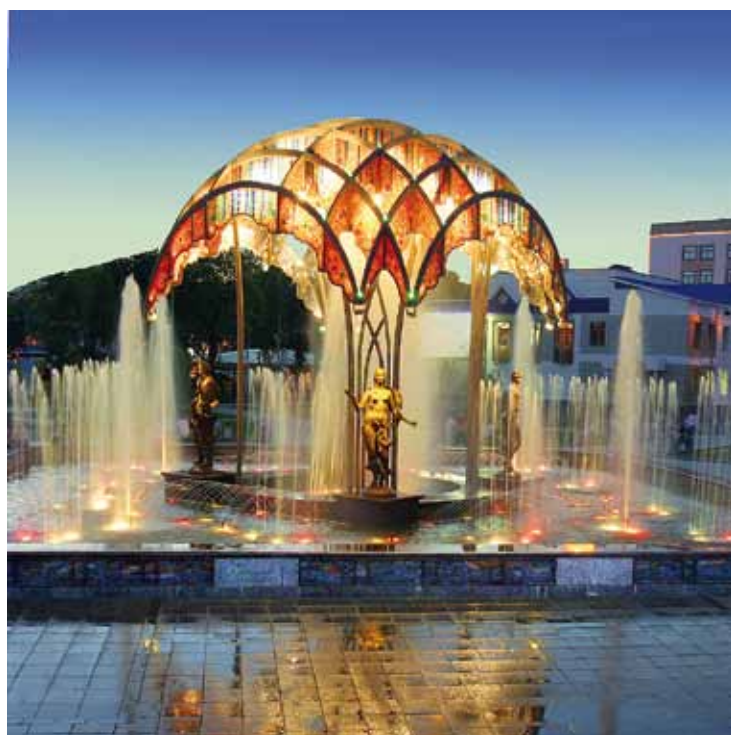


ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ФОНД

*Скульптурная композиция
«Клоуны Юрий Никулин,
Карандаш, Олег Попов».*
Тюмень

Фонтан «Времена года».
Тюмень

ющее объекты городской среды от разработки концепции, проектирования, выполнения комплекса производственных работ и до сдачи объекта в эксплуатацию. Для создания такого масштабного и значимого проекта, как «Цветной бульвар», занимающего 19 гектаров городской территории, был создан научно-творческий коллектив, в состав которого вошли архитекторы, инженеры, проектировщики, скульпторы, искусствоведы. Для решения многих вопросов понадобилось взаимодействие авторского коллектива, возглавляемого генеральным директором С.В. Титлиновым, с руководителями города и области: начальником главного управления строительства Тюменской области С.А. Коробовым, главным архитектором Тюменской области С.Н. Лесковым, главным архитектором Тюмени Б.П. Медведевым. В результате были найдены нетривиальные решения монументально-художественного оформления площадей и скверов бульвара.



Проект бульвара разработан с учетом зон отдыха, размещения крупных зданий для проведения досуга, предусматривалась зона мелких торговых точек. Проект включал пять площадей: входную, центральную, Площадь влюбленных и Площадь искусств, а также площадь перед цирком. На каждой из них планировалась установка скульптурных произведений, инженерно-художественных конструкций. Городской фонтан «Времена года» становился центром масштабного ансамбля.

Предстояло решить такие важные проблемы, как взаимодействие искусства и архитектуры, связь монументального искусства с дизайном среды, декоративных элементов – с требованиями жизнедеятельности человека. Сегодня Цветной бульвар – любимое место отдыха горожан, решения, предложенные архитекторами и художниками, приняты жителями города. Время активного использования бульвара горожанами удалось увеличить за счет ночной подсветки. Интересную концепцию ночного освещения предложили специалисты Екатеринбургского художественного фонда.

Архитектурная подсветка в темное время суток не только украшает город, но и рассказывает его историю, выявляет стили застройки разных эпох – исторических зданий, фонтанов, мостов, монументальных и декоративных объектов. Выразительный ночной облик города способствовал оживлению вечерней жизни на улицах. Одна из туристических фирм разработала даже специальный маршрут «Ночная Тюмень», который пользуется неизменным успехом.

Тысячи горожан ежедневно имеют возможность проводить досуг на Цветном бульваре благодаря ночному оформлению улиц. Активность жизнедеятельности в Тюмени значительно увеличилась. Прделанная работа сказалась не только на облике города, но и на социальных связях и общественной активности жителей. Предложения специалистов по реконструкции центра города и ожидания жителей совпали, в результате Тюмень дважды была названа правительством страны самым благоустроенным городом России.

УРАЛЬСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ РАХ

THE URALS DEPARTMENT OF THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

Александр Стариков, Сергей Титлинов

Alexsander Starikov, Sergey Titlinov

Общее собрание Российской академии художеств 22 декабря 2011 года постановило создать в Екатеринбурге Уральское отделение РАХ. Новое отделение — свидетельство региональной политики, направленной на расширение влияния академической науки и творческой практики на российскую провинцию. Принцип формирования таких отделений в федеральных округах соответствует практике других государственных институций по созданию академических центров в «столицах» федеральных округов. Это позволяет академии иметь непосредственную связь с государственными региональными структурами и административными ресурсами, в то же время организовывать на местах центры образования, академической науки и культуры для удовлетворения запросов по повышению качества жизни жителей региона.

Екатеринбург считается столицей Уральского федерального округа, занимающего 10,5 процентов территории России. В городе сосредоточены ведущие региональные вузы с общей численностью студентов и аспирантов более 120 ты-

Оn December 22, 2011, the general assembly of the Russian Academy of Arts decreed to establish the Urals Department of the Academy in Ekaterinburg. The new department is the demonstration of the regional policies aiming at the growing impact of the academic science and creative practice on Russian provinces. The principle of forming such departments in Federal Districts corresponds to the practice of other governmental institutions that create academic centers in the capitals of Federal Districts. This allows the Academy to have a direct connection to regional governmental bodies and administrations, as well as organize local centers for education, academic research, and culture, which realize the demand for a higher quality of life in the regions.

*Фасад здания
Уральской государственной
архитектурно-художественной
академии*

*Встреча З.К. Церетели
со студентами УралГАХА,
Екатеринбург*

*Почетные академики
Российской академии художеств
С.В. Титлинов и А.А. Стариков*



The creation of the Urals Department of the Russian Academy of Arts consolidates the creative, artistic, and industrial potentials of the region and helps to educate professionals of the highest degree, through a system of academic workshops and graduate courses.

сяч, президиумы и институты уральских отделений Российской академии наук, Российской академии архитектуры и строительных наук, Российской академии образования, более 60 технопарков и инновационно-внедренческих зон, сотни наукоемких предприятий ОПК. Екатеринбург — крупнейший консульский, логистический, финансовый и культурный центр с развитой системой услуг, обеспечивающий высокое качество жизни населения города.

По инвестиционной активности он занимает второе после Москвы место, что сказывается на уровне архитектурно-градостроительной культуры, и это, в свою очередь, привлекает сюда креативных людей, создает существенные предпосылки для развития системы художественного образования и художественной культуры региона.

Здесь сложились лучшие отечественные школы промышленного дизайна, архитектуры и градостроительства, что подтверждается востребованностью их воспитанников в крупнейших фирмах США, Великобритании, Франции, Германии, Японии и других стран. Мощный проектный комплекс институтов и бюро в сфере архитектуры, дизайна, градостроительства составляет основную творческую базу экономики Урала. В Екатеринбурге находится крупнейшее в Уральском и Западно-Сибирском регионе творческо-производственное объединение «Екатеринбургский художественный фонд», работа которого строится на основе современных научных принципов и технических новаций.

Создание Уральского отделения Российской академии художеств консолидирует творческие и художественно-производственные потенциалы края, что позволит готовить мастеров высшей квалификации через систему академических мастерских и академической адъюнктуры.

Основная цель Уральского отделения РАХ — цель государственного масштаба — повышение качества жизни лю-



Открытие выставки З.К. Церетели в Екатеринбурге



Мастер-класс З.К. Церетели

► Стр. 69
Встречи З.К. Церетели с художниками

дей, которое в значительной мере зависит от качества среды обитания. Уровень пространственной культуры городов и сел региона — одна из основных причин оттока населения. Исторический приоритет промышленного производства обусловил возникновение здесь моногородов со всеми их экономическими, социальными и культурными проблемами. В результате Верхотурье, Туринск, Тобольск, Ирбит, Алапаевск, Кыштым, Троицк, Златоуст и другие города остро нуждаются в системной научной реставрации, капитализации культурного и природного наследия, вовлечении в туристический оборот, развитии соответствующей индустрии услуг, возрождении народных промыслов, создании комфортной культурно-исторической среды и в конечном счете в подъеме гражданского самосознания и национальной самоидентификации. Комплексная модернизация невозможна без культурного сопровождения.

Процесс урбанизации и промышленного освоения новых территорий Заполярья и шельфа Северного ледовитого океана ставит серьезные задачи перед культурой. Интенсивное освоение нефтяных и газовых месторождений Западной Сибири во второй половине XX века, вахтовая специфика этого процесса привели не только к неблагоприятным экологическим, этническим, моральным и социальным издержкам, но и надолго задержали формирование оптимальной и устойчивой среды обитания для населения региона. Пострадала хрупкая природная среда Заполярья с его тундрой и вечной мерзлотой, коренное население оказалось вытесненным с южных территорий региона. Поэтому требуются новые подходы, направленные на сохранение экологического и этнического равновесия. Для создания комфортных условий жизнедеятельности, формирования новой северной культуры необходим весь спектр современных технологий. Здесь Российская академия художеств, ее Уральское от-

деление призваны стать организаторами междисциплинарного взаимодействия научных, творческих, образовательных, производственных ресурсов, чтобы получить синергетический эффект.

Инструментом такого взаимодействия может стать художественный кластер региона с сетью многоуровневой системы научных и образовательных учреждений в сфере искусства, художественно-производственных, дизайнерских и архитектурных бюро и мастерских, производственных предприятий. Скоординированные действия местной региональной администрации, Президиума РАХ, Уральской государственной архитектурно-художественной академии, Уральского федерального университета — хорошая организационная основа для достижения в перспективе желаемого результата. Будущее покажет...

*Открытие выставки З.К. Церетели
в Екатеринбурге*





М
М
ОМА

МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

23.8 — 30.9.2012

СЕРГЕЙ АЛФЕ РОВ ИЗОМИФОЛОГИЯ

куратор.
ЛЮСИНЭ
ПЕТРОСЯН

Правительство
Москвы
Департамент
культуры города
Москвы
Российская
академия художеств
Арт-студия
ДОМИНАНТА
Московский музей
современного
искусства



С.АЛФЕРОВ | ЦВЕТОК | 1996 | ИЗ КОЛЛЕКЦИИ Г. ЗАТКИНА



ACADEMIA

WASHDUSG.RU



ARTmoscow.RU

Коммерсантъ FM93.6
радио новостей



Московская
инициатива



московский музей современного искусства
улица петровка, дом 25 +7 495 2313660
www.mmoma.ru

ПЕТРОВКА 25

ПЕРСОНАЛИИ

PERSONALITIES



С момента основания и до сегодняшнего дня Академия художеств существует и развивается благодаря энергии и таланту ее членов. Преданность идеалам красоты и просвещения – основная составляющая деятельности академиков на протяжении почти трех веков.

В 1855 году князь Григорий Гагарин был назначен состоять при великой княгине Марии Николаевне как президент Академии художеств, с 1859 по 1872 год занимал должность вице-президента Академии. Брал уроки живописи у Карла Брюллова. В бытность свою на Кавказе расписал Сионский собор в Тифлисе, а потом, будучи вице-президентом Академии художеств, основал при ней Музей древностей.

Сергей Титлинов – генеральный директор Екатеринбургского Художественного Фонда – в течение многих лет соединяет традиции Российской академии художеств и всемирно известное мастерство уральских инженеров и рабочих, создает в городах Урала подлинные произведения материальной культуры.

ГЕРОЙ СВОЕГО ВРЕМЕНИ

A HERO OF HIS TIME

*Анастасия Безгубова**Anastasia Bezgubova*

«Если можно одним словом характеризовать данного художника, все его склонности и симпатии, все движения и улыбки его вдохновения и даже его технику, то я бы назвал кн. Г. Гагарина путешественником, путешественником тех добрых старых времен, когда ездили в покойных, уютных дилижансах и умели не спеша, с толком, наслаждаться новыми впечатлениями природы и жизни...» — писал известный искусствовед начала XX века Сергей Эрнст в «Старых годах» (1914, март).

Сегодня Григорий Гагарин становится столь же популярным, как 160 лет назад. Его нельзя отнести к придворным живописцам или известным граверам своего времени. Современники называли его любителем и дилетантом, тогда как Гагарин стоит на уровне со многими художниками 1840–1860-х годов (П. Федотовым, учениками венециановской школы: А. Тырановым, К. Зеленцовым, с братьями Г.Г. и Н.Г. Чернецовыми), не уступая им, а порой превосходя их в мастерстве.

Выставка, состоявшаяся в 2010 году в Михайловском замке (Инженерный корпус), продемонстрировала графический талант Гагарина, его мастерство рисовальщика и иконописца. Были представлены все периоды и виды его творчества: от «путевых зарисовок», портретов из ближайшего окружения (1830–1840), записок о быте и нравах Кавказа во всем его этнографическом, ландшафтном и архитектурном разнообразии, напечатанных позже в альбоме «Живописный Кавказ» (Париж, 1847–1857), до гагаринских проектов с тщательной прорисовкой архитектурного и фрескового наследия Кавказа. «Герой своего времени», Гагарин творил в период усиленного интереса русской интеллигенции к краеведению и этнографии. В искусстве же усиливались тенденции реализма, сменяющего сугубо академическую живопись с портретами придворных и аллюзиями на античность.

Биография представителя родовитого дворянского сословия Гагарина, чьи устремления и интересы простирались в области искусства, была на первый взгляд более чем типична. В ней можно найти и период исполнения служебных обязанностей архивариуса (в Париже, в русском консульстве, 1829–1833), и несение службы младшим секретарем (в Мюнхене, при русской дипломатической миссии), затем — чиновника «по особым поручениям» (в Петербурге, в Азиатском департаменте, 1833–1839). Род Гагарина вел свое происхождение от Рюриковичей, его именитые предки всегда были придворной элитой, которая во все времена получала как свои привилегии, так и сносила опалу. Его отец, Григорий Иванович, служивший при Министерстве иностранных дел, впал в немилость и был удален от двора в 1816 году, когда с Александром I у него возникла кол-



В. А. БОБРОВ
Портрет вице-президента и почетного члена Императорской Академии художеств художника Г.Г. Гагарина. 1867. Холст, масло. НИМ РАХ

Δ С Т Р . 7 1

Г. ГАГАРИН
Сражение при Ахатли 8 мая 1841. Вторая половина 1841 – первая половина 1842. Холст, масло. ГРМ

▷ *Поломка тарантаса. 1839 – нач. 1840. Бумага, акварель, графитный карандаш. Графический вариант этого рисунка напечатан в книге В.А. Соллогуба «Тарантас» (СПб., 1845). ГРМ*

Today, Grigory Gagarin (1810, St. Petersburg — 1893, Châtellerault) is becoming as popular a figure as he used to be 160 years ago. The exhibition that took place in 2010 at Inzhenerny Wing of Mikhailovsky Castle, demonstrated Gagarin's talent in graphic arts and icon painting. All periods and types of his work were on view, starting from travel sketches and portraits of his inner circle of friends (1830-1840), and up to his notes on everyday life and morale in the Caucasus with its variety of ethnicities, landscapes, and architectures (later, they were published in a massive album entitled Picturesque Caucasus, Paris, 1847-1857). In 1853–1855, he is engaged in the reconstruction of Zion Cathedral in Tiflis, where he replaced the lost frescoes with his stylized encaustic paintings in Russo-Byzantine manner. In 1855, he returned to St Petersburg, due to his appointment as Vice President of the Imperial Academy of Arts supervised by Grand Duchess Maria Nikolayevna, and started the decoration of the Church of St Nicholas in Mariinsky Palace (today, the city Duma of St Petersburg is housed here). Since 1859, when Gagarin was appointed Vice President of the Academy of Arts, he conducted a reform that aimed at bringing historical disciplines, mathematics, and Russian literature into the course program. He reorganized the Academy Museum, systematized and completed the collection of plaster casts, opened a new library, founded the Museum of Christian Antiquities that later joined the collections of the Russian Museum. However, he failed to find like-minded people and reform the academy according to the French model, where each professor has his own studio, and in 1872 Gagarin resigned.

лизия, причиной которой стала фрейлина Нарышкина, также удаленная в заграничное путешествие. Когда Григорию Гагарину исполнилось 5 лет, его семья покинула Петербург, и большую часть детства мальчик провел за границей. В 1822 году его отец получил должность советника посольства в Риме, а в 1827-м стал полномочным министром этого посольства. В римском доме Гагариных, ставшем центром притяжения для русской колонии в Италии, бывали и художники-пенсионеры: Сильв. Щедрин, К. Брюллов, О. Кипренский, Ф. Бруни, П. Басин. С 1824 по 1830 год будущий художник живет в Париже, где получает классическое образование в колледже Толомеи. К этому времени относятся и его первые акварельные опыты, представленные на выставке: «Портрет Массимилиано Рикко» (один из преподавателей), «Театральная постановка в Гротто-Феррата». В Россию он возвращается в 1832 году. Здесь его представили ко двору Николая I, назначили в камер-юнкеры, уже в следующем году причислили к Азиатскому департаменту «по особым поручениям», через год он получает чин титулярного советника. Годы, насыщенные назначениями, тем не менее оказываются рутинными по сравнению с привычным образом заграничной жизни. «Я измотан, истерзан, раздавлен работой; каждый день с 9 до 4 я не отрываю головы даже на 5 минут от моей работы и

пишу, и мне редко удается закончить мою работу», — сообщает он в письме матери 31 июля 1833 года¹.

Но жизнь в Петербурге подарила ему и многие знакомства с литературной элитой, в первую очередь с А.С. Пушкиным, с которым уже в 1832 году завязывается плодотворное сотрудничество. (Гагарин иллюстрирует «Пиковую даму», «Руслана и Людмилу»). О последнем он рассуждает в письмах к матери как о совместной работе с великим поэтом.)

К этому времени многие исследователи творчества Гагарина относят и знакомство художника с М. Лермонтовым. Рисунок поэта «Эпизод сражения при р. Валерик» был только раскрашен Гагариным, но и он, и еще 6 рисунков («Джигитовка», «Схватка» и др.) имеют подпись «d'après Lermontoff», «по Лермонтову» и относятся к 1840 году.

В литературных и политических кругах Гагарин обласкан вниманием светской публики в немалой степени благодаря своему таланту рисовальщика. Как известно, «альбомные рисунки» были популярны во всех салонах, в каждом дворянском доме, где давались приемы и балы. В 1834 году Гагарин служил в миссии в Константинополе, будучи в свите наследника престола Александра. Турция в

¹ РНБ. Ф. 124. № 1033. Л. 2 – 2 об.





Г. Г. ГАГАРИН

Портрет К.П. Брюллова. 1835.

Набросок. Бумага, графитный карандаш. ГРМ

умами политиков и ученых-путешественников, но и стала художественной Меккой для европейских живописцев, искавших живых, свежих красок и экзотики.

Эта поездка одарила Гагарина знакомствами в среде политической, научной и творческой элит. В 1835 году в Афинах продолжилось знакомство художника с К. Брюлловым, путешествовавшим с В.П. Орловым-Давыдовым по Греции, Сицилии и странам Малой Азии и Востока. В дальнейшем Гагарин составил «Воспоминания о К. Брюллове» (1902). Есть там заметки и о характере великого русского живописца, и о его творческом методе.

В 1839 году Гагарин возвращается в Россию, причем знакомится с ее глубинкой: едет в Казанскую губернию для осмотра своих имений (в 1837 году в Мюнхене скончался его отец, и потребовалось принять во владение земли и «крестьянские души»). В то время по служебным делам в Казань приехал известный литератор В.А. Соллогуб, знакомый Гагарину еще по петербургским светским салонам. Встреча послужила началом плодотворного сотрудничества писателя и художника, результатом которого стал «Тарантас», выпущенный в 1845 году. И сюжет повести, и ее иллюстрации отличались саркастическим характером, выдавая острую наблюдательность авторов.

По возвращении в Петербург Гагарин довольно скоро оставляет службу в Азиатском департаменте. В марте 1840 года по высочайшему повелению его откомандировывают в Закавказский край к тайному советнику П.В. Гану, возглавлявшему комиссию по разработке новой системы гражданского управления на Кавказе. Там его зачисляют на «вакансию по особым поручениям» (восьмой класс в Табели о рангах). На этой должности он получает орден Св. Станислава 3-й степени. В 1841 году с апреля по июнь Гагарин участвует в Черкесском походе под предводительством кавказского наместника и главнокомандующего Отдельным кавказским корпусом Е.А. Головина и награждается орденом Св. Анны 3-й степени с бантом (в июне 1841). Чиркей — дагестанский аул, один из главных центров религиозного течения мюридизма, ставший ареной борьбы российской имперской армии с дагестанско-чеченскими войсками под руководством имама Шамиля в 1840–1847 годах.

Гагарин карандашом зарисовывает в альбомы сцены мирной жизни горцев и военные сюжеты, свидетелем которых он ока-

зывается. Как вспоминает его сын, назначение отца подпоручиком последовало за эпизодом, относящимся к лету 1841 года: «В увлечении работой он не заметил, что батарея снялась с позиции и он очутился совершенно один. Вдруг увидел он, что предводитель чеченцев с поднятым кинжалом и гиканьем набегает на него. Едва успев сложить походный альбом, схватил он винтовку и метким выстрелом в лоб уложил горца. Это произошло на глазах у всех. «Такому молодцу стыдно не носить военного мундира», — сказал государь и велел записать его поручиком в лейб-гвардии Гусарский полк. Таким образом, отец совершенно случайно сделался военным» (Г.Г. Гагарин. Памяти Г.Г. Гагарина (отца) // Новое время. 1893. № 6088) Однако именно успешная карьера военного (от поручика он дослужился до генерал-майора уже после кавказской службы) позволила реализовать столь масштабный замысел о жизни Кавказа в те десятилетия (1840–1850-е годы. «Le Caucase pittoresque» («Живописный Кавказ»). Неотъемлемую часть «Живописного Кавказа» составляли эпизоды Кавказской войны (1827–1864), свидетелем которой он был в 1840–1845 и в 1848–1855 годах. Альбом из 80 листов литографий и 22 листов комментариев на французском языке Эрнеста Штакельберга (сослуживца Гагарина, 1813–1870, ставшего впоследствии полномочным посланником в Австрии, Франции, Сардинии, Испании в 1850–1868 годах) выходил в Париже, в лучшей типографии того времени Эжена-Мари Лемерсье, с 1847 по 1857 год. Издание Гагарина формировалось по принципу серийных выпусков. В год выходило по две «книжки» с текстом и 4-мя гравюрами. К 1857 году насчитывалось уже 20 выпусков (livraisons/«книжки»). Последние были посвящены преимущественно архитектуре и фрескам Кавказа.

Порой комментарии Штакельберга отличались от взглядов сочувствующего врагам Гагарина, и это создавало противоречивую картину жизни Кавказа. Издание отражало и противоречивое отношение к кавказским событиям в русской военной интеллигентной среде. В своих докладных служебных записках художник был довольно резок, оценивая результативность действий генералов, командиров, офицеров. Его возмущали разорительные для горцев действия русских войск, обман местного населения. Возможно, поэтому гравюры Гагарина посвящены преимущественно мирным сюжетам: «Виноделие в Кахетии», «Проповедь Магомета», «Свадьба в Аллаверди», «Лезгинка», «Рынок в Тифлисе», многочисленные виды гор и мечетей... В его рисунках возникает не совсем типичная для военных лет картина, которая показывает Кавказ не как объект покорения, а как самостоятельный субъект, требующий особых подходов управления. В то же время Кавказ для Гагарина — экзотика, «утешающая глаз» художника, отдыхающего от европейской цивилизационной унификации. Его Кавказ — это воплощение Востока с красотой горного величия и колоритным укладом жизни местного населения. «Дезориентированный ориенталист» так в шутку называла Гагарина великая княгиня Мария Николаевна (президент Академии художеств), имея в виду, очевидно, не совсем имперские взгляды художника на события на Кавказе.

Серия «Живописный Кавказ» была дорогой, и потому подписчиков оказалось немного. Среди них Николай I, подпи-

савшийся на 50 экземпляров, русская знать, жившая в Париже, Риме, Неаполе, Лейпциге. В результате тираж составил 300 экземпляров, и сегодня издание является библиографической редкостью. Другой фолиант, составленный Гагариным для издания в Париже «Scenes, rayasages, moeurs et costumes du Saucase»/«Сцены, пейзажи, нравы и костюмы Кавказа» в 1840 году (по некоторым библиографическим указателям, 1847?), до сих пор появляется на аукционных продажах. Ранний альбом Гагарина представлял в основном типы народностей различных регионов Кавказа в красочном многообразии их одеяний. Созданные в духе графических «типажных» натуралистов конца XVIII – начала XIX века, они своей статичностью напоминают иллюстрации к энциклопедии.

Будучи на военной службе, Гагарин спроектировал около 40 церквей для городов и поселений Грузии, Чечни и Дагестана, для таких исторических городов, как Тифлис (Тбилиси), Елисаветполь (сегодня Гянджа, Азербайджан), Кутаиси, Мухровани, а также для новых поселений, созданных по царским указам – крепости Воздвиженской в Хасав-Юрте, крепости Грозной (Грозный). В 1845 году совместно с итальянским архитектором Джованни Скудьери был спроектирован Тифлисский театр (функционировал с 1851 по 1874 год, сгорел), который стал культурным центром Грузии, вызывал восхищение у современников своим убранством. Помимо росписей и архитектурных деталей в мавританском духе театр был украшен люстрами и осветительными приборами, выписанными из Парижа. Для этого театра Гагарин выполнял роли художественного постановщика, создателя париков, а порой и действующего лица в постановках. В некоторых пьесах была занята и его жена Софья Андреевна (урожденная Дашкова, фрейлина императрицы Александры Федоровны, замужем за Гагариным с 1847 года).



Г. Г. ГАГАРИН

Гафем. Бумага, акварель, графитный карандаш, лак. ГРМ

Арабы на верблюдах у берегов Нила. 1891. Бумага, тушь, перо, белила. ГРМ



Гагарина занимала идея преемственности Кавказа в его раннехристианский период стилю византийского искусства. Свою кавказскую службу он воспринимал иначе, чем многие офицеры, как правило, сославшиеся туда за какие-либо провинности. Его увлекал анализ увиденных им памятников христианского зодчества в Турции (Константинополе, Смирне и др.), Греции и других регионах во время путешествий 1834 и 1837 годов в сравнении с тем, что он увидел на Кавказе (впервые побывал проездом в составе миссии наследника Александра в 1834 году). Он делал зарисовки орнаментов, фресок, реконструкции утраченных росписей, чертил планы древних соборов. Гагарин — зачинатель изучения древнерусского стиля в его византийских истоках. Результатом этих исследований стали не только несколько хромолитографий в роскошно изданном «Живописном Кавказе», но и масштабный труд «Собрание византийских и древнерусских орнаментов» (СПб., 1887), состоящий из 45 хромолитографий с применением золотой краски.

В 1853–1855 годах он занимается реконструкцией Сионского собора в Тифлисе, заменяет утраченные росписи стилизованными авторскими прорисовками в русско-византийском стиле, впервые в России применив энкаустическую живопись. В дальнейшем религиозная живопись станет основным направлением деятельности Гагарина. В 1855 году он возвращается в Петербург в связи с новым назначением. 15 декабря 1854 года художник «назначен состоять при великой княгине Марии Николаевне (дочь Николая I. — А.Б.) при Академии художеств». По возвращении в Петербург он начинает разработку изобразительного убранства церкви Николая Чудотворца в Мариинском дворце (сегодня здание Городской думы Петербурга). На выставке в Михайловском дворце в 2010 году были представлены подготовительные работы к данному проекту: детальные копии итальянских храмов романского стиля в Венеции, Равенне, Турине, вариации композиций для церковных алтарей, притворов, лоне-

тов, хоров, парусов... До конца жизни Гагарин писал иконы для дворцовых церквей (Марии Николаевны, 1856; принца Ольденбургского — обе в Петербурге), для приходских церквей в Крыму, церкви Покрова на Боровой в Петербурге (1892).

Следуя своему научному кредо, Гагарин выявлял истоки древневизантийского влияния на Кавказе и тем самым, можно сказать, подводил культурно-исторические аргументы имперской экспансии на южных границах.

С 1859 года, когда Гагарин был назначен вице-президентом Академии художеств, он проводил реформу с целью обогащения образовательной программы историко-искусствоведческими дисциплинами, а также математикой и русской словесностью. Он привел в порядок музей академии, систематизировал и пополнил собрание слепков, открыл новую библиотеку, организовал Музей христианских древностей, который в дальнейшем был передан в Русский музей. Ему не удалось найти единомышленников для реорганизации академии по типу французской, когда каждый профессор ведет свою мастерскую, и в 1872 году Гагарин ушел в отставку.

Фонд Гагарина в Русском музее составляет около 4000 единиц хранения, половина из которых — рисунки и наброски к композициям на ориентальные сюжеты. Это 30 путевых альбомов, подготовительных зарисовок, типажей людей всех стран, где бывал художник (Австрия, Германия, Швейцария, Франция, Италия, Турция, Греция, Египет). На выставке представлена лишь малая их часть, проливающая свет на все этапы творчества художника (который творил до самой смерти в 83 года). Как и подобает выставке академического плана, она содержит биографические документы, демонстрирует рукописи, автографы художника, но остается неуловимой ментальность «художника-путешественника» (о чем писал С. Эрнст), который шел неисповедимыми путями открытий, а не был ангажирован военизированной системой николаевского времени.



Г. Г. ГАГАРИН
Восточная сцена.
Турецкая почетная стража.
Холст, масло. ГРМ

ХУДОЖНИК И ПРОДЮСЕР

ARTIST AND PRODUCER

ACADEMIA. *Художник и продюсер – тема постоянных дискуссий в творческой среде. Более полувека на одной шестой части света функционировала отлаженная связка «Союз художников СССР» – Художественный фонд СССР. Практически вся творческая деятельность в области изобразительных искусств протекала через нее. И лишь небольшая часть регулировалась Министерством культуры СССР и республиканскими министерствами. После ликвидации СХ СССР – ХФ СССР возникла совершенно новая ситуация. Художник оказался предоставлен сам себе; поддерживаемая государством система получения заказов, менеджмента исчезла.*

Сегодня область пластических искусств находится в состоянии брожения: большое разнообразие форм и методов создания произведения, их характер и назначение, наконец, тренды – традиционное искусство, современное, актуальное.

В столице Уральского региона с девяносто седьмого года успешно работает творческо-производственное объединение «Екатеринбургский художественный фонд» (ТПО ЕХФ). Созданное заново на руинах Свердловского творческо-производственного комбината, за эти годы оно стало известным российским предприятием.

Работа фонда (стратегия деятельности, менеджмент, сотрудничество с российскими и зарубежными авторами) представляет несомненный интерес как пример организации творческого процесса в нынешних социально-экономических условиях.

СЕРГЕЙ ТИТЛИНОВ. Работа ЕХФ имеет два стратегических направления. Первое – коммерческая составляющая. Это ответственная профессиональная деятельность, направленная в том числе на получение прибыли. Второе направление – некоммерческая деятельность в ее просветительском и гуманистическом аспекте.

Приоритет в нашей работе – комплексные решения архитектурно-пространственной среды. Поэтому в числе объектов, инициированных и выполненных предприятием, монументальное оформление парков и городских бульваров, реставрация и реконструкция зданий, монументальные композиции и памятники историческим личностям, фонтаны и другие инженерно-художественные конструкции, освещение городской и промышленной среды. Далее, проектирование и создание «под ключ» интерьеров крупных общественных зданий, интерьеров представительских помещений. Работа в этой сфере деятельности определяется государственными заказами. Есть у нас и частные заказы.

Что такое комплексные решения? Мы разрабатываем концепции и программы для городской среды. Важно, что программы создаются и реализуются на основе исследовательских и аналитических разработок. Привлекаются необходимые специалисты из университетов, музеев, академических научных институтов, причем не только Уральского региона. Один из примеров. Реставрация первого железнодорожного вокзала Екатеринбурга потребовала

помощи историков, краеведов, научных и музейных работников из Екатеринбурга, Перми, Санкт-Петербурга. Мы изучили исторические материалы и приступили к комплексной реставрации здания-памятника девятнадцатого века.

ACADEMIA. *Когда концепция создана, кто превращает ее в художественный образ, выполняет заказы?*

СЕРГЕЙ ТИТЛИНОВ. Когда мы работаем на городское пространство, необходим весь коллектив ЕХФ. Одним из звеньев этой производственной цепи являются скульпторы.



*З.К. Церетели
и С.В. Титлинов*

В фонде собрана информация о творчестве скульпторов не только нашего региона и Российской Федерации, но и зарубежных. Благодаря проведению конкурсов, мы имеем портфолио скульпторов и архитекторов из ста пяти городов России и десятков стран мира. Сегодня в «списочном» активе более пятидесяти авторов. На конкурсной основе приглашаются профессионалы с высшим и средним образованием для выполнения того или иного заказа. С ними заключается официальный договор, где оговаривается сумма вознаграждения и перечень работ, который предстоит выполнить привлеченному специалисту. Дополнительно при необходимости оплачивается жилье и проезд. Скульптору выдается конкретное задание по образно-пластическому воплощению, которое включает технику произведения, форэскиз или концепция, проект привязки к местности и пр. Эта документация подготавливается в архитектурных мастерских и проектно-конструкторском бюро ТПО ЕХФ. Такой автор становится частью творческого, а иногда и авторского коллектива, состоящего из профессионалов различных специальностей. Если вклад какого-либо специалиста становится весомым для будущего произведения, с ним подписывается авторское соглашение. Архитектору также ставится задача, объясняется концепция.



*Работа в цехах
Екатеринбургского
художественного фонда*

*Скульптурная композиция
«Россия-Русь»*

*Памятник первым
судостроителям Сибири*

Фонтан «Времена года»

ACADEMIA. Можно ли проследить, насколько художественное решение соответствует художественной концепции? И как отслеживается качество создаваемых произведений?

СЕРГЕЙ ТИТЛИНОВ. Процесс создания проходит под руководством ЕХФ. У нас существует экспертный совет по монументальному искусству Урала и Западной Сибири (ЭСМИ), он оценивает качество создаваемых произведений. В совет входят известные деятели культуры из одиннадцати субъектов России. Это не только практикующие скульпторы и архитекторы, но и искусствоведы, культурологи, историки, подключаются при необходимости и другие специалисты.

ACADEMIA. А как возникает заказ, чем продиктовано решение создать именно эту скульптуру или какой-либо другой объект?

СЕРГЕЙ ТИТЛИНОВ. Вопрос получения заказа — вопрос сложного взаимодействия органов власти территории и ТПО «Екатеринбургский художественный фонд». У каждого населенного пункта есть видение развития территории, перспективные программы преобразования городской среды. Заказ возникает тогда, когда мнение власти и предприятия ЕХФ совпадают, происходит сложение векторов. Мы сейчас здесь не обсуждаем вопросов Федерального закона №94. Это отдельная история и не про искусство.



Как правило, идея о необходимости создания и установки скульптурной композиции оптимизирует разработки по реконструкции окружающего пространства. Так появились в Ишиме памятники выдающимся личностям — казаку Коркину; чемпиону мира, победителю трех Олимпиад гимнасту Шахлину; инженеру-конструктору Останкинской телебашни Никитину. Создание этих памятников продиктовано желанием воскресить историческую память жителей, упрочить славу города, сделать зримыми исторические культурные пласты города.

АСАДЕМІА. Но для создания памятников нужна не только культурная инициатива и художественная идея, а еще серьезная материальная база, позволяющая выполнить технологически сложный процесс создания скульптуры. У вас она есть?

СЕРГЕЙ ТИТЛИНОВ. Да, и это является конкурентным преимуществом. Несмотря на кризисы, большую налоговую нагрузку, необходимость переоснащения производства, мы поддерживаем работоспособность производственной базы и команду специалистов. Производственно-технические и технологические подразделения Екатеринбургского Художественного Фонда гарантируют исполнительское качество и, что немало важно, грамотную передачу готового объекта в эксплуатацию. Так как большая часть территорий России находится в зонах с экстремальными природными условиями, мы вынуждены использовать долговечные прочные материалы, а их обработка требует применения новейшего, подчас уникального оборудования. Например, нам удалось организовать литье произведений из нержавеющей стали. Именно в этом материале был выполнен памятник «железному гимнасту» Б. Шахлину и автору Останкинской башни Н. Никитину в городе Ишиме. В технологическом смысле предприятие оснащено хорошо, мы можем выполнять произведения практически из всех материалов, применяемых в объектах городской среды.

В структуре Екатеринбургского фонда имеется ряд специализированных подразделений: Центр художественной древесины, Центр художественных изделий из стекла «Урал-Витраж», ЕХФ-Реставрация, Первое архитектурно-проектное предприятие и пр. Особая сфера нашей деятельности — реставрационные работы. Они нередко связаны с необходимостью приспособления объектов для современного использования. Таков, например, памятник архитектуры — дом купца Севастьянова, который сегодня используется для представительских целей губернатора Свердловской области. В реставрации сегодня нуждаются и монументальные произведения мастеров второй половины двадцатого века. Так, пришлось реставрировать мозаику на фасаде спортивного комплекса «Урал» выдающегося московского художника-монументалиста Бориса Александровича Тальберга, созданную в 1900-х годах.

АСАДЕМІА. По образованию вы инженер. Искусство и техника всегда тесно переплетались. Каковы их связи сегодня?

СЕРГЕЙ ТИТЛИНОВ. Сегодня мы не можем эксплуатировать только классические каноны искусства. Время и страна изменились. Требуются новые образно-смысловые решения.

Новые технологии и новейшие инженерные решения расширили возможности художников. Например, монументальные конструкции в сочетании с современными технологиями позволяют устраивать светодинамические и светомузыкальные шоу. Мы создали таким образом несколько центральных городских фонтанов. Подобные произведения востребованы в регионах с дефицитом солнечного света, они увеличивают активное время суток в жизни города с коротким световым временем. В итоге главное — это благодарные люди, которые получают положительные эмоции от обновленного пространства и гордятся своим городом.

АСАДЕМІА. Вы упоминали о культурной просветительской деятельности фонда.

СЕРГЕЙ ТИТЛИНОВ. Я говорил уже, что есть коммерческие и некоммерческие составляющие деятельности ЕХФ. Наши некоммерческие проекты формируются как продолжение профессиональной деятельности исходя из гражданской позиции и видения проблем в России и мире. Да, наше подразделение «Некоммерческий фонд ЕХФ» проводит выставки, конкурсы и другие акции. Мы уверены, что для модернизации страны культурные проекты не менее существенны, чем развитие науки и техники, экономики. Из этого принципиального посыла возникают наши некоммерческие проекты и просветительская деятельность.

Среди уникальных крупных проектов общенационального характера упомяну Всероссийский конкурс скульптурных и архитектурных произведений «Наше Отечество. Новый взгляд», в нем участвовали представители семьдесят регионов, ста пяти городов РФ. Я автор концепции этого проекта.

Первый конкурс-выставку «Наше Отечество» мы провели в 2010 году. Задача была — показать своеобразие регионов. Мы говорим, что Россия многолика и мультикультурна, что у нас разнообразные и богатые исторические и народные традиции. Продемонстрировать их и выявить реальность самоидентификации в современной ситуации и стало главной целью проекта. Работы рассматривались как предложения для воплощения в городской среде. В Москве в ЦВЗ «Манеж» состоялась выставка-конкурс этих предложений. Судя по количеству участников, она привлекла внимание общественности. Поэтому было решено проводить подобные мероприятия регулярно. Сейчас под эгидой Государственной думы идет подготовка ко второму конкурсу. На сей раз обозначено несколько направлений: «Жилье, место работы и досуга россиянина», «Окружающее пространство», «Духовная жизнь», «Память». Организаторы как бы задают будущим участникам вопрос: «Вы, архитекторы и скульпторы XXI века формируете сегодня и

сейчас среду, в которой предстоит жить последующим поколениям. Что мы оставим им в наследство? Однотипные и безликие или самобытные национально ориентированные города? Произведения искусства, которыми будут восхищаться на протяжении веков, или конъюнктурные произведения, сделанные на потребу сегодняшнего дня». Задача конкурса – сформировать новый сигнал, новые ценностные ориентиры. Влияние архитектуры и городских пространств на население, на поведение человека, на его настроение стало предметом изучения науки. Экология архитектуры – в основе идеи конкурса. С первого февраля 2011 года идет прием заявок. Оценка будет по двум номинациям: архитектура и скульптура, в каждой из которых два блока – молодежный и опытных профессионалов.

Хотелось бы вспомнить еще об одном нашем культурном проекте – передвижной выставке «В единстве семьи – единство мира», которая сначала позиционировалась как всероссийская, но переросла в международную. В ней приняли участие около ста фотографов и скульпторов со всех континентов. Именно такое сочетание видов искусства показалось нам наиболее эффективно воздействующим на эмоции зрителей. Будущее проведение выставки обсуждают три десятка стран. Демонстрировалась она в разных по функции местах, например, в международном аэропорту Екатеринбурга Кольцово и в Москве в здании МГИМО.

Заметным явлением в 2005 году был и скульптурный конкурс «Родители», посвященный семье. Собственно, его успех и вдохновил на проведение выставки «В единстве семьи – единство мира». Были и другие проекты сугубо художественного порядка.

ACADEMIA. Из опыта вашей деятельности можно сделать вывод, что в современных условиях организация работы творческо-производственного предприятия требует новых подходов.

СЕРГЕЙ ТИТЛИНОВ. Да, приходится много ездить по стране, вступать в контакт на самых разных уровнях – и с властными структурами, и со студентами. Нужно инициировать идеи и формировать заказы, прорабатывать концептуальные решения, изыскивать средства для некоммерческих проектов. Судя по статистике, на монументальное искусство по всей стране тратятся миллиарды, но в этой сфере нет государственной позиции. Ее нужно формировать.

Основную задачу своей деятельности я вижу в формировании пространства жизни человека как физического, так и духовного.

Я очень люблю слова Бродского: «У Корбюзье то общее с "Люфтваффе", что оба потрудились от души над переменной облика Европы, что позабудут в ярости циклопы, то трезво завершат карандаши».

Сегодня многие думают только о получении денег. Нет! Главное в нашей деятельности – гражданская и профессиональная ответственность за результат нашего труда.

ACADEMIA. Осуществляемые вашим фондом общественно-социальные акции и вашу ежедневную деятельность можно расматривать как попытку обозначить государственный подход к формированию художественно, исторически, экологически и социально осмысленной среды.

Материал подготовлен на основе беседы с С.В. Титлиновым в редакции журнала «ACADEMIA», информации с сайта ТПО ЕХФ и других источников.



Отбор жюри конкурсных проектов на итоговую выставку в Манеже

Произведения, пришедшие на Всероссийский конкурс «Наше Отечество», организованный Екатеринбургским художественным фондом

ВЫСТАВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС

EXHIBITION HALLS



2011–2012 годы были богаты на интересные проекты, показанные на площадках выставочного комплекса Российской академии художеств на Пречистенке. Среди российских и международных проектов выделялись выставки академиков-юбиляров, замечательных живописцев, Виктора Глухова, Льва Шенелева и Евгения Ромашко.

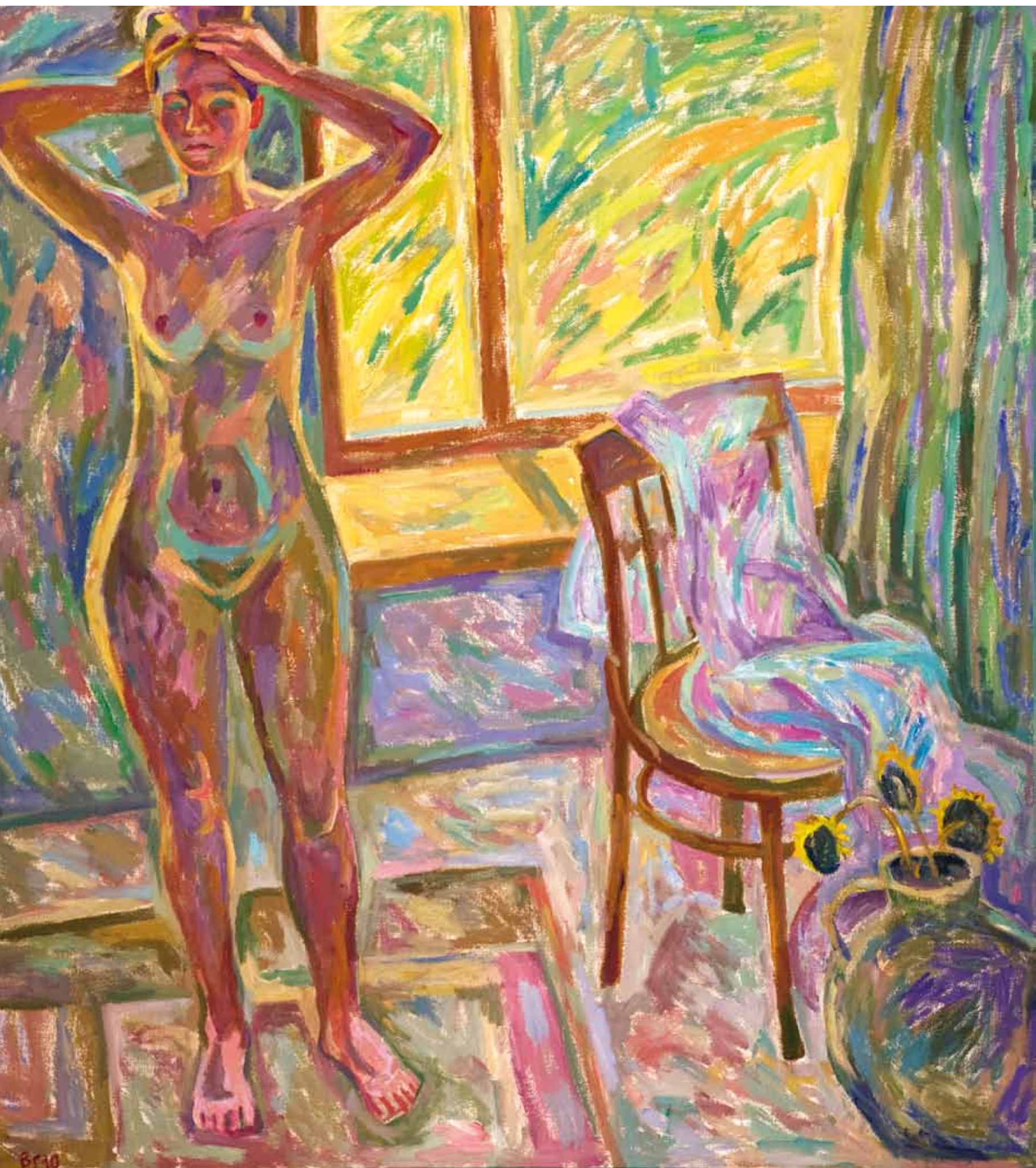


РИСУНОК И ЦВЕТ НЕРАЗДЕЛИМЫ

DRAWING AND COLOUR ARE INSEPARABLE

Александр Рожин

Alexander Rozhin

Он яркий представитель первого послевоенного поколения народа-победителя. Коренной москвич, на долю которого выпали бесчисленные испытания, вера и разочарование, горечь утрат и радость обретений, пробы и ошибки.

Виктор Александрович Глухов — художник, несомненно, олицетворяющий традиции московской школы живописи, последовательный приверженец «русского сезаннизма», «Бубнового валета», духовных идеалов «шестидесятников», мастеров «сурового стиля»: Виктора Попкова, Николая Андреевича Андреева, Павла Никонова, Виктора Иванова, Андрея Васнецова, Эдуарда Брагговского, Андрея Суровцева, Андрея Тутунова, Ивана Сорокина, Альберта Папикяна и ряда других замечательных авторов достойных произведений, благодаря которым сохранилась и развивается отечественная художественная культура во всей ее неповторимости и уникальности. Им достался нелегкий жребий — «быть или не быть». Виктор Глухов талантом и упорством доказал свою способность творчески работать вопреки всем превратностям судьбы, искушениям и соблазнам идеологической конъюнктуры. Он оставался верным собственным духовным принципам и представлениям о чести и совести, о смысле жизни и предназначении искусства.

Виктор Глухов унаследовал от родителей понятия справедливости, достоинства и благородства, которые через военное лихолетье пронесли его мать и отец. Среда общения формировала у него нравственные представления и критерии добра и красоты. Он с благодарностью вспоминает своих наставников, учителей и товарищей по художественно-

графическому факультету МГПИ им. В.И. Ленина, среди которых были такие блестящие мастера и педагоги, как Степан Дудник, Андрей Суровцев, Вера Дрезнина...

И конечно, творческой независимостью он обязан главным образом своей супруге Ирине, острому и глубокому художнику. Именно ее волевой характер, самозабвенная любовь — гарантия авторского самосознания и сохранения самобытной индивидуальности Виктора Глухова, нашедшего в ее лице не только родственную душу, но и надежного, верного единомышленника. Будучи требовательным к самому себе и верным призванию живописца, мастер без сожаления расставался с иллюзиями, осознавал ошибки и неудачи. Продолжая следовать собственным идеалам и эстетическим предпочтениям, художник искренне вдохновлялся и разделял мировоззренческие взгляды передовой интеллигенции России, с восхищением воспринимал поэзию Андрея Вознесенского, Евгения Евтушенко, Николая Рубцова, Беллы Ахмадулиной, кинематографические открытия Марлена Хуциева и Алексея Салтыкова, Андрея Тарковского и Никиты Михалкова, Николая Губенко и Карена Шахназарова; в кругу друзей страстно обсуждал литературные произведения Александра Солженицына, Виктора Некрасова, Василия Аксенова, Виктора Астафьева, Валентина Распутина, Василия Шукшина, ходил на спектакли Юрия Любимова, Анатолия Эфроса, Олега Ефремова, с нетерпением ждал вернисажей в ГМИИ им. А.С. Пушкина, Третьяковской галерее и, конечно же, новых выставок в Манеже, Центральном выставочном зале, на Беговой и Кузнецком Мосту... Сфера интересов Виктора Глухова мало чем отличалась от духовных потребностей творческих людей его поколения. Беспокойная душа художника искала ответы на множество вопросов, поставленных временем.

Виктор Глухов всегда ревностно относился к профессиональной культуре, к критериям мастерства, поэтому долго оставался в тени внешне более успешных коллег. Будучи самим собой и вместе с тем человеком, не лишенным честолюбия, осознававшим себя не менее достойным, чем другие, он с самоотречением и упорством работал, писал, как иногда говорят, впрок, но это было его внутренней потребностью, целью жизни.

Сегодня мысленно оглядывая пройденный путь в искусстве, Виктор Глухов чувствует себя счастливым человеком, поскольку ни разу не изменил своему творческому кредо.



Наконец выразил то, что было и остается главным смыслом его жизни, предначертанием судьбы. Персональная выставка произведений мастера в залах Российской академии художеств, состоявшаяся в июне этого года — не просто определенный итог почти сорокалетнего труда художника, а явление в современном изобразительном искусстве страны. Отбирая работы для экспозиции, живописец руководствовался прежде всего личными категориями оценки образно-содержательных, композиционных и колористических качеств произведения. Мастерство и вдохновение, драматургия музыкально-поэтического, духовного смысла и ассоциативного ее восприятия стали для Глухова основой, показателем профессионального уровня каждого холста.

Для многих, даже самых близких людей эта экспозиция оказалась открытием внутреннего мира большого мастера. Виктор Глухов и здесь не скрывал личных эстетических пристрастий, не опасался сравнений с произведениями своих кумиров. Удивительно многообразная палитра, музыкальная полифония красок, духовная энергетика и композиционная стройность работ, их содержательный диапазон демонстрировали высокий профессионализм и глубину эмоционального проникновения автора в суть фактов и явлений нашего времени.

Широкий спектр тем и сюжетов соответствует многогранному интересам мастера, у которого, пожалуй, нет жанровых предпочтений, поскольку и пейзаж, и натюрморт, и портрет, и сюжетная картина — для него равновеликие составляющие изобразительных мотиваций искусства.

Полифоническая структура работ рождается в их светоносности, цветопластике, ритмической изобретательности. Художник следует формуле Поля Сезанна, который говорил, что «рисунок и цвет неразделимы, по мере того как пишешь — рисуешь: чем гармоничнее делается цвет, тем точнее становится рисунок». Рассматривая и анализируя произведения, созданные Виктором Глуховым, начиная с ранних и заканчивая только что завершенными, убеждаешься в сложной трансформации, логическом развитии его живописно-пластической стилистики, образной драматургии его многоликого творчества.

Неслучайно своей выставке художник дал на первый взгляд простое, однако очень емкое и содержательно-значимое название «Мастерская», которое перекликалось и по смыслу, и по расстановке эмоциональных акцентов с одноименным сборником стихов Павла Антокольского. Для него, как и для поэта, мастерская — это лаборатория, особая часть жизненного пространства, в котором аккумулируются чувства и впечатления, размышления о смысле жизни, ее проблемах, тревогах и радостях. Здесь он остается наедине с самим собой, с картинами и еще чистыми холстами, здесь обретает свободу духа. Глядя на работы Виктора Глухова, проникаешься особой поэзией его живописи, далекой от внешней патетики и драматизма агрессивной среды нашего времени, что отнюдь не является стремлением отгородиться, уйти от его проблем и противоречий. Для него искусство — это не только одна из форм отражения действи-

тельности, но и своего рода фильтр, очистительная сила, позволяющая освободиться от сиюминутной суеты и иллюзий.

Художника волнует передача духовных состояний в настроении природы, печали и радости обыкновенной человеческой жизни. Сюжетная фабула произведений мастера, как правило, достаточно обыденна, но именно прозаичность происходящего тонко оттеняет поэтические интонации, эмоциональные ноты, словно изнутри наполняющие ассоциативным содержательным контекстом его полотна. Эти качества явно прослеживаются уже в работах 1970-х годов, таких как «Натюрморт с цветком и щипцами для натяжки холста», «Девушка в шляпе», «Ира у зеркала», «Натюрморт с раковинкой», «Натюрморт с гранатами» и в ряде пейзажей тех лет. Переходя от холста к холсту, ощущаешь обаяние автобиографического творчества Виктора Глухова.

Живопись мастера отмечена особой эмоциональной трактовкой созерцательного, интуитивного постижения философской значимости отдельных фактов, мотивов и характеров. Художник неоднократно обращается к одним и тем же объектам своего окружения, излюбленным местам, моделям и персонажам. Они уже давно стали неотъемлемой частью биографии и олицетворением творческого мировоззрения, стимулом вдохновения. Дорогие лица и уголки природы, старинные русские города Боровск и Переславль, берега Протвы и Трубежа — неиссякаемые источники открытий извечной красоты и гармонии. Виктор Глухов отдает предпочтение устоям провинциального образа жизни, видит в нем некое равновесие между человеком и природой, ценит в них открытость и безыскусность отношений людей. Для него экология природы, души и культуры — не пустые слова, а нравственные критерии духовных убеждений и поступков. Это суть жизненных принципов художника, отражение его романтической натуры.

Принципиальна и близость работ живописца творчеству ряда замечательных мастеров московской школы, расширивших представления о границах таких явлений отечественного искусства, как русский импрессионизм и сезаннизм, и ставших участниками прорыва в 1960-е.

Московской школе живописи присуще широкое и свободное сочетание художественных открытий, направлений и приемов, рожденных в преддверии революционных бурь и катаклизмов XX века. Из этого конгломерата в горниле разнородных форм нового искусства возник симбиоз коллективных творческих амбиций — московская школа. Виктор Глухов по-своему прошел путь становления, не боясь повторения пройденного, обращения к известным, эталонным образцам живописи Поля Сезанна, Петра Кончаловского, Ильи Машкова, Александра Куприна, Роберта Фалька... Но это не было бездумным копированием или заучиванием приемов и стилистических правил. Он, конечно, не избежал, как и большинство настоящих художников, определенного цитирования, но даже в штудийные вещи привносил свое видение цвета и формы, освещения и композиции, собственное ощущение пространства и времени. Примером отмеченных черт и способов постижения фундаментальных основ про-

фессиональной культуры могут служить натюрморты Виктора Глухова, написанные в 1970-е годы, где он на свой лад использовал и особенности построения сферической перспективы Кузьмы Петрова-Водкина, и ракурсы пространственных решений и приемы колористических доминант Сезанна и его непосредственных последователей. При всем этом работы Глухова отмечены самостоятельностью, индивидуальностью живописно-пластических комбинаций, мягкостью цветовых сочетаний и особым характером освещения. Сегодня о тех холстах можно говорить и как о своего рода особой, тихой жизни предметов. Однако объекты быта здесь выбраны исключительно из собственного окружения, из своей домашней среды, хотя они и находятся в определенной композиционной зависимости от сезанновских законов жанра. Все это свидетельствует о самостоятельности образного мышления, решения цветовой партитуры, световых построений.

С годами менялась и усложнялась колористическая составляющая творческого метода мастера, высветлялась палитра, обогащалась фактура.

В 1980-е — начале 1990-х годов в его живопись входят и новые эмоциональные, содержательные интонации, полотна наполняются воздухом и светом, их пространство «изнутри» углубляется и расширяется, они обретают новые музыкальные созвучия, что особенно явно выражено в картинах «Таня», «Женщина в красном», «На террасе», в «Натюрморте с лоскутным одеялом», в работах «Обнаженная» и «У открытого окна», в пейзажах «Весна на Трубеже» и «Мартовский вечер». Новое качество, проявившееся в творчестве Виктора Глухова в 1990-е годы, это органичное соединение, сочетание жанровых структур: пейзаж естественным образом входит в пространство портрета и натюрморта, а портретные образы и детали натюрморта становятся органичной частью пейзажной среды.

По-другому теперь звучит и живописная мелодия, большую психологическую нагруженность приобретает драматургическая фабула произведений.

Полотна все более наполняются светящимся многоцветьем красок, эмоциональными нюансами, тональными соотношениями, появляется сложная система построения перспективных планов.

На рубеже двух столетий Виктор Глухов приходит к новому осмыслению изобразительной, композиционной, колористической структуры живописи, и это вызывает заметные изменения в образно-содержательной, эмоционально-психологической ткани его картин. В полотнах того периода мы видим новую расстановку смысловых доминант, усиление ритмического начала и внутренней энергетики цветового строя. Набор предметов, оставаясь преимущественно прежним, меняет степень освещенности, насыщенность цвета получает иные характеристики и значения. Переходя из работы в работу, белая ваза, лоскутное одеяло, штофы, круглый стол, черная шкатулка, красный буфет и желтый стул каждый раз обретают новую эмоциональную окраску. Изучая жизнь неодушевленных предметов в натюрмортах и жанровых композициях («На

фоне красного буфета», «Натюрморт с черной шкатулкой», «Натюрморт с цветами и желтым стулом», «Натюрморт с самоварным чайником» и «Натюрморт с красной клеткой», полотнах «Отдых. Ира и Муся», «Ожидание» и ряде других работ этого времени), убеждаешься, что в творчестве Виктора Глухова ярко обозначился очередной этап. Эволюция художественной системы проявляется в постепенном отказе от присущей его мироощущению камерности, даже некоторой отрешенности. Теперь он острее ощущает контрасты бытия и скоротечность времени, в его произведениях последних лет возникают неожиданные, но вполне закономерные для пытливого ума и пылкого чувства повороты в сторону осознанного декоративизма. Богаче, ассоциативнее становится эмоционально-содержательная канва картин, звонче краски и ритмы, светонеснее живописная поверхность. Он смело вводит в композиционную ткань работ импрессионистические мотивы, органично сочетая их с декоративными приемами Матисса, тем самым расширяя спектр выразительных возможностей своей палитры. В ряду лучших сегодняшних полотен художника «Зима на Сходне» из серии «Времена года», «Солнце на террасе», «Интерьер с черной лошадкой», «Отражение», «Ирина», «Атрибуты искусства», «Солнце в мастерской»... Каждое из них заслуживает отдельного анализа.

В завершение приведу слова Бальзака: «Во всех профессиях есть подлинные художники, и они обладают непобедимым самолюбием, художественным чутьем, несокрушимой стойкостью». Это высказывание, на мой взгляд, относится и к Виктору Александровичу Глухову, достойному человеку, большому живописцу.

В. А. ГЛУХОВ

Δ С Т Р. 82

Лето. Июль. Из серии «Времена года». 2010. Холст, масло

Δ С Т Р. 83

Солнце на террасе. 2010.

Холст, масло

Осень на Сходне. 2010.

Холст, масло



ДОБРЫЙ ВЗГЛЯД ХУДОЖНИКА

KIND VIEW OF THE ARTIST

Андрей Толстой

Andrei Tolstoy

В бурном потоке событий и эмоций, впечатлений и рефлексий, омывающем повседневную жизнь современного человека, одним из сулящих ему медитативное спокойствие и потому желанных прибежищ остается островок традиционных жанров изобразительного искусства – таких прежде всего, как пейзаж и натюрморт. Неторопливое, вдумчивое созерцание сулит немалые открытия в, казалось бы, самых простых мотивах и композиционных ходах.

Лев Шепелев прошел отличную школу: его наставниками были Аристарх Ленгулов и Евгений Кибрик, и еще в юности довелось ему пообщаться с Александром Дейнекой и Юрием Пименовым. Разумная экономность выразительных средств в работах Шепелева, несомненно, результат усвоенных еще тогда уроков мастерства. Художник отдает предпочтение городскому пейзажу.

В поле зрения художника попадали и попадают в разные города, и отечественные, и зарубежные. И в каждом из них

Шепелев, несмотря на единство и цельность индивидуальной манеры, находит свою изюминку и неповторимую притягательность. Для почерка художника характерна важная, по-особенному организующая пространство роль «кулис» из деревьев и кустарников, нередко расположенных на первом плане композиции, которая строится из преимущественно крупных цветочных поверхностей и пятен, как правило, не слишком ярких и не контрастных, плотных по консистенции, даже если речь идет о большом куске открытого неба. Фактура пейзажных работ Шепелева – благородно матовая,



Л. В. ШЕПЕЛЕВ

◀ В Риме дождь. 2011.

Тон. картон, графитный
карандаш, гуашь

Суоми. Дорога на Йёонсу.

2001. Бумага, итальянский
карандаш, гуашь



поскольку он отдает предпочтение гуаши и пастели. Города (и не только, ведь у художника имеются и виды, написанные вне больших городов, в том числе деревенские) в большинстве работ почти всегда гостеприимны и не шумны.

Художник любит тихие улочки, пустынные уголки старых районов и, конечно, парки, скверы и заросшие дворики, храмы и монастыри, образующие вокруг себя пространство, изначально тихое и медитативное. Несмотря на отсутствие привычной городской суеты и многоголосия, ландшафты Льва Шепелева всегда обитаемы и окрашены зримым или незримым присутствием людей: одинокие прохожие, пустые в данный момент автомобили близ домов, проходящие где-то вдали автобусы или проплывающие под мостами вдоль набережных катерки, даже тихо вздымающиеся на горизонте индустриальные дымы — все это, разумеется, следы деятельности людей, но не нарочито бросающейся в глаза, а как бы происходящей сама собой, на почти интуитивном ощущении, что зритель не одинок, но при этом имеет возможность без помех погрузиться в собственные ощущения и размышления, не рискуя быть никем потревоженным.

Отдельная примечательная часть работы Льва Шепелева



ва — пейзажные и натюрмортные наброски, впрочем, вполне завершенные и самодостаточные, которые выполнены пером или карандашом. Даже в них художник умеет ухватить не только ритмический стержень того или иного мотива, что, естественно, если оставаться в границах монохромии, но и дать возможность зрителю довообразить цветовой строй полихромного рисунка.

В диапазоне творческих интересов художника присутствует еще один жанр — портрет. Однако нельзя сказать, что Шепелев стремится создать «портретную галерею современников». Отдельные исключения только подтверждают главное правило: модель у художника практически одна — любимая жена Наталья. Лев Шепелев с удовольствием и нежностью запечатлевает дорогие черты, но, как и в других работах, предпочитает тихие, очень личные интонации. Поэтому среди изображений супруги вполне естественно возникают полужанровые, совершенно домашние сюжеты — на даче, за чтением и так далее.

Добрый и любящий взгляд художника, присущий ему в любом жанре, к какому он бы ни обращался, делает честное и непафосное творчество Шепелева весьма заметным явлением той ветви сегодняшнего российского искусства, которая произрастает из мудрого древа переосмысления традиции, уходящей корнями в драгоценную историю отечественной внеавангардной школы. Благодаря этой традиции, всегда таящей за внешне простой визуальной оболочкой многие важнейшие смыслы и подлинные ценности, Лев Шепелев сохраняет главный завет подлинного искусства — наполнять каждое произведение искренней любовью к окружающему миру и неустанно восхищаться его явной и скрытой от праздного взора красотой.

Л. В. ШЕПЕЛЕВ

«Успеть надо все...»

1961. Цветная линогравюра

Вдоль реки Бухтармы. 1958.

Картон, графитный карандаш, гуашь



ТЕАТР ВЕРЫ

МУХИНОЙ

24.10 –
2.12.12

неизвестные
страницы
творчества
скульптора

куратор:
георгий
коваленко

ПРАВИТЕЛЬСТВО
МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ
КУЛЬТУРЫ
ГОРОДА МОСКВЫ
РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВ
МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
ГУМАНИТАРНЫЙ
ПРОЕКТ
ИВАНА ПОЛЯКОВА
ФОНД КУЛЬТУРНОГО
ПРОСВЕЩЕНИЯ
«СТИЛЬ ПОБЕДЫ»

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
УЛИЦА ПЕТРОВКА, ДОМ 25
+7 495 2313660
WWW.MMOMA.RU

ПЕТРОВКА 25



MMOMA

МОСКОВСКИЙ
музей
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art



СТИЛЬ ПОБЕДЫ



ГУМАНИТАРНЫЙ ПРОЕКТ
Ивана Полякова

информационные
партнеры



ИСКУССТВО
THE ART MAGAZINE

Коммерсантъ FM93.6
радио новостей



EP
ExpertPhotoLab

СТРАТЕГИИ СОЗЕРЦАНИЯ ПРОСТРАНСТВ

STRATEGIES OF COMPREHENDING THE SPACE

Александр Евангели

Alexander Evangely

Внимательный взгляд на современную критическую теорию обнаруживает за обильной порослью продуктивных идей питающий их неохватный ствол живописной традиции. Последовательный выразитель — блистательный живописец Евгений Ромашко — воплощает в своем искусстве глубинные ценности мастерства, преемственность поиска и содержательного обновления реалистической выразительности.

Корпус написанного о произведениях Евгения Ромашко довольно велик, и вряд ли еще один искусствоведческий анализ новых пейзажей добавит к написанному нечто радикально иное. Это очевидное соображение заставляет задуматься об условиях интерпретации академического искусства и

традиционной изобразительности, дистанцированной от той проблематики, с которой идентифицирует себя современность.

Существует ли система интерпретации, в которой пейзаж и вообще традиционная визуальная стратегия становятся источниками не только эстетических ценностей, но и способом производства современных смыслов?

На каких опорах следует утвердить продуктивное аналитическое посредничество, когда традиционный пластический язык наделяется значениями актуального смысла, а для искусства открывается новое русло? Изнутри каких объяснительных моделей следует говорить о живописи Евгения Ромашко?



ПЕЙЗАЖ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ФОРМА

Из всего блока работ, созданных художником, становится понятно, что Евгений Ромашко хорошо чувствует исторически обусловленную готовность пейзажа принимать и транслировать разнообразные контексты, связанные с местом. Не существует такой географии, в которой эти контексты были бы нейтральны — на протяжении истории образы любой местности неизбежно оказываются политически или национально окрашенными. Эти контексты создают национальные истории (всегда героические) даже в большей степени, чем истории искусства, и они, как правило, смущаются в пейзаже, принуждают видеть его определенным образом. Пейзаж рисуется взглядом как нечто узнаваемое и сохраняется в исторически унаследованной форме. Иначе говоря, в своих устойчивых ипостасях — жанра, исторической формы, способа представлять открытые пространства — пейзаж без критического отношения к нему остается носителем идеологий.

Он исторически несет в себе идеологическую наследственность.

Как самостоятельная форма он возникает в XVII веке, когда перестает быть просто фоном для чего-то достойного, например аристократического портрета, он возникает как окно в мир именно для того, чтобы наделять природу определенными идеологическими значениями. Романтические пейзажи рубежа XVIII–XIX веков сообщали зрителю о новых ценностях, которые мерцают в самом воздухе эпохи — эпохи героических приключений, колониальных захватов и национально-освободительной борьбы. С рождением современного мира как системы национальных государств пейзаж утверждал непреходящие ценности локальных ландшафтов, исторических корней и всего того, что сегодня включилось в систему глобального туристического энтертеймента. Через две мировые войны эти ценности лишились своего возвышенного смысла и были апроприированы массовой культурой.

Е. В. Ромашко
Солнечный день в Париже.
2010. Холст, масло

Подсолнух.
1996. Холст, масло

Стр. 92–93
Конец июня.
2011. Холст, масло

Стр. 81
Вид на башню Эйфеля.
2010. Холст, масло

ПЕЙЗАЖ И НОВЫЙ ОПТИЧЕСКИЙ РЕЖИМ

В пейзажах Евгения Ромашко, разумеется, остаются идеологические маркеры, через которые пейзаж прочитывается в категориях патриотизма и системы ценностей, унаследованной от XIX века. Однако эти маркеры именно остаются, а не конструируются, и лишь в той мере, в какой присутствуют в реальности.

Характерно, что Евгений Ромашко не рассматривает в эстетической плоскости это свойство пейзажа удерживать и транслировать консервативные исторические смыслы. Для него оно принадлежит прошлому и решается сменой оптического режима. Художник понимает пейзаж как концентрированную форму представления реальности, которую нужно освободить от миазмов идеологии. Сохраняя пейзаж в рамках академической традиции, художник находит возможности ее современного прочтения — очищает традиционную форму от архаических следов и политических мировоззрений. Сегодня глобализованное видение художника, настоящего гражданина мира, утверждает статус реальности как основы, которая захватывается нашим личным переживанием, а не оптикой власти. Эта реальность чувственна и осязаема. Она уже не связана с границами государств, могилами предков и ценностями крови и почвы. В Париже, Москве, на берегу Рейна или Клязьмы, в русской деревне или в итальянском захолустье она одинаково прекрасна и убедительна.



РЕАЛЬНОСТЬ И ПРОСТРАНСТВО

На картинах Евгения Ромашко мы наблюдаем традиционный пейзаж, освобожденный от бремени прежних контекстов, которые предъявляли и превозносили себя, апеллируя к возвышенному. Пейзаж, отторгнув идеологические смыслы, которым он обязан своим долгим существованием, начинает тяготеть к эстетической автономии. В каком-то смысле этот тропизм может прочитываться как формальный эксперимент, парадоксальный по своим истокам: он питается соками пластического (но не идеологического) многообразия советского академического реализма, хотя, разумеется, не исчерпывается им.

От традиционной формы пейзажа, покинутой традиционным содержанием, остается модель представления реальности в пространстве. В связи с пейзажами Евгения Ромашко мы открываем перспективу содержательного анализа представления, реальности и пространства. Как сам художник решает в пейзажах сложную проблематику точного,

чистого вопрошания? Вопрос представления — это вопрос, ответ на который дает сама изобразительная традиция репрезентации пространства в пейзаже. Исторически вопрос представления существует именно как традиция воспитанного зрения, а не как проблема. В русле этой традиции Евгений Ромашко размышляет над представлением пространства. В результате пространство естественным образом перерождается в атрибут реальности. Пространство и пейзаж рождаются одновременно — как экспансия создаваемого человеком мира, как теснота вещей, света, блеска, воздуха, жизни, как избыток присутствия, который обрушивается на зрителя. В этой тесноте присутствует изначальная витальность. Она напоминает о себе, даже когда дисциплинирована регулярным урбанистическим порядком или московским морозом.

Реальность и пространство в пейзажах Ромашко изначально взаимосвязаны. Структура их отношений такова: не пространство предъявляет зрителю реальность, а сама плотная реальность мира порождает пространство. Такой взгляд на вещи отводит представлению инструментальную роль.



ЧЕЛОВЕК И ЕГО МЫСЛЬ О ПРОСТРАНСТВЕ

Сложно оставаться реалистом в эпоху, когда любая реальность конструируется в репрезентациях массмедиа и в осознании этого обстоятельства ставится под сомнение.

О знаменитых пейзажистах XVII – XIX веков современники злословили, что людей на их картинах пишут ученики. Дело, однако, не в том, умели ли мастера рисовать людей.

Человек в пейзаже, если он претендует на большую, чем у куста или камня, субъективность, создает проблему для современного зрителя, стоящего перед картиной. Такой персонаж разрушает наше представление о пейзаже как пространстве, существующем независимо от наблюдателя, или по крайней мере ставит под сомнение единственность общего представления, которое существует в картине. Вторжение субъекта структурирует пространство за пределами языка сеткой символического, открывая его индивидуальным воображаемым и создавая угрозу для общей реальности. Поэтому пейзаж лелеет свое (пусть иллюзорное) присутствие и

достигает его в героическом мимезисе. Пейзаж напоминает о себе в любой горизонтали на плоскости, настаивая на своем присутствии даже там, где он невозможен.

Хайдеггер указывал на то, что за пространством не стоит никакого более общего понятия, и связывал с этим тревогу, которую мы способны испытывать при созерцании пейзажа, понимая, что нашему сознанию больше некуда отступить, поскольку пейзаж является наиболее общей формой представления бесконечного пространства. Лелеять тотальность в эпоху тотальных деконструкций сложно. Поэтому пейзаж становится мировоззренческой формой, где представление сначала создается художником, а затем инсталлируется в сознание зрителя, формой, которая первой в европейском искусстве выпускает в себя эксперимент (начиная, вероятно, с Тернера).

МИНУС ИДЕОЛОГИЯ: ДОКУМЕНТ И КАРТИНА

Однако если Евгений Ромашко не конструирует наше представление через пейзаж, то с какого рода работой зрения мы имеем дело?

Прежде чем озадачить читателя утверждением, что это работа в каком-то смысле того же типа, что и документальная фотография, необходимо указать на высокий уровень генерализации, где в принципе открывается возможность видеть сходство живописного мимезиса с документом, и общность любой миметической практики (и живописной, и фотографической). Потому что очевидно, что пейзажи Ромашко – не фотография и не документ.

Специфика визуального документа в том, что он открыт для любого, в том числе идеологического, комментирования. Открыт – значит уязвим. В своей открытости он способен впускать в себя произвольные, даже противоположные, смыслы. Наиболее явным образом это проявляется в отношении военного репортажа, где исходное изображение выступает в качестве орудия пропаганды противоборствующих сторон. Подобного рода уязвимость существует и в историческом пейзаже, в частности, в резком изменении статуса изображения природы в 30-х годах XVII века, когда пейзаж становится эволюционирующей структурой специфического топоса репрезентации, идеологически маркированной.

У Евгения Ромашко пейзаж фундаментально деидеологизирован и универсален благодаря рефлексивной работе над картиной. В то же время мы не можем избавиться от ощущения сходства этих визуальных практик.

Когда мы понимаем, что за пейзажем стоит кропотливая работа по санации образа от идеологических референций и от манипуляций восприятием зрителя, в голову приходит идея абсолютного и не равного самому себе документа. (Возможно, такую идею могла бы воплотить совесть как вещь.)

Художник, несомненно, документирует действительность, и это весьма честное рефлексивное избегание любых манипуляций с репрезентациями пространства и реальности. Это работа на том предельном градусе честности, который может существовать только внутри требований к самому себе.



Пейзаж Евгения Ромашко — документ в том смысле, что сообщает в образе концентрированную суть открывающейся перед нами действительности, некую правду о ней.

Взыскание правды действительности глубоко присуще русскому искусству и сопровождало его независимо от тех пластических форм, в которых художник искал эту правду и полагал формы для ее выражения адекватными действительности. Это глубинная мечта искусства о том, чем надлежит ему быть, и требование искусства к самому себе и к художнику. Исторически это требование звучит в разных модусах — в морально-этическом, как у передвижников и большинства критических реалистов рубежа XIX — XX веков, в негативно-утопическом, как у Малевича и у художников русского авангарда, в метафизическом, как у Дмитрия Краснопевцева, и т.д.

У Евгения Ромашко это требование звучит как требование тишины, как методичное удаление шума и случайных помех, только так можно услышать голос самой действительности, дать ей возможность оставить неслучайный след на холсте.

В этом довольно радикальном смысле пейзаж Евгения Ромашко — документ, подтверждающий существование реальности не через производимые ею иллюзорные эффекты пространства, а через незабываемость ее основания. Художник документирует реальность не как видимость, но как некую заполняющую пространство вещественность. Пейзаж для него — документ особого рода. Это свидетельство наличия реальности. В его пейзажах прочитывается наслаждение вещественностью мира, одержимость его субстанциональностью.

Пейзажи Евгения Ромашко — исключительно плотные, насыщенные цветами, фактурами, светом и материальностью пространства. Художник понимает пространство как место органичного соединения света и вещества. Эти пейзажи говорят нам: мир светел и состоит из предметов, фактур и форм, он может быть красив или нет, но человеку в пространстве есть на что опереться.

СТРАТЕГИИ СОЗЕРЦАНИЯ: ХУДОЖНИК КАК ЗРИТЕЛЬ

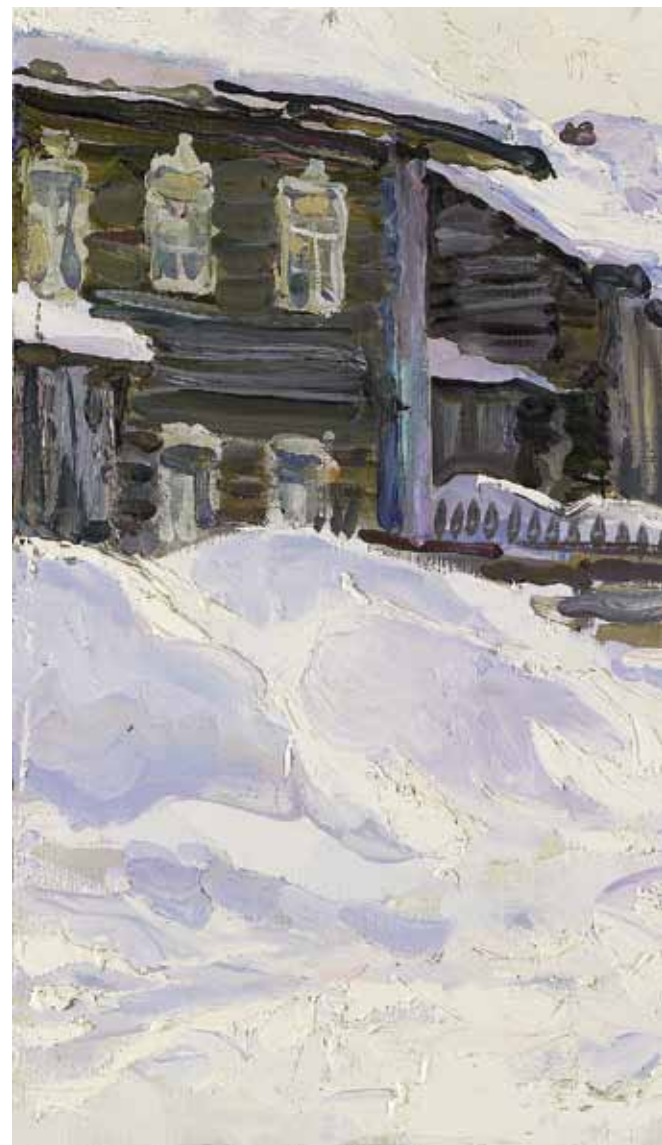
Что за стратегии зрения определяют отбор того, что мы видим? Кто наблюдатель в его картинах, тот субъект, что стоит за художником и с которым отождествляет себя зритель?

Позиция заинтересованного зрения возникла в Европе во второй половине XIX века как реакция на новизну и технический прогресс, и именно с такой позицией наблюдателя, замечающего непрерывно меняющееся состояние мира, связано рождение современности и эстетики модернизма.

Современная мысль описывает современность в метафоре номадического зрения, то есть взгляда на мир, присущего номаде, особого рода созерцателю, которого интересуют только созерцание и анализ мира в непрерывном путешествии. Ментально он ближе средневековому странствующему рыцарю, нежели современному туристу: первый, в отличие от последнего, не потребляет мир и не коллекционирует впечатления — он живет ими, иногда только ими.

Наблюдатель Евгения Ромашко также замечает рассеянную в воздухе новизну, но никогда не останавливает на ней взгляд. Он видит островки исторической устойчивости. Художник выискивает свои живописные уголки взглядом путешественника, изгоняющего эфемерную современность как то, что быстро проходит и слишком зыбко для того, чтобы свидетельствовать о реальности.

Зритель, созерцающий пространство пейзажей Ромашко, встречает взгляд самого пространства, оно и есть единственный носитель субъективности. Мы видим людей в его пейзажах, написанных с непринужденным мастерством, и понимаем, что они лишены собственного взгляда, растворены в пространстве и точно так же создают внутреннее пространство картины, как стены домов, отражения, мачты, цветущий луг. Чтобы понять актуальную специфику этой стратегии, достаточно вспомнить русский пейзаж второй половины XIX века с его критической социальной оптикой. Не менее идеологичен был и советский пейзаж. Евгений Ромашко конструирует пейзаж как такой способ или тип видения, в котором искусство максимально освобождается от манипулирования взглядом и эмоциями зрителя. Поэтому его пейзажи кажутся схваченными случайным взглядом и как будто ничего не сообщающими.



ВРЕМЯ В СИМВОЛИЧЕСКИХ СТРУКТУРАХ НАБЛЮДАТЕЛЯ

В реальности зритель всегда является частью мира, который он наблюдает. Кроме очевидно общего пространства, где находимся и мы, и картина, частью какого мира мы оказываемся, когда стоим перед картиной Евгения Ромашко? В каком-то смысле медленно текущее время его картин оказывается ситуацией зрителя, стоящего перед его картиной. Зритель, вовлекаясь в созерцание пейзажа, синхронизируется с внутренним временем переживания этого пейзажа.

По способу проникновения в действительность взгляд, сквозь который протекает время, можно сравнить с первыми дагеротипами. Обязательная продолжительная экспозиция опустошала городские пейзажи, вычитала людей, но сохраняла их живое присутствие. Искусство Евгения Ромашко подчинено медленному дыханию природы, а не скоростям современного человека. Чтобы заметить эти ритмы, современный человек должен остановиться и замереть, то есть в каком-то смысле самоустраниться, стать наблюдателем, а не деятелем.

Такой оптический режим близок стабильной живописной оптике многих вдумчивых живописцев (например, шишкинской, также очень стабильной). У Евгения Ромашко довольно устойчивые композиции, погода не предвещает перемен. Его пейзажи дышат спокойно и ровно, они создают ощущение, что так всегда было, есть и будет.

Не только пространство, но и время его пейзажей конструируется живописным материалом, самой материей живописи: краской, мазком, бликом, тоном. Взгляд замедляется и вязнет, как муха в смоле. Смола превращается в янтарь.

Время останавливается, становится картиной.

Е. В. Ромашко

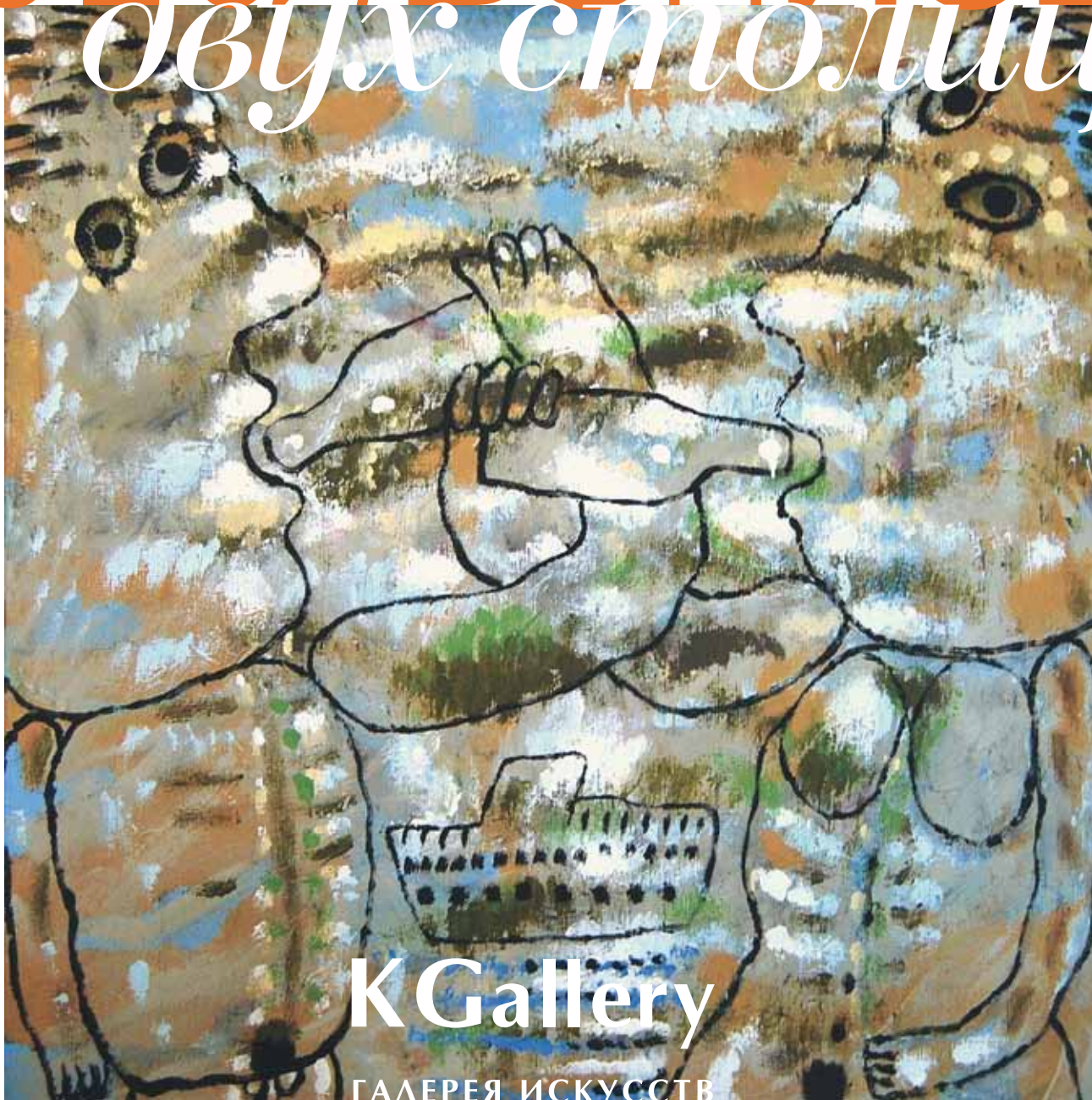
Конец марта в Муфтоге.

2010. Холст, масло



ЖИВОПИСЬ

двух столиц



KGallery

ГАЛЕРЕЯ ИСКУССТВ

ЗАВЕН АРШАКУНИ
БОРИС БОРЩ
АНАТОЛИЙ ЗАСЛАВСКИЙ
БОРИС КОШЕЛОХОВ
ВАЛЕРИЙ ЛУККА
АЛЕКСАНДР РУМЯНЦЕВ

**18 октября —
29 октября**

ЛЮСЯ ВОРОНОВА
ОЛЕГ ЛАНГ
НАТАЛЬЯ НЕСТЕРОВА
ДМИТРИЙ ПЛОТНИКОВ

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ДИ (ДИАЛОГ ИСКУССТВ),
МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
WWW.MMOMA.RU
ФОНДА ПОДДЕРЖКИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «АРТПРОЕКТ»
WWW.FONDARTPROJECT.RU
KGALLERY
WWW.KGALLERY.RU
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, НАБЕРЕЖНАЯ РЕКИ ФОНТАНКИ, 24
+7 (812) 273-00-56

ПРОЕКТ ОСУЩЕСТВЛЕН НА ГРАНТ ПРЕЗИДЕНТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ДЛЯ ПОДДЕРЖКИ ТВОРЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ ОБЩЕНАЦИОНАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ

артпроект
фонд поддержки
современного
искусства

KGallery
ГАЛЕРЕЯ ИСКУССТВ

MMOMA
МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

ДИ
АЛОГ
ИСКУ
ССТР

МУЗЕИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

MUSEUMS OF MODERN ART



Московский музей современного искусства продолжает серию масштабных проектов, знакомящих со значительными явлениями мирового искусства. Весной 2012 года была показана выставка «Двойная перспектива: Современное искусство Японии». Двойная перспектива — это два куратора из разных стран, две площадки музея и двухчастная структура проекта. Кураторская Елена Яичникова и Кэндзирос Хосака выставка объединяет работы более 30 художников разных направлений, работавших с 70-х годов XX века до настоящего времени. Проект состоял из двух частей — «Реальный мир/Повседневность» и «Воображаемый мир/Фантазии», — которые располагались на площадках музея в Ермолаевском переулке, 17, и на Гоголевском бульваре, 10.

ДВОЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА: СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ЯПОНИИ

Виктория Хан-Магомедова

Критики весьма скептически относятся к ремейкам перформансов 1960–1970-х годов, как в случае с Йоко Оно. Свой знаменитый перформанс «Cut piece» (1964) она повторяла в 1960-е и в 2003-м году. На выставке представлены эти повторы перформанса. Работа Оно ознаменовала разрушение интерперсональных, интимных человеческих отношений. Йоко неподвижно сидит в вечернем платье на сцене, рядом ножницы. Зрителей приглашали отрезать кусочки от ее одежды, пока она не оставалась обнаженной, прикрывая грудь. Здесь прослеживается отказ от попытки найти равновесие между эсгибиционизмом и постыдными желаниями, между жертвой и мучителем, между садистом и мазохистом. Сначала можно видеть, как срезают фрагменты одежды с молодой Йоко Оно, затем — с пожилой. Что изменилось? Зрителю решать, какой вариант более убедительный.

Подготовленная кураторами Еленой Яичниковой и Кэндзиросом Хосаки выставка состоит из двух частей, взаимно дополняющих друг друга. Она представляет 30 художников разных направлений и поколений, работающих как с традиционными средствами, так и мультимедийными. В некоторой степени это срез современного японского искусства и попытка продемонстрировать новые тен-

денции, изменения, обозначившиеся на японской арт-сцене в последнее время.

Такаши Мураками часто называют последователем Уорхола. Он заимствует элементы, образность из низкого и придает произведениям статус высокого/низкого, помещая их между двумя сферами. «У японцев не существует различия между высоким и низким», — говорит он. В его «товарном искусстве» доминируют персонажи из японских комиксов манга и мультфильмов. Его называют «массмаркетинговая машина из одного человека».

Гладкие, вызывающие работы Мураками ориентированы на «суперплоское общество». Наверное, он первый художник, создающий картины на основе своего портфолио клипов цифрового искусства. Он придумал живописный стиль, в котором нет намека на иллюзию глубины и перспективы. Однако на выставке его работы звучат более приглушенно, не столь навязчиво, кажутся более утонченными («Цветочные поля»). Такой выбор кураторов оправдан.

После катастрофы в Японии в 2011 году искусство, подобное творчеству Мураками, казалось неуместным. Художники чаще обращаются к повседневной жизни, происходящим в Японии изменениям, пытаются передать ощущение ужаса и дезориентации, царящие в японском обществе в наши дни.

Стр. 97

Синро Отакэ

Мак / Звуковая тень-1. 2008.

Акриловый щит и холст, масло, пигмент, чернильно-струйная печать, фотокопия, полиграфическая продукция, фотографии, фотопленка, ткань, аудиозапись, Конверты грампластинок, виниловые диски, бумага, газеты, картон, дерево, стеклопластик, лак

Кэндзи Янобэ

Желтый костюм. 1991. Свинец, сталь, растения, счетчик Гейгера



В одном из залов на Гоголевском выделяется огромная до потолка статуя «Дитя Солнца» Кендзи Янобе, созданная под впечатлением потрясшего художника взрыва на атомной станции Фукусима-1. Персонаж — мальчик в желтом защитном костюме, со шлемом в руке, счетчик Гейгера, помещенный в ящике на его груди, показывает ноль. Лицо героя в пятнах, в грязи — он пережил трагедию, в сверкающих глазах прочитывается надежда.

Опасность ядерной войны — главная тема творчества Янобе. А счетчик Гейгера напоминает о необходимости японцев регулярно проверять радиационный уровень. И в других работах («Атомный костюм») Янобе являет трагическое видение постапокалиптического мира, и такой взгляд сегодня не кажется абсурдным.

Неодадаистская группировка из шести молодых художников «China Rom» (по-японски звучит как пенис) несколько лет назад заявила о себе на токийской арт-сцене проектом «Суперкрыса». Крысы в некоторых районах Токио стали настоящим кошмаром, особенно на центральной улице административного района Сибуя, где их тысячи. Их называют «суперкрысами», так как они приспособились к ядам.

Инсталляция состоит из желтых чучел крыс, обычных предметов и видео про то, как художники ловят крыс на улицах Токио. С точки зрения художников, крысы выглядели отлично, как девочки-подростки, посещающие модный центр Сибуя. «Chim Rom» вдохновлялись персонажем Пикачу из мультсериала «Покемон». Затем начали ловить крыс на улице, используя сети и ловушки. И сделали чучела крыс, раскрасив их в желтый цвет. Так родился их новый герой, а художники получили известность.

ИДЗУМИ КАТО

*Без названия. 2004. Дерево, акрил, уголь.
Собрание Такахаши — инсталляция в
Центре современного искусства Мито.
Предоставлено Aratanirapano*

ЯЕИ КУСАМА

*Я здесь, но нигде. 2000. Смешанная техника.
Предоставлено: Yayoi Kusama
Studio*





Кисио Суга — один из ведущих художников моно-ха («школы вещей»), движения, распространившегося в Японии в конце 1960-х годов. Суга оригинально работает с деревом, камнем, фрагментами металлических изделий, листьями стекла. Его творения из дерева можно воспринимать на разных уровнях: исследование их поверхности, разглядывание шероховатостей, мест пересечения разных элементов. Суга извлекает скрытые значения в своих объектах, представляя их в гармонии или в конфликте. Бессмысленно искать символическое значение в его объектах, он сотворяет новые непривычные отношения.

Ясумаса Моримура утверждает, что его фотографии — документальный перформанс, в котором внимание переносится с конечного результата на процесс: подготовку костюмов, окружения, аксессуаров и поведение модели перед камерой. В видео «Реквием» он перевоплощается в исторических персонажей: Юкио Мишида, Ленин, Чарли Чаплин, играющий роль Гитлера в фильме «Великий диктатор» (1940). Примеряя на себя образ Чаплина, Моримура подчеркивает, что его работа может быть «реальней реального». Факт обращения Моримуры к копии (Чаплин в роли Гитлера) вовсе не снижает ценность его образа. Этот перформанс напоминает зрителям о человеческой драме.

Молодой, перспективный художник Макото Айда создает качественные и гротескные картины и видео. Холст «Воспитанницы школы харакири» — самый шокирующий на выставке. Он не хотел создавать современную версию традиционных картин с изображением красивых женщин и вдохновлялся работами с изображениями обезглавленных, раненых людей и драматических сцен смерти художников укие-э Йоси Тоси (1839–1892) и Энины (1812–1878). Во многих провокативных работах Айда намеренно вызывает физическую реакцию у зрителя, смешивая традиции японской образности с изображением сцен насилия, тем самым бросая вызов социальным нормам, как в картине «Воспитанницы школы харакири». Девочки в форме с улыбкой убивают себя, вонзают самурайские мечи в животы, вспарывают внутренности, отрезают головы. Блеск клинков создает радугу из крови, бьющую струей из ран. Это аллегория на извращенный менталитет японской молодежи и пессимистическую атмосферу в японском обществе. «Девочки символизируют страну, убивающую себя», — объясняет Айда.

А Яей Кусаме в течение 50 лет использует в творчестве единственный мотив — пятно. Инсталляция «Я здесь, но нигде» представляет собой комнату, где все — комната, стул, стена, часы — оформлено флуоресцентными синими пятнами с причудливыми узорами, оказывающими гипнотическое воздействие. В детстве она страдала галлюцинациями, галлюцинаторный мир станет характерной особенностью ее произведений. Воссоздавая параллельную вселенную из пятен и антропоморфных фигур, фаллосов, она получила мировое признание.

Дуализм между реальным и галлюцинаторным миром вынудил Кусаме добровольно лечь в психиатрическую клинику в 1972 году, где она находится до сегодняшнего дня. Кажется, что свою жизнь она заключила в некий секретный код в произведениях, предоставляя зрителям возможность для дешифровки. Обнаружение секретного кода Кусаме могло стать ключом для нахождения способа бегства от реального мира. Персональная выставка Кусаме в настоящее время с успехом проходит в Тейт Модерн.



ЯСУМАСА МОРИМУРА
Реквием: Мисима 25 ноября 1970 –
6 апреля 2006. 2006. Видео

МОТОХИКО ОДАНИ
Δ Электро (Клара). 2004. Стекло-
пластик, алюминий и др.
Передоставлено Yamamoto Gendai

Искусство есть искусство есть искусство

ММСИ

Во всех крупных музеях мира существует практика обновления или полной замены постоянной экспозиции с помощью произведений из запасников на основе тематического принципа. Так, первая пятилетняя экспозиция Тейт Модерн с 2000 года воплощала идею синтетического видения истории и основывалась на четырех крупных темах: пейзаж, натюрморт, ню и история, в которых прослеживались связи между художниками и произведениями искусства на протяжении XX столетия. Нынешняя экспозиция Тейт Модерн состоит из четырех разделов: «Состояние потока», «Поэзия и сон», «Материальные жесты», «Энергия и процесс». Произведения в каждом разделе группируются вокруг ключевого периода в искусстве прошлого столетия.

По этому пути следовал и ММСИ в первых двух постоянных экспозициях «День открытых дверей» и «Если бы я только знал». Коллекция ММСИ очень неоднородна, поэтому возникают проблемы при ее смене.

Новая экспозиция питерского куратора Дмитрия Озеркова посвящена комментированию, диалогу произведениями искус-



ства, их обсуждению. Экспозиция из 25 разделов произвольно объединяет произведения художников разных поколений, разных направлений: «Я — художник», «Сон разума рождает чудовищ», «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью», «Конструктивизм», «Глаза — зеркало души», «Попробуй спеть»... Особенность новой постоянной экспозиции в том, что зрителю созданы максимальные условия для того, чтобы он чувствовал себя в музее комфортно, предусмотрена даже кровать, на которую можно прилечь и посмотреть телевизор.

Работ представлено много, пожалуй, даже слишком. В залах использована в основном шпалерная развеска произведений («Глаза — зеркало души»). В разделе «Я — художник», естественно, показаны автопортреты Зефи-

рова, Ситникова, Йогансона, Фейгина, Пургина...

Самый веселый раздел «Искусство у меня дома» предлагал зрителю сделать выбор и представить в своей квартире резиновые галоши Гарунова, сказочную избушку или самовар Звездочетова, панно из фантиков Берг или «радио» Ройтера.

Впечатляет зал «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью», где соцреализм сочетается с соц-артом в работах Анзельма, Макаревича, Брускина, присутствуют и четыре деревянных бюста Ленина.

Почти каждый зал имеет свое название — Gesamtkunstwerk. Здесь есть обманки, панно из спичек, оптические иллюзии и черная комната страха.

Самым загадочным является коридор с грязными желтыми стенами и изображенными на них мухами и жуками, навевающий мрачные мысли о настоящем и будущем искусства.

Анна Складман. Маленькие взрослые
ММСИ

«Никита и Алина в консульстве в Италии»: мальчик в цилиндре, с большой тростью и девочка в белом платье, с грустными глазами.



Проект молодого фотографа Складман знакомит с жизнью «новорусской» элиты необычным образом: через портреты детей. Живущая и работающая в Москве, Берлине и Лондоне автор портретов, пытаясь проникнуть во внутренний мир своих моделей, представила себя придворным художником. И процесс работы над портретами был довольно длительным. Она общалась с детьми, узнавала их и только потом снимала. Может, поэтому портреты получились такими удачными.

Дети от 6 до 12 лет сняты в привычной атмосфере, в нарядных взрослых одеяниях, богатых интерьерах. Они изучают по два языка, занимаются искусством, спортом, будущее их обеспечено. Но почему они такие серьезные, не улыбающиеся? Хотя у них все хорошо, порой кажется, что их лишили детства. Автор тонко подметила внутренний разлад моделей, скрытое напряжение («Лиза, сидящая на обеденном столе», «Близнецы Чайковские на лодочке»). Вадим на крыше своего дома. Одетый во взрослый костюм маль-



чик, очень серьезный, глубоко задумавшийся, словно погружен в невеселые мысли.

Для каждого персонажа Складмани выбирает подходящую обстановку, костюмы, композицию и предлагает зрителям взглянуть на этих представителей новой русской элиты и составить о них свое мнение.

Марьям Алакбарли. «NOVCRUZ» – новый день

ММСИ



Работы Алакбарли (гуашь, акрил, цветные карандаши) навевают мысли о чистом источнике. Испытываешь удовольствие от ее цветописы, такой гармоничной, пластичной, многообразной. Она уверенно работает с цветом, создает яркие, сильные работы. Художник заявляет о себе в разных жанрах: с увлечением пишет пейзажи, натюрморты, портреты, орнаментальные абстрактные композиции, изображения животных, птиц, рыб. Рассматривая работы Алакбарли, невозможно представить, что они созданы 21-летней художницей, страдающей синдромом Дауна.

Несмотря на юный возраст, она активно участвует в выставках. В ее творчестве органично переплетаются традиции французского искусства, абстракционизма, неопримитива. Во многих работах Алакбарли подчеркивает эмоциональную характеристику персонажей: «Веселый попугай», «Грустный кенгуру».

Трепетно и безоглядно визуализирует она свои впечатления от увиденного. Животные, птицы, рыбы в ее работах предстают незащищенными, трогательными, добрыми созданиями. А в портретах прослеживается нечто тревожное, порой даже трагическое: глаза персонажей она закрашивает черным.

Творчество художницы в наибольшей степени – проявление интуиции и воображения. Вместе с тем ее произведения выполне-

ны профессионально, непосредственно, просто. Используя собственные метафоры, обращаясь к фантазии, она раскрывает свое видение реальности, освобожденной от противоречий, забот и тревог повседневного мира.

Крис Маркер. Фильмы и фотографии. Фотобиеннале-2012

ММСИ

Почти полувековая фильмография режиссера, фотографа, журналиста, художника Криса Маркера впечатляет. Он известен, но он никогда не снимал культовые фильмы. Его ленты медленно завоевывают зрителя, отнюдь не всегда оставляют память о себе даже у тех, кто их видел. Они предназначены для элитарного зрителя, как и его фотографии.

Хотя Маркер был современником крупных художников, фотографов – Уильяма Клейна, Ресне, – он никогда не причислял себя к интеллектуальной и художественной элите, что во многом объясняется его андеграундной позицией и свободной духовной практикой.

Самый явный признак дистанцированности его творчества от общепринятых структур, норм кинематографической индустрии можно обнаружить в систематическом стремлении размывать границы между документальным и научно-фантастическим жанром.

Маркер всю жизнь занимался фотографией, в его снимках проявились острый взгляд, умение подмечать детали и выстраивать безупречные композиции. В фотографии есть параллели и с его фильмами, видео.

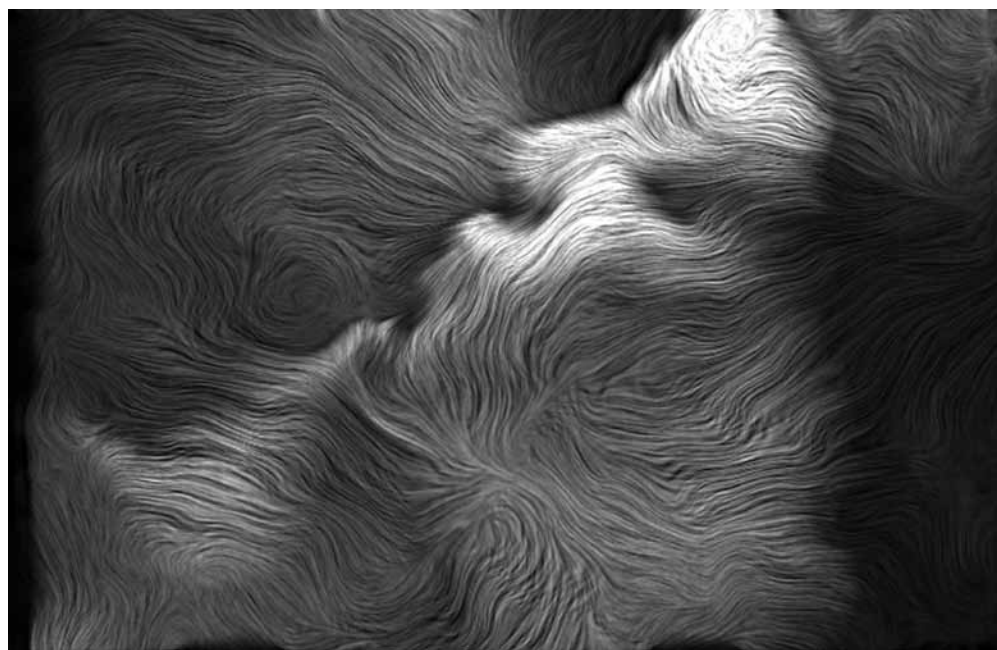
Выставка во многом автобиографична, это ретроспективный взгляд на 50-летнее творчество: фотосерии «Корейцы», «Который ей час?», «По мотивам Дюрера», «Пустые люди», «Взлетная полоса», «Без солнца», видеоинсталляция «Немое кино».

Фотографии, фильмы Маркера рассчитаны на гурманов, эстетов, он не жалуется ленивого зрителя. В его персонажей надо пристально вглядываться, они не поддаются однозначному определению, ускользают, кажется, что в жизни его героев произошли по-

трясения, они испытывают сомнение, уныние, но в их взглядах читается также и надежда («Который ей час?»). Вдохновенные, усталые женщины разных национальностей – можно домысливать происходящее с ними, выстраивать свою историю.

В инсталляции из пяти телевизоров «Немое кино» Маркер рассказывает об изобретении кино. Мелькают изображения – глаза, дорога, сова, женщина, кадры из фильмов, обрывочные забытые воспоминания. Все – образы, текст, музыка – навевают ностальгию.

Запоминаются портреты Маркера, особенно те, где персонажи смотрят куда-то мимо зрителя. Художника интересуют темы, связанные с историей и современными социальными протестами, он облачает их в мощный и поэтический образ. Выставка позволяет проследить связи и пересечения образов Маркера в фильмах, видео, фотографиях.



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.

ПРАВСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ РЕАЛИЗМА

Полгода назад в Москве начал работать Институт русского реалистического искусства (ИРРИ). Специально для него на Дербеневской набережной был восстановлен один из корпусов московской ситценабивной фабрики товарищества Эмиля Цинделя, построенного в XIX веке архитекторами Брандтом и Эрихсоном. Новая площадка существует в режиме музейно-выставочного комплекса, но предполагает, что она станет также и авторитетной искусствоведческой институцией. Основа экспозиции и фондов – частная коллекция живописи Алексея Николаевича Ананьева, бизнесмена, совладельца Промсвязьбанка. Собирать картины советских и русских мастеров XX – XXI веков, исполненные в реалистической манере, Ананьев начал десять лет назад. Сейчас коллекция размещается на трех этажах и занимает площадь более 4 500 квадратных метров. Алексей Ананьев – владелец полотен, автор концепции ИРРИ и первой экспозиции, и даже иногда экскурсовод.

С Алексеем Ананьевым беседовала
главный редактор журнала Ада Сафарова.

ACADEMIA. Вы неоднократно признавались в своей любви к живописи. Что лежит в основе этого вашего пристрастия?

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. В детстве родители отдали меня в простую московскую детскую художественную школу. Когда в течение четырех лет тебе преподают и рисунок, и живопись, и историю искусств, и композицию, и скульптуру, это, конечно, играет свою роль. Наверное, именно тогда и появился интерес, который со временем обрел конкретные формы.

ACADEMIA. А когда это увлечение обрело собирательские формы? Если я верно понимаю, вы решили открыть музей, когда дома банально не стало хватать стен.

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. Живопись я начал коллекционировать около десяти лет назад. Я приобретал картины не «для интеллигента». Национальное искусство, которое можно условно отнести к традициям реалистической манеры живописи, мне близко и понятно, особенно то, что было создано в двадцатом веке. Во многом это мой эмоциональный выбор. Этот период совпадает с моей собственной жизнью, многие сюжеты вызывают во мне сильные чувства. В общем-то, с такого рода эмоционального потрясения и началась коллекция ИРРИ. Я увидел у одного из партнеров по бизнесу картину Алексея Белых «День Победы» и окончательно определился с тем, что, да, я хочу создать коллекцию русского реалистического искусства. Решение сделать ее общедоступной связано не только и не столько с коли-



чественным фактором. Когда видишь что-то потрясающее, хочется поделиться эмоциями с другими. А синдром «скупого рыцаря», по-моему, болезненное состояние.

ACADEMIA. Вы помните, какая была первая работа в вашей коллекции?

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. Это были работы кисти Михаила Юрьевича Кугача и Юрия Петровича Кугача, мастеров достаточно широко представленных в экспозиции института. Но я бы не сказал, что первые приобретения задают тон всей коллекции.

ACADEMIA. По какому принципу шло собиранье? Нравится – не нравится?

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. Я действительно не купил ни одной картины, которая на момент приобретения мне бы не нравилась. Но, безусловно, я прибегаю к совету специалистов, когда дело касается подлинности и оценки.

ACADEMIA. Какие стиливые, временные и географические рамки у коллекции вашего музея?

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. Я осознанно назвал свой музей Институтом русского реалистического искусства, хотя термин этот в искусствоведении довольно зыбок. Чаще говорят о предметном, фигуративном искусстве. Начал собирательство с полотен середины – второй половины двадцатого века. Безусловно, самая яркая страница этого периода национального искусства – художники-«шестидесятники». Это Гелий Коржев, Виктор Иванов, Сергей и Алексей Ткачевы, Дмитрий Жилинский, Виктор

Попков, Петр Оссовский, Юрий и Михаил Кугачи, Александр и Алексей Грицаи, Владимир Стожаров.

Позже, когда пришла идея создания коллекции, доступной широкой публике, я решил, что зритель, попавший в Институт, должен познакомиться и с их учителями, мастерами, чьи традиции блестящие «шестидесятники» впитали и реализовали в новой художественной ситуации. А это великие Сергей Герасимов, Исаак Бродский, Александр Дейнека, Аркадий Пластов. Те, в свою очередь, переняли традиции передвижников – Ильи Репина, Исаака Левитана, Валентина Серова, Василия Сурикова, Алексея Саврасова. К сожалению, у меня пока нет их полотен. Вообще, чем больше погружаешься в наше реалистическое искусство, тем больше осознаешь, насколько оно безгранично. К тому же творчество художников-реалистов, безусловно, различающееся по самобытности и манере письма, часто объединено неким нравственным пафосом и общественными интересами. Это для меня тоже важно.

ACADEMIA. С «реализмом», стиливыми рамками разобрались. А слово «русский» в названии Института ограничивает коллекцию географическими, национальными рамками? Есть много художников

К. БРИТОВ

Март в Суздале. Голубой день.
1996. Холст, масло

У Мстеры. Золотая осень. 1999.
ДВП, масло

Δ С Т Р. 103

Г. М. КОРЖЕВ-ЧУВЕЛЕВ
Дополнительный урок.
1986–1992. Холст, масло





А. ДЕЙНЕКА
 Девушка, завязывающая
 ленту на голове (эскиз карти-
 ны «Купальщица»). 1951.
 Бумага, сангина, уголь



В. ИВАНОВ
 Косцы. 1991. Холст, масло

на пространстве бывшего СССР, которые были воспитаны в традициях русской школы живописи. Они входят в круг ваших интересов?

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. «Русский» в данном контексте – это характеристика школы живописи. Таир Тимурович Салахов, на мой взгляд, русский живописец, хотя в некоторых сюжетах есть азербайджанские мотивы. Это касается и, например, белорусского художника Мая Данцига, представленного в ИРПИ. В его произведениях также очевиден национальный колорит. У нас есть замечательный Владимир Игошев. Большое количество его полотен создано по впечатлениям от жизни в Ханты-Мансийске и поездок по Северному Кавказу. Традиции классической русской живописной школы объединяют его и с Салаховым, и с Данцигом, и с братьями Ткачевыми.

ACADEMIA. Как происходит процесс собирания и пополнения? Вы посещаете мастерские художников, покупаете в галереях, на аукционах, производите обмен с другими коллекционерами?

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. Вот чего у меня не было, так это обмена с другими коллекционерами. Покупки у коллекционеров, да, конечно, случались. Что-то приобретено на аукционах, но основная масса полотен – либо напрямую у самих художников, либо у их родственников.

ACADEMIA. В будущем вы намерены отказываться от каких-либо работ, которые есть сейчас в экспозиции?

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. Возможны и продажи, и покупки. Безусловно, коллекцию надо совершенствовать.

ACADEMIA. Вам дарят картины?

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. Да, уже начали.

ACADEMIA. А на заказ пишут?

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. Я действительно не так давно сделал то, чего раньше не практиковал – заказал картину. Мне кажется, и это не только мое мнение, что сейчас существует некоторая проблема именно с жанровой картиной. Я предложил

одному из авторов выйти за рамки пейзажа и найти сильный сюжет для жанрового полотна.

ACADEMIA. У вас есть установка на приобретение знаковых полотен художников, ориентация на образы, стилистику автора, которые уже стали узнаваемыми?

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. Такая задача не стоит. Как я уже говорил, полотно должно меня тронуть эмоционально, ну и, конечно, быть качественно выполненным. И уж тем более сложно «угадать» программное полотно, когда дело касается современных мастеров, до сих пор творящих.

ACADEMIA. В экспозиции ИРПИ очевидно сопоставление работ, возникших в результате официального государственного заказа, и работ, которые художники писали для себя...

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. Это справедливо в первую очередь для работ, представленных на третьем этаже. Там экспонируются полотна мастеров, чьи вкус и стиль сформировались до революции и уходят корнями в традиции живописи девятнадцатого века. Их творческая зрелость пришлось на революционное и военное время. Я бы не сказал, что они писали «для себя», скорее «вопреки» условиям. У нас есть пять полотен Гавриила Горелова, начиная с ранних портретов, заканчивая «Похороны Горького». Это своего рода монография мастера, характеризующая и представляющая все этапы его творчества и дающая понимание того, как он развивался и с чем пришлось ему столкнуться. То же можно сказать и о коллекции в целом. Экспозиция ИРПИ важна и ценна особым контекстом. Мы можем видеть, как развивалось национальное реалистическое искусство в двадцатом веке этап за этапом.

ACADEMIA. В наше время, чтобы сказать «я люблю русское реалистическое искусство», нужно иметь смелость, быть отважным человеком.

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. Думаю, вы преувеличиваете насчет отваги. В противном случае мне было бы гораздо проще попол-

нять коллекцию. Я ничего не имею против современного актуального искусства двадцатого века, но увлекаюсь реализмом, а Институт русского реалистического искусства – одно из немногих мест, если не единственное, где можно увидеть собрание национального искусства в таком качестве, количестве и контексте.

ACADEMIA. *Вы говорите, что это не только музей, это институт. Но у института особые, отличные от музея задачи, не так ли?*

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. Мы даже сейчас не очень похожи на музей, если говорить о стереотипах. У нас нет вредных бабушек, шикающих на излишне громких посетителей, у нас очень комфортная для посещения среда. Мы стараемся сделать все, чтобы ничто не отвлекало наших гостей от созерцания полотен. Действительно, пока мы функционируем как музейно-выставочный комплекс, но постепенно будем запускать проекты, которые позволят нам стать авторитетной искусствоведческой площадкой. Начнутся лекции, будут гранты для студентов, сложится исследовательская база. У нас есть поручение Президиума Российской академии художеств «пропустить» через наши залы студентов Суриковского института, и мы его выполняем. Кроме того, мы предполагаем организовывать выставки выпускников художественных вузов. Сейчас наши искусствоведы заняты составлением каталога, описанием работ, сведений о которых нет в доступных источниках, мы собираем биографическую базу художников, которой попросту не существует, то есть создаем основу для дальнейшего движения.

ACADEMIA. *У русского реалистического искусства есть несколько проблем. Во-первых, оно плохо известно за рубежом. Во-вторых, термин требует теоретического обоснования, объяснения, даже рекламы. Обоснование реалистического искусства как нравственной школы – это не только художественная, но и философская задача.*

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. Как показывает практика, многие авторы, представленные в ИРРИ, гораздо больше известны как раз

за границей. Студенты из Европы и Азии едут к нам именно на «русскую реалистическую школу». Разговоры о том, что такого рода живопись не интересует молодое поколение, тоже в некоторой степени преувеличение. Мы в этом году в первый раз участвовали в акции «Ночь в музее». Около половины пришедших были младше среднего возраста. Многие собрались специально на лекцию Дмитрия Дмитриевича Жилинского. Мне кажется, что это хорошая статистика, и говорить о смерти реализма преждевременно.

ACADEMIA. *В мировой практике существуют государственные стимулы для финансовых вложений в искусство. Как вы рассматриваете возможность использования этого опыта у нас в стране?*

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. Я пока о таких инициативах не слышал.

ACADEMIA. *А вы рассматриваете свою коллекцию как бизнес-проект?*

АЛЕКСЕЙ АНАНЬЕВ. Нет, это не бизнес. Если бы я смотрел на это как на способ вложения денег, я был бы конъюнктурней в выборе авторов и направлений.

Г. КОРЖЕВ

Квартирантка. 1997. Холст, масло



КОЛЛЕКЦИЯ СЕМЬИ ЗАКС. НЕСПАЩИЕ ВУЛКАНЫ

Юлия Кульпина

Начало XX века было временем смутных предчувствий, предощущений перемен, революционных научных открытий, рождения новых философских концепций. В художественной, творческой среде это создавало особую атмосферу, волнующую, напряженную, требующую постоянных интеллектуальных усилий.

В России же это ощущалось с особой остротой и силой, поскольку общество лихорадило из-за социальных противоречий. Новый век обозначился жарким дыханием стремительно наступающих перемен и жгучей их жаждой. Это было целостное явление, охватившее все сферы жизни, предуготовляющее стремительное и яркое развитие событий. Переустройство жизни происходило с будоражащей энергетической мощью, подобной солнечной вспышке, озарившей жизнь новым светом, энергией, в которой ощутима была коллективная пульсация мыслей, чувств, чаяний, движений души, направленных на изменение мироустройства в целом. Когда в январе 1914 года в Россию приехал глава итальянских футуристов Маринетти (а это случилось в ту пору, когда, по справедливому замечанию тогдашнего критика Я. Тугендхольда, «наши собственные Невтоны уже превзошли Маринетти по части “левизны”»), он сказал: «Я думал попасть в страну снегов, но теперь вижу, что это вулкан под легким слоем пепла, готовый вспыхнуть...»

Русское искусство первой трети XX века, предшествующее социалистическому реализму, это особая страница не только в развитии мировой художественной культуры, но и удивительно отчетливый момент слияния в художественном поле интеллектуальных усилий — философской мысли, исследований, экспериментов, попыток познания и выражения сверхчувственной истины. Это время, отмеченное поражающей свободой мышления, давшее возможность появлению принципиально новых художественно-философских концептов.

Русское искусство, выкристаллизовавшись в авангард, разработало все модели для своего будущего развития. Ранний авангард начинается с воссоздания преображенной реальности, с отдаления от привычного доселе взгляда на мир, предмет, человека. В произведениях первой трети XX века степень абстрагирования от видимой реальности проявляется различно и последовательно, начиная с робких, незначительных сдвигов и деформаций, догадок, намеков и гипотез к более уверенным проективным трансформациям и, наконец, до полного ее отрицания в беспредметной живописи. Искусство стремительно теряло внешнее сходство с видимой реальностью, но воспринимало законы жизни, вбирая в себя онтологические принципы, пытаясь выразить их не аллегорически, а буквально. Этот переворот в душах и умах — движение через диспропорцию, асимметрию, дисгармонию, движение против течения, движение, отвергающее привычный взгляд на мир, к новому мироустройству и заново обретаемой гармонии.

Коллекция произведений искусства, которая собиралась одновременно с этими переменами или же вслед им, перерастает из собрания произведений в артефакт культуры и истории, в живое свидетельство прошлого, пронизанное временными, историческими, культурными, социальными контекстами, составленное из воспоминаний и судеб каждого произведения, каждого художника и каждого собирателя коллекции.

Одна из таких коллекций — собрание произведений авангарда семьи Закс. Коллекция сосредоточена на тех личностях, что составляют явление русского авангарда: Гончарова, Машков, Фальк, Лисицкий, Клюн, Татлин, Попова, Экстер, Удальцова, Розанова, Пуни, Чашник, Родченко, Архипенко и др. В целом собрание хронологически охватывает начало XX века (до 1930-х) и насчитывает более 200 уникальных произведений. Художники, представленные в коллекции, отражают историю русского аван-



А. ЭКСТЕР

*Пейзаж. Середина 1930-х годов.**Холст, масло*

гарда от русского неопримитивизма и символизма через кубофутуризм до конструктивизма и супрематизма.

В начале прошлого века в Днепропетровске коллекцию начал собирать Залман Закс, другая часть коллекции была приобретена его дочерью Анной (Нехамой) в конце войны, когда она работала врачом в Витебской, Минской, Гродненской областях. Тогда в коллекции появились произведения круга художников, так или иначе связанных с витебской школой — Лисицкого, Клюна, Чашника, Татлина, Экстер, Пуни.

Леонид Закс, нынешний владелец этой коллекции, будучи сам ценителем авангарда, занимает активную исследовательскую и просветительскую позицию, изучая произведения собрания, постоянно участвуя в выставках (с 2002 года работы коллекции выставлялись в Германии, Швейцарии, США).

Л. Закс инициирует исследования своей коллекции различными специалистами, находит возможности для систематических публикаций работ для ознакомления с ними профессионалов и ценителей искусства. Своей деятельностью он дает новый импульс для изучения произведений русского авангарда, способствуя формированию сугубо исследовательских задач в отношении этого наследия, что может привести к попыткам нового осмысления самого явления с учетом меняющихся представлений, постоянно нарастающих знаний и неизбежных изменений,

которые претерпевает наука в целом, в частности искусствоведение. Во всяком случае, это дает повод к обозначению новых аспектов исследований. Примером тому может служить работа известного историка искусств Михаила Германа (Русский музей, Санкт Петербург), посвященная графическим листам Клюна из коллекции семьи Закс.

В своей статье автор обозначает проблему, которая, по его справедливому заключению, оставалась прежде не востребованной. «К сожалению, — пишет он, — ни отечественные философы... ни тем более западные исследователи психологических проблем новейшей культуры... не стали пристально вглядываться в те бездны бессознательного, которые сыграли существенную роль в русском искусстве...»

Представляется, что в изучении авангарда подобная постановка вопроса особенно ценна, поскольку для данного явления категории «сознание» и «бессознательное» являются ключевыми: искусство этого периода стало не столько свидетелем трансформации представлений человека о мире, о себе и реальности, сколько проводником этих меняющихся представлений.

Человек пытался научиться видеть то, что не способен воспринять глаз и что недоступно нашим органам чувств, а возможно постичь посредством совокупных усилий памяти, интуиции, мышления. Это выразил Матюшин в своей идее расширения

И. Пуни

Натюрморт. Конец 1910-х.

Коллаж. Холст, масло, бумага

В. Татлин

Трамвай. До 1915-го.

Инсталляция на дереве.

Смешанная техника



И. КЛЮН
Вращательное движение. Ок. 1915.
Коллаж, дерево

Л. ПОПОВА
Гитарист и пианистка.
Ок. 1916. Холст, масло



ного смотрения. Об этом говорил Кандинский, считавший, что любое произведение есть мироздание, видевший в рождении каждого произведения возникновение космоса из хаоса и катастроф. Это же выражал Филонов в своем аналитическом методе, слагая из атомов свои картины. Малевич же утверждал: «Я пишу энергию, а не душу» — и грезил, что культура беспредметности завоюет мир. Их идеи приближают нас к пониманию мира, близкому к представлениям, данным впоследствии наукой — квантовой механикой, транспсихологией, нейробиологией.

Искусство авангарда становится методом миропознания благодаря концентрации идей, вызывающих расширение границ мышления и осознанную активацию надсознательных процессов — интуиции, тотальной свободы творческого мышления. Так искусство рождает тончайшие взаимодействия логики и интуиции, мышления и чувства, сознания и бессознательного. И если рассматривать явление авангарда не в хронологической линейной последовательности (с ее взаимопроникновением, теснением или параллельным сосуществованием стилей), а наблюдать логические перемены его развития, то можно увидеть не только эквилибристику духа, балансирующую между сознанием и бессознательными импульсами, но и опыты частичного высвобождения мышления от бессознательного. «Интерес авангарда обращен к “чистому” мышлению, — отмечает исследователь русского и европейского искусства XIX–XX веков В.С. Турчин. — Во всех его манифестах звучит постоянная апелляция к сознанию. Сознание, которое им видится, должно, по их представлению, существовать само по себе, его необходимо “вычлени”».

Интересно, каким образом эти идеи выражены в авангарде не вербально, а визуально. Одно из первых таких проявлений — попытка освободиться от субъективной направленности искусства, а значит, и преодолеть господствующие представления, попытка выйти за их пределы. Прежде всего это достигалось в упрощении художественных средств и форм в неопрIMITИВИЗМЕ. Локальные откровенные цвета, изобразительные искажения, композиционная простота, слияние предметно-объективного начала с живописным (о чем писал Д.В. Сарабьянов) — и все ради обретения чистого взгляда, не помнящего формирующей сознание цивилизации. В неопрIMITИВИЗМЕ обозначается тяга к мифологизации, а это свидетельство стремления к формированию конструкта другой, собственной, воображаемой реальности, что и занимало всегда умы авангардистов и пропитало мировоззрение последующих поколений.

В кубизме шел протяженный, но отчетливый процесс придания предмету статуса символа, выражаемый в последовательном отказе от предметного восприятия действительности и тяготении к образному: через скрытность предмета, в которой дается лишь намек на изображаемое к появлению на холстах фрагментов реальных вещей на фоне сухой схематичности рисунка. Это движение от расщепления образа к его конструированию.

Любопытен пример, когда символичность сообщается материальному миру в целом. Таков «Пейзаж с радугой» Александры Экстер, который выглядит пограничным не только стилистически, но и содержательно: аккуратные игрушечные домики меж плоскостей воды, земли и неба пронизаны радужными цветами — диффузия энергии и материи, вымысленность их взаимопроникновений.

Значительно более тонкими символическими сопряжениями обладают произведения, актуализирующие бессознательное. Такие работы отчетливо эмоциональны. Об этом, в частности, говорится в исследовании В.С. Турчина «По лабиринтам авангарда»: «Сложение иконографии искусства рубежа веков следует рассматривать как попытку моделирования через символ с выделением больших групп — времени, пространства, природы, религиозной метафизики, трансцендентного бытия. Одна-



ко подлинным символом времени была музыка, авторитет которой был действительно велик. Музыка как искусство импровизационное, процессуально-бесконечное, пространственное и распредмеченное “духовно” соответствовала этому периоду в целом. Современники чувствовали это, и стоит взглянуть с этой точки зрения на бытие авангардистского искусства, вспомнить “Музыку” Матисса, музыкальные инструменты кубистов, теорию Кандинского о соответствии музыки и цвета, названия картин П. Синьяка “Адажио” и “Симфония”, футуристический опыт создания шумовой музыки, “летающую” скрипку Шагала, определение “орфизма” Р. Делоне, данное Аполлинером, — “живопись абстрактная, обогащенная музыкой”. Синтез абстрактного и чувственного, характерный для этого периода, выражался в приоритете “музыки”, не вообще музыки, а именно “музыки”, понятой символически».

Иллюстрирует эти идеи, к примеру, работа Любви Поповой «Гитарист и пианист». Она выражает острую эмоциональность, достигнутую прежде всего за счет тревожной вибрации цвета во всех фрагментах расчлененного изображения. Понятно, что это конструкт не видимой реальности, а конструкт представлений о ней. И как подчеркивал Юнг, анализируя творчество Пикассо, речь идет о бессознательных представлениях, поскольку, по мнению Юнга, сознание предлагает нам узнаваемые образы мира, и попытки исказить действительность — это плоды бессознательной психики, воздействующей на сознание.

Следующим опытным осознанием действительности и значимым проявлением «моделирования через символ» можно считать расширение границ собственного «я» — расширение границ индивидуального сознания посредством погружения в глубины бессознательного, благодаря чему совершаются когни-



Э. Лисицкий

Проект на дереве. Ок. 1923. Масло, дерево

тивные процессы и происходит слияние личного опыта с интересующим. Этот процесс наглядно осуществлялся в кубистическом миропостроении: от предмета, будто втиснутого в плотное вещественное пространство натюрморта, к образу человека, уже неразделимого с пространством, связанного с ним едиными токами, и наконец, к образу города, почти ставшего знаком. Предмет — человек — город — типичные для кубизма образы. И этот считываемый логический ряд выглядит осознанием человека частью окружающего его мира, «встроенность» в него. Другой важный момент — нарастающее самосознание: отождествление себя частью целого, которое стремится к бесконечности. Это опробованный в кубизме и получивший полноту в нефигуративной живописи образ пространства — визуализация постулируемой авангардом всеобщности, тотальности, а вследствие этого — космичности, последовательный выход за пределы собственного «я», потом за пределы социального и вообще гуманистического.

В таком эмоционально-опытном познании действительности прослеживается общая тенденция освобождения предмета от формы, придание ему символичности, а потом стремление к высвобождению знака от символического содержания. Когда же единение чувственного и ментального в осознании и познании материального мира осуществляется через коллаж и скульптоживопись, физическая форма приобретает роль посредника не материального мира, а идеального.

Работа с возможностями живописного пространства начинается с кубистической работы над предметом, когда он деформируется, трансформируется, расчленяется, а потом как будто заново собирается, конструируется вновь в коллажах, приобретает физический объем в скульптоживописи. В искусственно созданную форму вливается новое содержание, а после форма и во все оголяется до знака. Тогда, на этапе отказа от изображения

предметного мира и преодоления зависимости от присущей ему содержательности, осуществляется переход в среду идей: от визуализации бессознательных представлений к визуализации отвлеченного мышления.

Наиболее выразительными в этом смысле становятся проуны, созданные Лисицким, являвшиеся, по его словам, «пересадочными станциями от живописи к архитектуре». С их помощью Лисицкий подошел к структурным, композиционным и дизайнерским решениям, применимым в различных сферах: в искусстве театра, фотографии, книги и архитектуре.

За этим революционным прорывом в мышлении, в принципах изображения и, следовательно, в открывающихся возможностях миропознания происходит глубокое проникновение авангардистских прозрений в образ мира, в создание окружающей среды, конструирование вещей, в способ соприкосновения с действительностью. И это, может быть, главное достижение авангарда выразилось в попытке миропостижения через целостность человека, через синтез его возможностей.

Переход от внешних зрительных ощущений к внутренней сущности предметов и от раскрытия внутренней их сущности к полному освобождению от предметности (то есть к образности, символичности, а впоследствии и знаковости) и был постепенным «очищением» живописи от визуализаторских задач и подчинением живописных возможностей миру идей. Так осуществился переход к беспредметному искусству, которое стало высшей формой сложно конструируемой целостности.

Теперь вопрос о сознании и бессознательном приобрел особую остроту, поскольку первопричиной целостности могли быть как бессознательные импульсы (что мы видим, например, в работах Кандинского), так и порождения разума, строго говоря, даже не имеющие художественного начала, а отталкивающиеся от технических чертежей (таков по сути своей конструктивизм).

Именно здесь прочитывается значимая роль коллекции семьи Закс. Залман, будучи кожевником-купцом, Нехамма — врачом, не имели непосредственного отношения к искусству, их взгляд был в этом смысле беспристрастен. Коллекция собиралась ситуативно, интуитивно, семья Закс, сознательно и неосознанно пропуская через себя эпоху, в которой они жили, дала в своей коллекции срез прошлой жизни. Примечательно, что в коллекции нет Кандинского, Малевича и Шагала.

В своем исследовании «О точке зрения в искусстве» Хосе Ортега-и-Гассет говорит, что движитель в художественной эволюции (где движение параллельно истории мысли) — это точка зрения, которую мы выбираем. Такой особой точкой зрения на русское искусство начала XX века становится коллекция семьи Закс, дающая возможность наблюдать искусство признанных звезд авангарда первой величины лишь боковым зрением, не подпадая под их влияние. У нас появляется возможность сосредоточить свой взгляд на стремлении человека в искусстве хотя бы частично выбраться из пут бессознательного и обрести свободу чистого мышления, способного конструировать нашу реальность. Сфокусировать свое внимание на революционном прорыве, который позволяет нам сегодня видеть материальный мир и мир идей таким, каков он есть, ощутить свободу, которую отвоевал нам авангард — действовать в искусстве не только в качестве наблюдателей и исследователей, но и быть кризисными, формирующими мир по своему усмотрению.

ОБЗОРЫ

REVIEW



В сферу интересов Академии художеств сегодня входят события разные по масштабу, тематике, возникающие в разных регионах мира и по самому широкому кругу проблем. Это свидетельствует об интересе самой академии к мировой художественной практике, убеждает в динамичности развития старейшей культурной институции.

В современном культурном пространстве практически нет событий, вызывающих всемирный или хотя бы общенациональный интерес. Международный выставочный проект «В единстве семьи – единство мира» поставил перед собой амбициозную задачу – сделать его таковым (автор концепции Сергей Титлинов).

Казалась бы, простая мысль – незамысловатая идея – выставка о семье, детях и родителях. Развернутая же в планетарном масштабе, она способна выявить видение семейных ценностей современным человеком в контексте национальных традиций и поглощающей эти традиции глобализации. Таким образом, проект в определенной степени станет своеобразным социологическим исследованием.

После всестороннего анализа организаторы сочли скульптуру и фотографию оптимальным способом визуализации концепции. Скульптура – метафора, сублимация творца, а фотография – документ (даже в случае ее художественной обработки). Древнейший вид и новый вид искусства в образно-пластическом тандеме способны оказать большое эмоциональное воздействие на зрителя. К тому же произведения позволяют создать эффектную, способную к трансформациям экспозицию, задействовать как стены, так и внутреннее выставочное пространство. Художникам же предоставляется безграничное поле для самовыражения в разнообразии форм, техник, интерпретаций.

Привлечь внимание к теме – главная задача, поставленная организаторами и участниками. Поэтому проект должен быть экстравертным, доступным для большого количества зрителей. Согласно концепции экспонирования предполагались нетрадиционные экспозиционные площадки: аэропорты как места массового посещения, университеты как места, где формируются жизненные приоритеты и знакомятся будущие молодожены. Для реализации проекта был создан оргкомитет, и в 2009 году работа началась.

Опыт уже был, так как международный проект вырос на основе выставок произведений российских авторов на тему «Семья,

дети, родители». Они проходили с 2005 по 2010 год в разных городах нашей страны, неоднократно включались в культурную программу статусных международных мероприятий, экспонировались в Кремле, Совете Федерации, Государственной думе.

На первом этапе необходимо было найти и привлечь к участию авторов из возможно большего числа стран, затем протестировать одну из концептуальных выставочных площадок. Тестовая экспозиция прошла в предновогодние дни в аэропорту Екатеринбурга Кольцово. Выставку посетили десятки тысяч человек не только из России, но и еще из 20 стран (одновременно здесь демонстрировались работы победителей всероссийского фотоконкурса «Семейный альбом»). К лету 2010 года в портфолио организаторов уже находились произведения скульпторов и фотографов из 70 стран мира.

Серьезным дебютом стала экспозиция в сентябре 2010 года в Ханты-Мансийске в рамках 39-й Всемирной шахматной олимпиады, где выступали представители 160 стран. Для экспозиции художественный совет ЕХФ (Екатеринбургского Художественного Фонда) отобрал около девяноста работ. По реакции участников олимпиады было понятно, что тема взволновала людей, поразило также и то, что в далекой Сибири они увидели произведения своих земляков. Экспонентами стали художники из Австралии, Нигерии, Египта, Кубы, Мексики, Гватемалы, Эстонии, Франции, ЮАР, Мальты, Венгрии, Швеции, Уругвая и других стран.

Организация такой акции – дело весьма затратное и сложное. Помимо финансового обеспечения возникают проблемы с таможней, логистикой, авторами, с разрешениями на вывоз произведения из страны. Например, при формировании выставки для Ханты-Мансийска работы концентрировались в Германии, а затем перевозились в Россию. Выставка рассматривалась как единый комплекс. С каждым автором заключался договор на право экспонировать его произведение. Для демонстрации работ было разработано и изготовлено специальное выставочное оборудование, включая осветительное.

Следующим этапом стала экспозиция в Москве. Вернисаж состоялся в октябре 2011 года в атриуме нового корпуса МГИМО и был приурочен ко дню основания института. Открывали выставку ректор университета, академик РАН А.В. Торкунов и куратор проекта С.В. Титлинов. Среди присутствующих находились министр иностранных дел России С.В. Лавров, чрезвычайные и полномочные послы государств – участников выставки, авторы произведений из разных стран, деятели культуры, политики. Предоставление столь значимой площадки говорит о гуманитарной ценности проекта и его важности для международных связей.

Президент Российской академии художеств З.К. Церетели так сказал о выставке: «Открытие экспозиции скульптурных и фотографических произведений профессиональных авторов из 82 стран мира со всех континентов является высшим олицетворением духовного богатства народов мира, творческого потенциала наций... Трудно переоценить вклад участников, партнеров, волонтеров из многих стран в дело организации выставки "В единстве семьи – единство мира", с особой силой утверждающей ценности, единые для всего человечества и объединяющие все народы нашей планеты».

А.В. Торкунов во вступительном слове подчеркнул, что «семейные ценности – вечная тема. Семья – основа мироздания, стержень, который должен обеспечить нам всем в будущем надежное существование».



Б.Р. ПЕРСОН
(Дания)
Рабочие руки



Ю. ПИВОВАРОВА

(Казахстан)

Беременная мама и удивленная девочка

В. ВИ ТАР ТАН

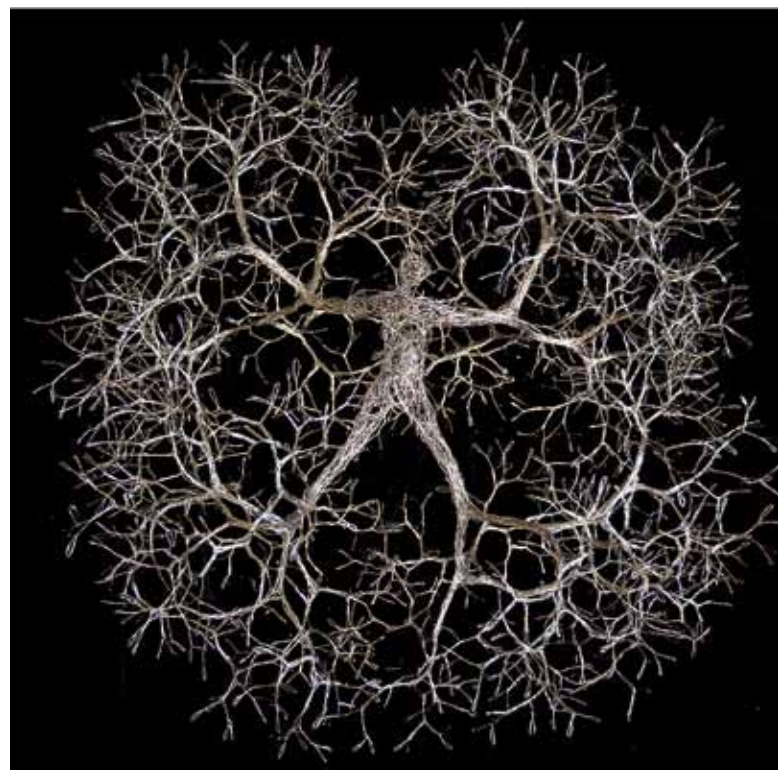
(Сингапур)

Взаимозависимость

Х. ВИЛЬЯ

(Колумбия)

Бонсай, 1250 узлов, одна семья



В идеале количество работ на передвижной выставке ограничивается 100 скульптурными и 100 фотографическими произведениями. Экспозиция не должна быть гипертрофированной, зрителям ее нужно осмыслить, а не просто просмотреть. В экспозиции были сформированы блоки, которые и выстраивали образно-смысловое пространство. Одни произведения корреспондировались друг с другом, а другие работали на контрасте, поскольку диапазон творческой интерпретации темы зависит от манеры автора. В результате возникла широкая картина, отражающая диапазон современного мирового искусства. Более детальное изучение материалов состоявшихся и будущих выставок может стать предметом специальных искусствоведческих исследований.

Организаторы планируют привлечь максимальное количество участников. Переговоры о выставках за рубежом ведутся представителями тридцати стран мира. Президенты Армении, Казахстана, Молдовы, Эквадора и Ганы уже выразили желание провести выставки в своих странах.

Как считает инициатор проекта Сергей Титлинов, выставка должна доказать, что фундаментальные, единые для всего человечества ценности существуют и что они могут стать основой ненасильственного объединения разных людей. В этом процессе роль искусства, по его мнению, недооценена, она должна стать определяющей.

Оргкомитет выстроил с участниками выставки теплые дружеские отношения. Авторы делятся своими творческими победами и семейными радостями, организаторы поздравляют их с днями рождения и праздниками, следят за творческой судьбой.

Но не только члены оргкомитета общаются с авторами выставки. Важный результат проекта — установление связей и меж-

магой, где каждый мог зафиксировать свои впечатления от произведений, жизненные истории и размышления. Записей с каждой выставки набиралось более чем на 200 языках. Приведем некоторые отзывы о выставке в МГИМО: «Выставка великолепна и несет в себе огромный смысл. Художественные произведения толкают на размышления. Главным образом выставка должна быть нацелена на подрастающее поколение, чтобы направить их на путь любви» (посольство Замбии); «Познавший жизнь с помощью этой выставки» (Dian Wirengjurit, посольство Республики Индонезия); «Спасибо вам огромное, выставка превзошла все мои ожидания, она отражает историю жизни — от рождения до смерти, радость и грусть, единение и одиночество! Великолепная выставка!» (Роуэн Гиллеспы, скульптор, Ирландия).

Екатеринбургский художественный фонд, осуществляя международный выставочный проект «В единстве семьи — единство мира», затронул несколько пластов социально-общественной жизни. Это и активизация художественной деятельности, и привлечение внимания к искусству, и контакты на его основе между российскими и международными властными структурами, и забота о престиже Урала, России в целом, распространение по миру положительной информации о регионе и стране. Благодаря выставке о Екатеринбурге узнали как о крупном промышленном и культурном центре, а не только как месте, где убили царя Николая II, более чем в ста странах мира.

Можно утверждать, что проект «В единстве семьи — единство мира» — не просто очередная международная выставка, а социально-политическая акция, проведенная с помощью средств искусства. Министр иностранных дел России С.В. Лавров назвал идею беспрецедентным гуманистическим проектом.



С. КАСАКОТА
(Замбия)
Мужчина и женщина.
Он создал их

Д. ХУК
(Канада)
Вдовец



ду художниками разных стран и континентов. В этом он дополняет мировое биеннальное движение. Например, участников одной из биеннале в Китае — скульпторов Катрин Ламак (Франция) и Яко Сиберхаген (ЮАР) — сблизило то, что они оба — экспоненты выставки в доселе неведомом им Уральском крае. В отличие от тренда отечественного искусства, замученного идеологическим давлением, в искусстве других стран преобладает социальный акцент, поэтому идея «В единстве семьи — единство мира» вызвала такой отклик у профессионалов.

Организаторы инициировали также «обратную связь» между экспонентами и посетителями. На всех выставках неотъемлемой частью стали большие крутящиеся диски с бу-

ВРЕМЯ ПОКАЗЫВАТЬ СОБРАННОЕ...

Юрий Гоголицин

Один из крупнейших коллекционеров XX века А.А. Сидоров так определил эту деятельность: «Собирательство может быть спортом. Для него нужны умение и удача. Собирательство может быть страстью. Для осуществления ее нужны настойчивость и счастье. Собирательство может быть искусством. Для того чтобы такой стала деятельность коллекционера, нужны все указанные выше качества: и умение находить, и удачливость, и настойчивость поиска, и любовь к предмету, и — совершенно неоспоримо — знание его. Собирательство может быть наукой. Первое требование здесь — иметь цель». Основу фондов «K Gallery» составили собрания двух поколений коллекционеров Сидоровых.

Петербургские коллекционеры — люди, увлеченные искусством. Даже в трудные идеологические времена они собирали произведения художников, подвергавшихся остракизму, что позволило сохранить впечатляющие раритеты и вернуть в историю искусства забытые имена, восстановить справедливость по отношению ко всем течениям и направлениям русского искусства первой половины XX столетия. Когда состоялось знакомство с коллекциями русского искусства в европейских странах и США и исследователи и коллекционеры получили доступ к громадному пласту информации по истории национального изобразительного искусства, появилась возможность возвращения из эмиграции многих работ, расширения деятельности коллекционеров, получившей второе дыхание. В новых условиях собирательства она стала не просто родственна музейной работе, но в какой-

то мере и конкурентной: устройство выставок работ из частных собраний — это научная и творческая деятельность. Участники галерейного процесса могли устраивать совместные экспозиции по направлениям, этапам, наконец, по именам тех или других полузабытых мастеров. В этих случаях галерист выступает и экспертом, и художником-дизайнером, и историком искусства. Именно на это направлены усилия «K Gallery», для чего в основном используются собственные фонды и коллекция.

Первым опытом была состоявшаяся в 2006 году выставка «Возвращение в Петербург», посвященная творчеству забытого ученика И.Е. Репина Бориса Григорьева. Выходец из Рыбинска, он учился сначала в московском Строгановском художественно-промышленном училище, а затем Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств. Ремесло имело в его глазах особую ценность, потому авторитеты быстро





С. СУДЕЙКИН

*Гарем.**Бумага, темпера*

З. СЕРЕБРЯКОВА

*Марокканские девушки.**1928. Бумага, пастель*

сменяли друг друга, а учился он скорее у окружающей его жизни, дарившей острые ощущения и образы. Он присматривался к проявлениям неоклассицизма в мастерской Д. Кардовского, интересовался авангардизмом М. Ларионова и Н. Гончаровой, привлекал его декоративный модерн мастеров петербургского «Мира искусства» и заразительная буколическая Россия Сергея Судейкина, но внутренний голос подталкивал его к поискам собственного стиля.

В 1913 году молодой художник впервые оказался в Париже. О Григорьеве можно сказать: увидел Париж и стал художником. Он создал за короткий период несколько тысяч рисунков видов города, сценок в кабачках, кафешантанах, на бульварах. Работы парижского периода, показанные на выставке в Петербурге, сделали имя молодого мастера известным, но принесли и огорчения. Бориса Григорьева отчислили из Академии художеств. Его графика эротического характера, фривольные образы Парижа и Питера и болезненное, экспрессионистическое отношение к России были признаны недостойными академической конкурсной программы. Несколько работ этого периода есть в фондах галереи. Среди них «Музыкальные эксцентрики» (1913, картон, масло, 52,5 x 75). Картина входит в цикл работ, посвященных кабаре и злачным местам Парижа, но выделяется трактовкой образов музыкантов, танцовщиц, проституток и посетителей притонов. Эксцентричные персонажи скрыты за масками, их шутовской облик призван развеять скуку повседневности. Художник тщательно прорабатывает все детали масок, уделяет особое внимание их странным нарядам — нелепым штанам в клеточку, на-



рочито контрастным парикам — белому, черному и рыжему, комичным позам, подчеркивающим шутовство действия. Как бы отделяя увиденное от происходящего в реальной жизни, Б. Григорьев замыкает пространство вокруг персонажей тяжелыми красными волнами штор: художник настаивает на театральности происходящего. Эти жалкие, гротесковые, смешные люди не имеют ничего общего с реальной жизнью и жизнью зрителей. В фондах галереи находятся еще несколько аналогичных картин раннего парижского периода: «Кабаре», «В кабаре», «Мертвый сезон в Париже» и блестящая серия рисунков, объединенная позднее в цикл «Intimite»: «Досадная подробность», «Девушка на лугу», «Лежащая девушка» (рисунок для росписи кабаре «Привал комедиантов», «Стоящая женщина (Проститутка)»).

Александр Бенуа так откликнулся на выставку Григорьева: «...Вот мучитель! Талантливый подлинный художник, но мучительный в высшей степени. Вот кого я ценю, но кто мне не нравится. ...Впрочем, быть может, именно эта моментальность и придаст со временем его творениям особую характерность и достоверность. А что он передает самый тон нашего пакостного времени, самую подлую его гримасу и самую музыку, под которую оно пляшет свой дьявольский танец, в этом не приходится сомневаться. Самое главное, что у художника не хватает желания углубить свою задачу, отнестись к ней вдумчивее, есть тоже лишняя черта времени...» («Речь», 28 октября 1916 г.). В портретном жанре Борис Григорьев, как и в своих жанровых и мистических произведениях, использует выдумку и фантастические реминисценции, сочиняет сюжеты, выстраивает постановки.

Из фондов галереи на выставке были представлены два женских портрета: «Женщина из Бург-де-Батц» и так называемый «Портрет матери», строгие, собранные, предельно реалистичные, выражающие приязнь автора к своим моделям. У бретонки в характерном чепце и с воротником, отделанным национальным черным кружевом, грубые натруженные руки, морщины, избородившие крестьянское обветренное лицо, но художника более интересует достоинство человека, отдавшего жизнь тяжелому фермерскому труду. Портрет матери на фоне круглящихся сводов старинного помещения менее нагружен характерными деталями, он привлекает своими живописными нюансами. Иссиня-черная гамма переливается богатыми рефlekсами и тенями, образуя вокруг седой головы атмосферу беспокойства и напряжения, настороженное лицо пожилой женщины сохраняет неподдельный интерес к жизни. «Портрет матери» был написан в Петрограде, но впервые демонстрировался на выставке общества «Мир искусства» в Париже в 1921 году, затем работа затерялась на долгие годы и была приобретена в собрание галереи на одном из аукционов русского искусства в последние годы.

На выставки галереи привлекаются работы из многих частных собраний Петербурга и Москвы, потому они вызывают интерес не только у городской публики, но и музейных специалистов. Одна за другой последовали экспозиции «Портреты и время» (русский портрет с 1900 до 2000 года), «Борис Кустодиев и художники Поволжья», «Петров-Водкин и его ученики», «Образ женщины в русском искусстве XX века». Внушительный временной диапазон и широкий круг имен в проекте делают его многогранным и привлекательным для любителей и профессионалов. В экспозиции были представлены такие мастера, как М. Врубель и К. Сомов, В. Суриков и Н. Калмаков, Б. Анисфельд и В. Шухаев, А. Мильников и В. Ватенин... При том, что большая часть произведений происходит из коллекции галереи, в экспозиции присутствуют немало произведений из других собраний. Делая упор в собирательстве на произведения мастеров Серебряного века, галерея долго готовила проблемную выставку «Петербургские парижане», на которой предпо-

лагалось показать творчество петербургских художников до 1917 года и их полотна, листы графики, театральные зарисовки, исполненные в период эмиграции. Многие мастера петербургской школы ассимилировались в парижском искусстве, другие продолжали развивать мотивы, темы и творческие методы, сделавшие их известными в дореволюционный период. Так, рядом с видами Петербурга А. Бенуа и М. Добужинского экспонируются их пейзажи Парижа, исполненные много позже. И в том и другом случае художников интересуют городские силуэты, выразительность деталей — окна, ставни, трубы, штукатурка брандмауэров, растяжки и фонари, отражающие приметы эпохи. Эти скрупулезно отобранные детали — проявление остроты видения мастеров. Художническое видение — результат многолетней подвижнической работы в честь празднования двухсотлетия Петербурга. Одновременно с дворцовыми пригородами Петербурга А. Бенуа писал французский Версаль, в Париже его интересовала эпоха Петра I.

Наиболее русским среди участников упомянутой парижской выставки 1921 года оказался Сергей Судейкин, придавший экспозиции яркий национальный колорит. В «K Gallery» было несколько произведений мастера, которые не демонстрировались уже более полувека. Его картины, полные юмора и цвета, эскизы декораций для театра «Летучая мышь» имели много подражателей, в том числе и среди французских художников. И в пасторальных композициях, и в декоративных постановках парижского периода петербургский декоратор не изменял своему кредо, сложившемуся на берегах Невы.

Одной из сторон творчества Судейкина стало оформление артистических заведений: кафе, кабачков, помещений, где собиралась творческая богема. К числу таких привлекательных мест относится петербургская «Бродячая собака», которая после 1912 года функционировала как артистический клуб.

Именно этот период отражали экспонированные на выставке работы из галерейного собрания: «Морская идиллия», «Пастораль».

Работы неоклассиков петербургской школы позволяют осознать значимость художественного ремесла (рисунка, композиции, реалистического начала), благодаря которому французы признали российскую художественную школу. Нелишне вспомнить, что работы именно российских неоклассиков А. Яковлева и В. Шухаева французское правительство приобрело в филиал Лувра — Люксембургский музей, впервые нарушив национальный закон, запрещавший пополнение музея работами здравствующих авторов. В собрании галереи выразительные рисунки сангиной острова Капри, зверей римского зоопарка, портреты офицеров и дам того времени.

Выставка включала и работы Зинаиды Серебряковой — «Автопортрет» и «Портрет Степановой». Рядом с этими лирическими и камерными произведениями особенно монументально выглядят полотна, исполненные для загородного дома бельгийского промышленника Бровара в 1930-х годах.

В экспозиции также представлены серии работ Константина Сомова и Мстислава Добужинского, декоративные композиции лидера петербуржцев Александра Бенуа из собрания галереи. Специалисты также имеют возможность сравнивать портреты малоизвестного Савелия Сорина с портретами Чехони или Альтмана.

Выставка «Петербургские парижане», составленная из работ, хранящихся в частных собраниях и потому мало известных, могла состояться благодаря деятельности и возможностям фонда галереи, сумевшей привлечь многочисленных питерских собирателей. Удалось показать произведения, которые в последние годы были приобретены на аукционах Европы и возвратились на берега Невы.

АКВАРЕЛЬНЫЕ КАРТИНЫ ВОЛОКИТИНОЙ Азиза Гусейнова

Волокитина сложилась как художник еще в студенческие годы. Об этом свидетельствуют диплом с отличием, стипендия Союза художников, полученная выпускницей Суриковского института, и, конечно, работы — пейзажи, в которых отражены и тонкие состояния природы, и настроения художника, и, что особенно привлекает в них, общественная атмосфера таких трудных для страны 1990-х. Художественная зрелость была очевидна и в тонких градациях сдержанного цвета, критика отмечала «умелую выстроенность пластического движения тональных масс». В таком раннем успехе художника, только вышедшего из стен института, талантливого человека, освоившего хорошую профессиональную школу, нет ничего экстраординарного. Поразительно другое — раннее становление художественной индивидуальности, своя интонация в разработке идеи, исследование ее через лично пережитые сюжеты, выражение ее в живописных градациях и тональных разработках, обретенных в упорных экспериментах. Она долго искала собственный художественный диапазон — писала портреты, натюрморты, развернутые пейзажи. Но уже в начале профессионального пути ее притягивали детали, будь то пейзаж, в котором она умела увидеть интересный натурный объект и найти отклик своим эмоциональным состояниям или деталь интерьера, и в результате именно малая частность становилась пово-

дом для размышлений о времени, онтологической драме, роли социума в судьбе человека. Конечно, умение увидеть природу, ее ритмы в малой травинке — это особый взгляд человека мегаполиса на природу. Но чтобы выразить опыт переживания природы городским жителем на языке искусства, нужен был и художественный опыт. И вот этот опыт художник обрел и интуитивным, и интеллектуальным, и художественным усилием.

История искусств, которую Волокитина изучила досконально, чтобы овладеть классической многослойной акварелью, дала ей основательные знания и по искусству деталей. При изображении малых растительных форм неизбежно возникает необходимость точно передать видовые характеристики растения.

В России существует богатая традиция ботанических акварельных рисунков. Но если такие художники, как Д.Г. Мессершмидт или И.Х. Букобаум, в начале XVIII века выполняли свои рисунки по заказу Анны Иоанновны (ныне они хранятся в архиве РАН в Санкт-Петербурге) для идентификации вида, то уже И. Амман и И. Фмелин создавали свои ботанические атласы по Сибири, преследуя и другую цель — выявить индивидуальность конкретного растения. Эту традицию усвоила Волокитина, и, конечно, хорошо образованный художник, Волокитина знает и ботанические рисунки А. Дюрера. Они служили примером не только точной передачи видовых качеств растения, но и высоко-



го искусства натурального этюда. И хотя во времена А. Дюрера еще не было термина «акварель», но уже существовали адекватные будущему материалу пигменты.

Ольга Волокитина — русский художник, и на ее творчество не могла не оказать влияние поэтика великого русского певца природы И. Шишкина. Шишкинское вглядывание в каждый листок и хвоинку, умение ювелирно их запечатлеть, способность увидеть в них тайну сотворения мира — эта традиция вошла в опыт современного художника. Волокитина изучала анатомию растений в московских парках, даже в этом есть совпадение с Шишкиным, рисовавшим в Сокольниках. Но и с шишкинскими рисунками из Братцева, и с «Гурзуфскими скалами», и с «Сосной на Валааме», «Деревьями у ручья на реке Кастель» также можно найти параллели в работах Волокитиной. Великий мастер пейзажа любил угадывать по изображениям породу растений, и в волокитинских акварелях каждая травинка узнаваема. Но есть и более глубинная связь. Именно шишкинские «рисованные картины» утвердили Волокитину в правомерности существования «акварельной картины» этюдного характера. Есть, конечно, существенное отличие шишкинского метода от манеры Волокитиной. Естествоиспытательский интерес Шишкина гораздо более последователен, нежели у Волокитиной. В ее мхах, осенних листьях, жухлой траве даже неспециалист, конечно, узнает изображенный вид, но это не результат ботанического интереса художницы, а следствие верности натурному наблюдению. Особенность поэтики ее работ в ином. Помимо традиций ботанических рисунков XVIII века, графического опыта Дюрера, «рисованных картин» Шишкина, Волокитина оказывается причастна к традиции классической русской литературы — ее интереса к малым мирам сего, будь то маленький в социуме человек или былинка в лесу. В деталях природного ландшафта художница видит красоту всего сущего и прочитывает частную судьбу в общем ритме жизни, видит и проявление общих закономерностей жизни в отдельном явлении. При этом она умеет создать очень деликатный переход от лирических интонаций к мировоззренческим размышлениям о жизни и смерти, об угасании и возрождении природы, о смене поколений, о грядущей новой жизни.

Не случайно заснеженный старый пенек в лесу зеленеет новой жизнью — мхом, пробивающимся сквозь снег травинками, и название композиции «Зимний сон» несет в себе обещание пробуждения. Художница умеет передать и уязвимую хрупкость, и конечность жизни, и онтологическую загадку возрождения в новых формах.

И делает это настолько убедительно и выразительно, что переводит размышления о природных циклах к движению времени в жизни человека, общественных процессах. При этом Волокитиной удастся соответствовать и глубинным эмоциональным переживаниям каждого зрителя. Более того, она старается утешить, обнадежить, внушить уверенность в необозримости жизни, преобладания ее циклов. Такое сочувствие человеку и есть, возможно, главная черта творчества Волокитиной, которое и позволяет говорить о ее причастности не только к живописной школе, художественным традициям, но и гуманистической линии отечественного искусства.



О. Волокитина

Соловки. У стены монастырской пекарни. 2003. Бумага, сангина

Затопленный лес. 2010.

Бумага, акварель

Даль. 2009. Бумага, сангина



ЧЕРНОГОРСКИЕ ПЛЕНЭРЫ

Весной 2012 года в залах ЦДХ прошла выставка «Сны о Черногории», организованная фондом «Культурное достояние». В ней приняли участие академики, народные художники и пока еще малоизвестные молодые живописцы из России и Украины. Объединила всех тема — Черногория и место написания работ — пленэры в Костела-де-Бока на берегу Которского залива. Летом 2012 года на пленэры поехали три победителя конкурса «Перспектива-2011», организованного фондом поддержки современного искусства «Артпроект» и журналом «ACADEMIA». Мы обратились к организатору пленэров и председателю правления фондов «Культурное достояние» и «Научное партнерство» доктору химических наук Виктору Карцеву.

ACADEMIA. Фонд «Культурное достояние» ведет многостороннюю работу: организует выставки, проводит пленэры, издает каталоги. С чего начиналась эта деятельность?

ВИКТОР КАРЦЕВ. Когда стало ясно, что мое увлечение живописью не случайно и я хочу заниматься искусством серьезно, был создан наш фонд. К тому моменту я познакомился с работами более тысячи восьмисот художников со всей России — уже известных и только начинающих. В первую очередь меня интересовали приверженцы реалистического направления в живописи. Сложилась значительная коллекция — около тысячи пятисот работ. Единственная возможность придать этим работам общественное звучание и статус — открыть их для широкой публики, для чего в две тысячи седьмом году и была открыта в Санкт-Петербурге на Невском проспекте галерея «N-проспект».

ACADEMIA. А идея организовывать пленэры, как она возникла?

ВИКТОР КАРЦЕВ. Когда в две тысячи восьмом году в моем распоряжении оказался отель «Костела-де-Бока» в Черногории на берегу Которского залива, он сразу стал функционировать как дом творчества художников. Мы хотели создать условия для их работы и общения. Здесь они готовят и групповые проекты, и программы, проводят конкурсы, творческие встречи, ездят на экскурсии. Приезжают сюда и многие известные живописцы, причем некоторые по многу раз. Так, Переяславец в девяносто два года получил статус почетного члена Костела-де-Боки, с тех пор он может приезжать к нам в любое время.

ACADEMIA. Кто помогает вам реализовывать такую обширную и разнообразную программу?

ВИКТОР КАРЦЕВ. Я руковожу химической компанией, в которой заняты три с половиной тысячи ученых и задействовано сто два института. Мы разрабатываем новые химические соединения, которые используют почти тысячи фирм во всем мире, занимающиеся в том числе поиском лекарств от СПИДа и рака. Изучаем взаимодействие ферментов и лекарств, создаем новые препараты. Мы открываем новые химические формулы, и также новых художников. Думаю, этот процесс также необходим обществу, как и создание новых лекарств. Все направления деятельности фонда — гранты и ваучеры, выставки, издание альбомов — мы финансируем сами. Материально нам никто не помогает, но морально нас поддерживают, награждали государственные и общественные организации. Помогает и Российская академия художеств.

ACADEMIA. Кто принимает решение, чьи работы приобрести в коллекцию, кому из художников издать каталог, чью выставку организовать и где ее показать? При фонде действует экспертный совет?

ВИКТОР КАРЦЕВ. При фонде «Культурное достояние» создан попечительский совет, куда входят мировые звезды: барон

фон Цвейн, Зураб Церетели, Таир Салахов, Василий Нестеренко, Елена Образцова, принимала участие Белла Ахмадулина. Это наш «генералитет». С фондом сотрудничают шестьдесят два координатора из разных российских городов — посещают выставки и мастерские, отсматривают работы, знакомятся с молодыми художниками. Мы следим за выпускниками всех художественных училищ и институтов. Наградили Пензенское и Харьковское училища, Киевскую академию, академию Штиглица, Репинский и Суриковский институты.

ACADEMIA. Почему вы начали популяризировать именно реалистическую живопись?

ВИКТОР КАРЦЕВ. Понятие «реализм» очень широкое: он может быть и декоративным, и колористическим. Для меня главный критерий, чтобы художник не лгал себе и зрителям.

Мне кажется, что в истории российского искусства были два явления — передвижники, с ними по уровню мастерства никто не смог сравниться ни до, ни после. Второе соразмерное яв-



ление — наш соцреализм. В нашей коллекции есть Яблонская, Шаталов, Угаров, Константинопольский, но также Фальк, Гончарова, Ларионов. Более двух тысяч полотен.

Живописцам сегодня катастрофически не хватает поддержки — начиная со школьного обучения и на всех последующих этапах. Мы много ездили: были в Полтаве, Ярославле, Костроме, в Крыму, Киеве... Повсеместно разрушена структурная основа художественного образования. Союзы бездействуют, мастерские распроданы, дома творчества сданы в аренду. Художникам трудно выживать. При этом столько новых молодых талантов. Они выросли на Коровине, Бернадском, великих мастерах, копируя которых, можно многому научиться. Проблема в том, что этими художниками никто не занимается — ни государство, ни музеи, ни галереи, ни арт-критики. Им приходится выживать в одиночку. Мы сделали выставку «Палитра Крыма», но наша работа в масштабах России и Украины — капля. По большому счету это должно делать цивилизованное государство. Но мы рады, что можем хоть кому-то помочь выставиться, поработать на пленэрах, издать каталог, передать работы в музеи.

ACADEMIA. *Есть ли в планах создание собственного музея?*

ВИКТОР КАРЦЕВ. Наша коллекция, на мой взгляд, крупнейшая в России, сейчас насчитывает две тысячи полотен классиков и шесть тысяч работ современных авторов. Мы разместили ее в первом частном научно-исследовательском институте в Черногловке. Там более пятидесяти залов. Кроме того, хотим в галерее на Невском проспекте со временем создать художественный музей с акцентом на питерских авторов. Еще есть мечта открыть музей русского реалистического искусства в Черногории.

ACADEMIA. *Черногория для вас не только место проведения пленэров. Вы ведете в этой стране большую благотворительную и просветительскую работу.*

ВИКТОР КАРЦЕВ. На Балканах не существовало собственной живописной школы. Каждый год в Будве проводится фестиваль балканских стран «Арт-сайм», в котором участвуют Босния и Герцеговина, Хорватия, Черногория... Работы наших художников на их фоне выделяются своим качеством. И хотя они сделаны в основном во время пленэров и носят этюдный характер, в них прочитываются и традиция, и школа, и мастерство. В черногорских музеях в Цетинье, Перасте коллекции живописи скромные. Мы дарим им работы, тем самым пропагандируя лучшие достижения отечественной живописной школы. Наши художники уже создали ряд портретов членов черногорской княжеской семьи Негушей. В две тысячи одиннадцатом году фонд подарил храму Ф. Ушакова икону св. Федора Ушакова, в этом году мы передаем Цетиньскому монастырю икону Петра Цетиньского, выполненную К. Козновым во время летних пленэров. У меня в мечтах и создание местной картинной галереи, но для этого нужно, чтобы черногорская сторона пошла навстречу и выделила для этого помещение.

ACADEMIA. *Как вам удастся совмещать столько направлений деятельности?*

ВИКТОР КАРЦЕВ. Если что-то господь дал, ты должен реализовать. Это синергизм, которому я следую в своей жизни. Нельзя останавливаться: когда устаю от химии, переключаюсь на работу фонда. В этом году у нас сразу несколько юбилеев — двадцать лет химической фирме, пятнадцать лет фонду «Научное партнерство», пять лет фонду «Культурное достояние», и выходит в свет моя тридцатая научная монография.

ACADEMIA. *Поздравляем вас с этими знаменательными датами и событиями. Всем этим можно гордиться.*



Караваджо. 1571–1610. Картины из собраний Италии и Ватикана

ГМИИ им. А.С. Пушкина



Впервые творчество выдающегося мастера, внесшего огромный вклад в европейскую живопись, не только своего, но и позднейшего времени, представлено в Москве так полно: 11 произведений. Как известно, все крупные художники XVII века в той или иной степени отдали дань караваджизму. Следы этого влияния можно обнаружить в раннем творчестве Рубенса, Рембрандта, Вермеера, Веласкеса, Риберы, братьев Ленен.

В картинах на выставке прослеживается характерная черта искусства Караваджо, его главное нововведение — реализм: он никогда не идеализировал своих персонажей. Уличного мальчишку, позировавшего для образа Вакха, он изображал в его реальном жизнеподобии. Его мощный реализм был весьма далек от возрожденческих живописных рецептов. В картине художника Возрождения внутренняя идея автора всегда очевидна, она передана всей структурой образа. В полотнах Караваджо изображением является лишь то, что можно увидеть глазами. Столь пристальное внимание к визуальным моментам препятствует идеализации и преобразению образа. Родится новая эстетическая концепция, когда искусство представляет реальность остро и драматично.

Вторая характерная черта искусства Караваджо — его пристрастие к эффектам ночного освещения. Он изобретает важный стилистический прием: отказывается от фона и окружает фигуры темнотой. В холсте «Бичевание Христа» он использует новые приемы, подчеркивая резкие контрасты света и тени, высвечивает фрагменты, демонстрируя тела в движении, в момент наивысшего напряжения, не только физического, но и психического, эмоционального. Тела выступают из мрака, напряженные мускулы, энергичные ракурсы тел, выявленные светом, передают драматизм события.

Картины Караваджо рождают странный эффект: изображения кажутся порождениями тьмы. Фигуры делаются зримыми благодаря всполохам света. Эти образы — лишь часть реальности, лишь то, что позволяет увидеть слабое освещение, остальное погружено во тьму, тайну. Доминирующая в его изображениях темнота акцентирует драматизм, так как темнота — вид ночи, опускающейся на мир, чтобы поглотить все благо-

родные проявления и оставить лишь страх и террор.

В 1600-е годы для церкви Санта-Мария дель Пополо Караваджо создает цикл картин о жизни и страданиях апостолов. Вот знаменитый шедевр «Обращение Савла» (1600). Это выдающееся творение и редкая удача получить его на выставку. Все пространство картины заполнено изображением коня, под копытами которого ярким светом озарена фигура упавшего Савла. Кажется, что именно благодаря этому свету происходит духовное прозрение будущего апостола Павла.

На выставке отражены этапы творчества Караваджо. Бунтарь, одиночка, стремившийся жить за пределами общепринятых норм, он постоянно сталкивался с непониманием церковных заказчиков. Его судьба стала прототипом модели «проклятого» художника, распространившейся впоследствии. Бурный темперамент приводил его к конфликтам с окружающими. В 1606 году во время игры в мяч он случайно убил партнера. Был вынужден бежать из Рима. Начался четырехлетний период скитаний: Неаполь, Мальта, Сицилия, Порто-Эрколе. Получив прощение папы, он собирается в Рим. Но по недоразумению арестованный пограничной стражей в Порто-Эрколе, ограбленный, этот выдающийся мастер умирает на пляже от малярии.

В экспозиции представлена самая ранняя его картина: «Юноша с корзиной» (1592, галерея Боргезе). Еще ничто не предвещает драматические события. С осязаемой точностью написана фигура, натуралистично изображены фрукты. Художник прославляет жизнь — твердые контуры, чеканные объекты, ясное и детальное видение.

Последние произведения Караваджо написаны поспешно, во время беспрестанных скитаний по югу Италии. Они плохо сохранились, но даже почерневшие полотна, во многом утратившие свои колористические качества, впечатляют. Самая прекрасная картина на выставке — «Поклонение пастухов» (1609), в которой передано предчувствие гибели; самая трагическая — «Мученичество св. Урсулы» (1610, собрание итальянского банка «Интеза»), последнее творение выдающегося мастера. Изображена одна из 11 дев, погибших мученической смертью во время гонений на христиан при императоре Диоклетиане (ок. 304 года). Героиня прижимает руки к ране, нанесенной стрелой проводника гуннов. За ее спиной можно обнаружить трагический автопортрет художника с открытым ртом, словно пораженного стрелой вместе с ней. Цветовая гамма, неожиданные светотеневые контрасты, необычная трактовка — все свидетельствует о тягостном одиночестве Караваджо, предчувствии трагедии.

В процессе реставрации картины в 2005 году обнаружили руку, изображенную между палачом и Урсулой, как будто препятствующую экзекуции. Рука придает композиции волнующую пространственность, драматическую современность. Однако неизвестно,

была ли она написана Караваджо или это результат позднейших записей.

Во Христе/In Christo. Обмен художественными и духовными шедеврами между Россией и Италией. Джотто в Третьяковской галерее

Джотто ди Бондоне (1267–1337) одним из первых порывает с византийским и готическим наследием, его новаторство проявилось в трактовке образа человека. Он достигает особой естественности в передаче человеческого тела в движении, создавая для фигур твердую пространственную базу. Фигуры перестают быть плоскими, обретают массивность, материальность, пластичность. В композиции вместо средневековых кулис возникают трехмерные архитектурные сооружения. М. Алпатов писал, что на фреске «Поцелуй Иуды» в церкви Сан-Франциско в Ассизи Джотто совершил такой же смелый переворот, как и Леонардо да Винчи в «Тайной вечере» в Милане. Здесь и в других творениях Джотто совершенный человек предстает не счастливым и безмятежным, а в действенных отношениях с другими людьми.

«Мадонну с младенцем» (1299) из флорентийской церкви Сан-Джорджо алла Коста, представленную в Москве, исследователи считают самой ранней работой, безусловно написанной самим мастером. Другие эксперты связывают картину с фресками в Ассизи.

Первым атрибутировал картину как работу Джотто немецкий критик Роберт Ортаг в 1933 году. После бурных дискуссий атрибуцию приняли и другие специалисты. Согласно нормам XIII века работа имела острокопечную форму, но оказалась со всех сторон обрезанной, особенно сверху, где видна профилированная арка. В 1993 году картина пострадала во время взрыва в галерее Уффици, но была тщательно реставрирована.

Иконографический тип — Мадонна во славе — восходит к византийской традиции. Богоматерь предстает на мраморном троне. Два ангела за плечами Марии держат парчовую ткань, частично скрывающую фон и придающую изображению эффект трехмерности. Джотто отказался и от другой византийской условности передачи образа Мадонны. Его Мадонна под облачениями носит красный чепец, из-под которого выбиваются две пряди волос. Картина имеет характерные черты стиля раннего Джотто: стремление передать объемность персонажей, их позы более естественны по сравнению с предшествующей традицией. Новаторство языка Джотто



обнаруживается при сравнении с изображениями Чимабуэ.

Полиптих из церкви Санта-Репарата предназначался для собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции. На нем изображены святые, покровители Флоренции. Некоторые исследователи приписывают полиптих школе Джотто.

На ответной выставке ГТГ в Баптистерии Флоренции покажут псковскую икону Богоматерь Одигитрия XIII, «Вознесение» (1408) Андрея Рублева, икону «Распятие» (1500) Дионисия.

Валентин Серов. Линия жизни

ГТГ

Эскиз-вариант «Похищения Европы» (1910) создан Серовым после путешествия в Грецию. Художника поразило искусство греческой архаики, под ее влиянием и был создан этот эскиз. Тонкая декоративность сочетается здесь с глубокой человечностью, есть в нем и монументальное фресковое нача-



ло. Кажется, что в эскизе образ звучит даже острее, чем в законченном варианте. Безусловно, в своей живописи Серов раскрыл важные проблемы своего времени, выразил стремление к обновлению художественного языка и настойчиво стремился овладеть выразительными возможностями формы. В рисунках и гравюрах он добился больших успехов. Даже существует мнение, что Серов-рисовальщик превосходит Серова-живописца. Крупная выставка мастера, где представлена треть из 750 графических работ, позволяет поразмышлять о его графическом наследии.

Главный герой выставки — линия в творчестве Серова, бесконечно изменчивая и отточенная. Именно в рисунке художник предпочитал фиксировать идею. Требовательный к себе, он часто уничтожал предварительные наброски. Над иллюстрациями к басням Крылова, в которые, по мнению И. Грабаря, Серов вложил все свое знание русского мужика и русской деревни, он работал 15 лет. Басням Крылова посвящен отдельный зал. Выставка показывает творческий процесс — от постижения природы к ее преобразению. Этюдами натурщиц начинается и заканчивается выставка, построенная по тематическому принципу: портреты, пейзажи, театральные композиции, исторические, мифологические, крестьянские сюжеты. Серов работал в разных графических техниках и материалах: уголь, графитный карандаш, сангина, тушь, акварель. Из гравюр предпочитал офорт и литографию. Впервые демонстрируются редко выставляемые альбомы с зарисовками.

В историческом разделе можно увидеть этюды, эскизы к работам «Выезд Екатерины II» (1906), «Петр I» (1907), в которых явно выражено стремление художника к достоверности (он нашел посмертную маску Петра, изучал костюмы Петровской эпохи).

Особенно привлекают на выставке «Портрет И.А. Морозова» (1910), большой портрет углем Шалапина. В театральном разделе представлены блистательные портреты прима-балерин, а также занавес к балету «Шехерезада».

Уильям Блейк и британские визионеры

ГМИИ им. А.С. Пушкина

Впервые в Москве на масштабной выставке из восьми британских музеев, организованной галереей Тейт и Британским советом, демонстрируется 150 произведений Уильяма Блейка, Иоганна Генриха Фюсли, Габриэля Россетти, Сэмюэля Палмера, Обри Винсента Бердсли, Фрэнсиса Бэкона... Выставка проводится в рамках музыкального фестиваля «Декабрьские вечера».

Царит на выставке, разумеется, Блейк (1757–1827) — гравюры, монотипии, ксилографии, акварели. Поэт, художник, визионер, оказавший большое влияние на британскую живопись, имел очень своеобразные взгляды на творчество, оригинальные философские и религиозные воззрения. Будучи христианином, он настаивал на отказе от церкви как религиозной организации. Суть христианства согласно Блейку в отказе от институционального контроля любых религиозных организаций. Он объявил о наступлении новой эры прямых контактов с богом и утопической любви. Порой даже может возникнуть ощущение, что он ратовал за свободную любовь, за отказ от всех моральных запретов.

Блейк был нонконформистом. Его считают ведущим радикальным мыслителем своего времени. В противовес неоклассицистическим постулатам XVIII века он при создании стихов и визуальных образов отдавал предпочтение воображению, а не разуму, утверждал, что идеальная форма должна выстраиваться не из наблюдений природы, а из рожденных человеком видений. У него самого видения были с детства. В девять лет он увидел во дворе на деревьях ангелов и Бога, показавшегося в окне, в десять — выразил желание учиться живописи. И его отправили в школу рисования. Через два года он начал писать стихи. С 14 лет в течение семи лет обучался у гравера, затем очень недолго учился в Академии художеств.

Блейк ценил Рафаэля, Микеланджело и Дюрера, готическое искусство и архитектуру. Он считал, что обучение в академии, основанное на копировании классических статуй и картин, подавляет воображение. Опираясь на собственное воображение, создал личную мифологию. Согласно биографу Гилхристу в мифологии Блейка есть много точек соприкосновения с некоторыми темами гностических учений и мифологий. Например, фигура придуманного им персонажа Уризена похожа на гностического демиурга. Однако попытки сделать из Блейка гностика не увенчались успехом из-за сложной при-

роды и большого масштаба его мифологии и разнообразия в ней тем и мифов, отсылающих к гностическим воззрениям.

Творчество Блейка — редкий пример сочетания унификации слова, ремесленной техники гравирования и визионерского образа. Ему невозможно подражать. Его считали эксцентриком, даже осуждали, когда, например, он и его жена, голые сидели в саду и декламировали стихи Мильтона. При жизни его произведения не понимали и не ценили.

Он изобрел свой метод гравирования и иллюминированную печать, когда текст и иллюстрацию стало возможным помещать на одной странице. Получалось единое произведение. Самые знаменитые его работы — «Песни невинности и опыта», «Бракосочетание Рая и Ада», «Видение дочерей Альбиона», «Книга Уризена» — выполнены методом иллюминированной печати. Его метод объемной гравюры позволял создавать яркие и детализированные изображения. Каждая копия книги имела свою цветовую гамму.

Особенность творчества Блейка в том, что свои книги он иллюстрировал собственными символами, рожденными в его воображении, а чужие — лишь когда надо было заработать деньги на продолжение экспериментов с разными техниками. Любопытная деталь: даже если Блейк с уважением относился к сочинениям других авторов (Мильтона, Данте), в своих рисунках для их книг он создавал новые концепции сюжета. Так, в «Книге Иова» он показал не богобоязненного человека, а погрязшего в материализме и уверенного в своей правоте.

В его работах причудливо сочетаются аллегорические, символические элементы, важную роль играет линия, выявляющая смысл того или иного сюжетного мотива («Адам и Ева обнаружили тело Авеля», 1826). Много иллюстраций к сочинениям Данте, Шекспира, к Библии. Во всех произведениях ведущую роль играет философская программа автора, его мировоззренческие размышления. Многие графические листы существуют в единственном варианте.

Блейк — трудный для понимания художник. Его небольшие работы требуют длительного рассматривания и осмысления. И условия для этого созданы в экспозиции. Основная часть произведений художника располагается в Белом зале музея. Деликатный и ненавязчивый дизайн Бориса Мессерера облегчает восприятие. Он умело манипулирует плоскостью стен, чтобы нарушить некоторую монотонность в экспонировании или расставить нужные акценты.

Эмоциональный всплеск вызывают пять цветных увеличенных фотоизображений работ Блейка, расположенных в апсиде. Они ориентируют зрителя на обзор произведений не только с точки зрения иллюстрирования того или иного сюжета, но и на восприятие качественных особенностей работ, стилистики, образности.

Безусловное достоинство выставки в том, что Блейк показан среди испытывавших его влияние британских визионеров, неоромантиков. Вот «Смерть Брута», «Леди Макбет, выхватывающая кинжал» Фюсли — современника, друга и иногда сотрудника Блейка. Он исследовал творческие возможности

кошмаров, глубоко укоренившихся в его болезненном воображении, и фиксировал в своих работах результаты.

В мистических пейзажах визионера Коллинза возникают эмблематические персонажи Глупец, Ангел, Пилигрим. В его работах ощущается влияние философии и искусства Дальнего Востока.

А Фрэнсис Бэкон свою личную демонологию сделал доступной для публики, жаждущей шокирующих откровений. Представлены ранние работы «Двойной портрет» (1955) и этюды фигур. Но и в них он демонстрирует свою одержимость в изображении одиночества, незащищенности и жестокости людей. Странной привлекательностью обладают его бесформенные, похожие на слизняков создания, порождение фантазий и кошмаров.

Сазерленд — создатель оригинального типа пейзажа, вдохновленный странными мотивами природы, найденными в Корнуэлле. Обладая ярким даром визуальной метафоры, он писал пейзажи, как «портреты» фантастических по форме деревьев, а также изображал холмы в манере, близкой П. Нэшу. Некоторые картины напоминают полуабстрактные орнаменты.

**Она жила в волшебном мире.
Е. Поленова. К 160-летию со дня
рождения**

ГТГ

Поленова (1850–1898) одна из немногих женщин-творцов, получивших хорошее образование. Занималась в мастерской П.П. Чистякова, училась в ОПХУ у И.Н. Крамского, окончила керамический класс. Она была универсальным художником, в совершенстве владела техникой акварели и открыла новые подходы к иллюстрированию детской книги. Выставка раскрывает многогранность дара Поленовой. Представлены картины, акварели, иллюстрации к русским народным сказкам, рисунки, орнаменты, предметы ДПИ.

Связь Поленовой с Мамонтовским кружком оказала большое влияние на ее творчество. Ей была близка среднерусская природа, идеал которой она нашла в Абрамцево. Лирическая созерцательность прослеживается в акварелях «Завод в Абрамцево» (1888), «Рябина» (1880-е), демонстрирующих, что она была подлинным мастером акварели.

Поленова высоко ценила русское народное искусство. «Цель наша — подхватить еще живущее народное творчество и дать ему возможность развиваться», — писала она. Во время поездок по России художница делала зарисовки изб, домашней утвари, резьбы, вышивки. Это был подходящий материал для воссоздания атмосферы прошлого в картинах, иллюстрациях к сказкам. Именно по инициативе Поленовой в Абрамцево появилась коллекция произведений народного искусства. Вместе с Е.Г. Мамонтовой она возглавила столярно-резческую мастерскую, для которой с 1885 по 1894 год создала более 100 проектов мебели и ДПИ. На умно срежиссированной выставке можно видеть удачно скомпонованные в группы навесные шкафчики и полочки, стулья, лавки с изумительными орнаментами по эскизам Поленовой.

Переосмыслив народное творчество, она разработала свой стиль. Ее декор состоял из творчески претворенных геометрических и растительных орнаментов, стилизованных изображений растительного и животного мира. В геометрическую резьбу Поленова ввела растительные мотивы, обогатив ее. Получился своеобразный вариант русского модерна.

Поленова хорошо понимала мир детей, любила русские народные сказки и была их тонким иллюстратором. В 1886–1889 годы в Абрамцево она оформила в реалистической манере сказки «Война грибов», «Белая уточка», «Дед Мороз». В них есть ощущение непосредственности и свежести. Они переносят в мир детства, полный поэзии и откровения.

В период работы над «Войной грибов» Поленова делала акварельные этюды опят, рыжиков, волнушек, изображенных с разных точек зрения. Действие сказок происходит на фоне абрамцевского пейзажа. Позже в соответствии со стилистикой модерна ее язык стал более условным. «Война грибов» — единственная изданная при жизни книга. Здесь ритмически соединены в одну композицию текст и иллюстрация, в книге они составили единое целое.

Во второй половине 1890-х годов в иллюстрациях к сказкам «Сынко-Филипко», «Сорока-воровка» художница использует приемы модерна: уплощение пространства, обводка изображений темными линиями, акцентирование живописных пятен, обобщение формы.

С 1890-х годов Поленова увлеклась символизмом. В работе «Сказка» она находит пластические средства для передачи символического характера произведения: орнамент из фантастической растительности, подчеркнутые силуэты и яркие, декоративно звучащие пятна.

Демонстрируются на выставке и искусные зарисовки художницы на страницах альбомов: карандашные наброски, эскизы архитектурных деталей, силуэты деревянных церквей, рисунки старинных предметов быта: ковши, солонки, сундуки — необходимый материал для воплощения творческих замыслов.

Это первая персональная выставка Поленовой после посмертной в 1902 году. Многие вещи, предоставленные российскими музеями, показаны впервые.

**Константин Коровин. Живопись,
театр. К 159-летию со дня рождения**

ГТГ

На выставке демонстрируется 240 работ Коровина (1861–1939) из ГТГ, 22 музеев России, Казахстана, Белоруссии и частных коллекций. Благодаря удачному подбору работ, отличному дизайну Н.Г. Дивовой, группировке произведений в разделы («Начало», «Париж», «Крым. Гурзуф», «Эмиграция...») можно познакомиться со всеми гранями творчества русского импрессиониста: живописца (пейзажи, натюрморты, портреты), театрального художника, декоратора.

В ранних работах Коровина, учившегося в Училище живописи, ваяния и зодчества у А. Саврасова, В. Поленова, ощущается влияние Саврасова. На картине «Зимой» (1894) он запе-



чатлел обычный серенький день, деревенский дворик, запряженную лошадь у плетня. Но это не «пейзаж настроения». Художник с увлечением исследует чисто живописные задачи: как показать серое и черное на белом. Ему нравилось ограничивать цветовые сочетания в природе и извлекать богатство и разнообразие из пепельно-серых, сизо-лиловых оттенков, вплавленных друг в друга.

Коровин несколько раз бывал в Париже. Интерес к теме большого города сближает его с импрессионистами: фрагментарность композиции, необычная точка зрения резко сверху, динамичный мазок, размытость контуров. Но темперамент русского художника проявлялся в романтической напряженности, высоком эмоциональном градусе («Париж утром», 1906).

Его портреты Шалапина, княгини Тенишевой необычны. Казалось, художника не интересовала психологическая характеристика модели. Порой портреты воспринимаются как пейзажи, персонажи сливаются с фоном.

Трудности, переживания, жизненные невзгоды — эти темы и состояния не интересовали Коровина. Он воспевал красоту и радость жизни. Таковы картины, созданные в Охотине, где у него был сосновый дом, куда приезжали Шалапин, Серов, Горький.

Особый интерес на выставке вызывает «Северный цикл» — четыре из десяти монументальных темперных панно, написанных по заказу С.И. Мамонтова. Вместе с Серовым в 1894 году Коровин совершил путешествие на Север, чтобы вдохновиться красотами сурового края. В мрачных панно притягивают странная красота, величие, поэзия сурового края, здесь доминируют сероватые тона и появляется новая для художника манера письма в духе модерна.

«Чистым живописцем», по словам А.Н. Бенуа, оставался Коровин и в театре, став вместе с Бенуа, Малютиным, Бакстом реформатором сцены. С 1900 по 1924 год он оформил более 50 опер и балетов: «Дон Жуан», «Аида», «Самсон и Далила»... «Демон» Рубинштейна считается одной из лучших его театральных постановок. Он внес новаторские идеи в сценографию, придавая равное значение сценическим декорациям, музыке, режиссуре, игре актеров.

Впервые показаны два из десяти метровых панно к опере «Золотой петушок», поставленной в Виши (Франция) в 1934 году. Прекрасно инсталлированные сценические декорации из двух актов («Шемаханская царица», «Град-столица») вместе с костюмами, головными уборами позволяют приобщиться к сценическим нововведениям Коровина в театре.

Виктория Хан-Магомедова

Струны памяти

УСОЛЬЕ



В феврале в музее «Палаты Строганова» (г. Усолье) открылась выставка графики и живописи словацкой художницы Татьяны Житняновой «Ритм».

Организаторы: Словацкий институт, МГХПА имени С.Г. Строганова.

Татьяна Житнянова окончила отделение графики и книжной иллюстрации Высшей школы изящных искусств в Братиславе. Ее учителем был Альбин Бруновский (1935–1997), график, иллюстратор, живописец, чьи пронизанные мистикой и образами родного Загорья работы – классика словацкого и мирового изобразительного искусства XX века.

Фантастические сюжеты, созданные Бруновским, обладают удивительным свойством, они не антитеза повседневной реальности и не параллельный мир, но мгновение сумерек, когда привычное предстает как трансформация сновидения о скрытых смыслах реальности.

То же окрашивание присуще и творчеству Татьяны Житняновой, но его истоки другого свойства, это скорее не сон, а память о волшебном мире детства, о чудесных историях с превращениями. Диалог собственной душой: погружаясь в нее, она «выныривает» на другом берегу, и увиденное оттуда оказывается миром волшебным, полным пауз, из них и вырисовываются (рождаются) образы ее картин. Фантастичность или обыденность последних в равной мере принадлежат «чуждой истории».

Яркий, солнечный темперамент заставляет художницу экспериментировать, пробовать себя в разных техниках. Но все же основной жанр для Житняновой – живопись. Развиваясь от реалистической манеры, через экспрессионизм к почти абстрактным композициям, она выработывала свой язык – язык музыкальных тонов, ассоциаций. Его метареальность и декоративность отсылают к традициям европейского модерна и одновременно к мифологии индивидуальной и коллективной памяти (цикл «Камни Балтики», представленный на выставке в Усолье).

Графика занимает значительное место в творчестве Житняновой. На выставке девять живописных работ (2009–2011) и серия итальянских акварелей (2010-е), но основу экспозиции составляет графика, рисунки тушью и карандашом (1990-е): одинокие остро-

ва, ангелы, потерявшиеся в тумане, нежно-розовые светящиеся контуры домов, звери, умеющие говорить или значительно молчать, мифические существа, обнаженные женщины. В графических работах художница более академична, ее рисунок – гибкий и экспрессивный – передает настроение, состояние ее персонажей, тончайшие его нюансы.

Особенно хочется отметить каранадашный рисунок «Лошадка», в котором заложена идея скорости, полета. Тема лошадей, скачек – любимая тема Житняновой, проходящая на протяжении всех периодов ее творчества сквозь многие циклы.

Художница – член Союза художников и объединения «Художественная беседа» Словакии, активно выставляется, ее работы хранятся в частных собраниях Италии, Словакии, Чехии, Польши, Франции и России, в 2011 году она награждена дипломом Международной академии культуры и искусства «За вклад в поддержку культурных отношений между Словакией и Россией». С нашей страной ее связывает не только любовь к литературе (в экспозиции – иллюстрации к «Мцыри», Достоевскому), но и происхождение: ее мать родилась в России, а во время войны была эвакуирована под Пермь.

В октябре 2011 года работы Татьяны Житняновой экспонировались на выставке «Коридоры», включенной в программу 1-го Студенческого международного фестиваля изобразительного искусства «Перспектива», а также в выставочных залах МГХПА имени С.Г. Строганова. Организаторы фестиваля – журнал «ACADEMIA», фонд поддержки современного искусства «Артпроект», МАХЛ РАХ. Фестиваль проходил при поддержке Российской академии художеств.

В дальнейшем работы Житняновой будут представлять современную изобразительную словацкую культуру, путешествуя по российским городам (Александров, Екатеринбург, Ростов-на-Дону, Санкт-Петербург и др.)

Алла Надеждина, куратор

Лантери.**Между прошлым и будущим. 1992–2012**

САМАРА

В апреле в Самарском художественном музее открылась выставка итальянского художника Альберто Лантери. В экспозицию вошло свыше 50 картин маслом и около 20 рисунков, созданных автором за последние двадцать лет. Ранее выставка экспонировалась в Санкт-Петербурге, в выставочных залах Манежа и Академии художеств.

Альберто Ремо Карло Лантери родился в Турине в 1955 году, окончил Туринскую школу искусств «Cottini». С 1977 года участник множества групповых и почти 40 персональных выставок в Италии, США, Дании, Германии и других странах, участник Венецианской биеннале современного искусства в 2011 году.

Прямой наследник «новых реалистов», Лантери полностью погружен в творчество и достигает в своих работах визуальной виртуозности. Идентифицирующий себя как человека из прошлого, случайно оказавшегося в нашем времени, художник порой способен и на экстравагантные поступки (например, как в случае с автопортретом в образе Джорджо Де Кирико, «pictor opimus per excellence» («непревзойденный художник» – так Де Кирико подписывал свои работы в определенный период). Так, он объявлял об упоении собственным талантом, похваляясь своим так называемым старым добрым ремеслом.



Несомненно, с этой точки зрения стиль Лантери действительно соотносится с искусством Возрождения, который мы можем определить как пробеллиниевский, близкий к Поллайоло и одновременно к Боттичелли или Чима да Конельяно, в котором творческий замысел приобретает пластическое и концептуальное воплощение в форме. «Искусство – это долгий путь, посредством которого я пытаюсь проникнуть в бесконечную тайну Вселенной, чтобы дотянуться до чистейшего света: Бога», – говорит Лантери.

Витторио Згарфи,
искусствовед

Учитель и его ученики

НАЛЬЧИК

В апреле после завершения капитального ремонта в Кабардино-Балкарском республиканском музее изобразительных искусств имени Андрея Ткаченко (проспект Ленина, 35) состоялось открытие выставки А. Ткаченко и произведений его многочисленных учеников.

К пришедшим на вернисаж со словами приветствия обратились директор Департамента генерального секретариата Министерства культуры Российской Федерации Юрий Шубин, а также председатель правительства КБР И. Гертер. Министр культуры КБР Руслан Фиров отметил большой вклад А. Ткаченко в изобразительное искусство республики и сравнил все, что он сделал, с подвигом. Его учениками были известные теперь в

республике и далеко за ее пределами художники, удостоенные самых высоких наград и званий. И потому вполне закономерно, что имя заслуженного учителя КБР Андрея Лукича Ткаченко присвоено местному музею изобразительных искусств.

Выставка получилась интересной, в ее экспозиции работы Мухадина Кишева и Германа Паштова, народного художника КБР Заурбека Бгажнокова, лауреата Госпремии Кабардино-Балкарии Ибрагима Джанкишиева, известных в республике и за ее пределами художников Михаила Горлова, Ларисы Нурмагомедовой, Халимата Атабиева, Светланы Азаматовой, Анатолия Конины, Ибрагима Сурхайханова, Мухамеда Кипова, Хызыра Теппева, Анатолия Маргушева и многие другие. Также были представлены работы и самого Ткаченко.

Арнольд Баскаев, искусствовед

Живое прикосновение

Истра



«...Линия – и ничего другого не надо. Причем она не слишком рафинированная. Она очень простая – чиркнул здесь, чиркнул там, никакой каллиграфии нет. Просто конкретный опыт и память о том, что ты видел позавчера, вчера, сегодня... И самое ценное – это живое прикосновение, живой рисунок...»

Эти слова принадлежат замечательному русскому художнику Олегу Александровичу Кудряшову, выставка произведений которого открылась в историко-архитектурном и художественном музее «Новый Иерусалим» в апреле.

В музее «Новый Иерусалим» работы Олега Кудряшова впервые появились в 1998 году, когда он вернулся в Москву после 24-летнего пребывания в Лондоне. Эти 20 гравюр сухой иглой – малая часть того щедрого дара российским музеям, с которого художник начал новый этап своей жизни на родине.

Способность начинать почти с нуля – одна из особенностей яркой натуры художника. Так с нуля, не имея возможности вывезти свои работы, начинал он в Лондоне, уехав в 1974 году из СССР. Уехал не потому, что был диссидентом или борцом с властью, а просто чтобы иметь возможность свободно работать. А вернулся потому, что, как признавался позже, что «если бы не вернулся, то презирал бы себя».

И в Лондоне, и в России художник оставался и остается верным самому себе. Как он сам говорит, все его искусство автопортретно, это попытка «разобраться с самим собой». В этом художник достиг значительных результатов, «разбираясь» не только с собой, но заодно и с несколькими знаковыми для

XX века темами. Одной из главных в его искусстве стала тема разрушенного, оставленного жилища. К теме дома возвращается художник постоянно, выхватывая из прошлого то, что когда-то было особенно дорого.

Музейная коллекция, значительно пополнившаяся за последний год работами Олега Кудряшова, теперь отражает почти все периоды и все многообразие творчества художника: от ранних рисунков и гравюр до бумажных рельефов и больших цветных листов, созданных мастером уже в 2000-е годы.

В листах большого размера, исполненных в технике чистой акварельно-гуашевой живописи и в особой технике, соединяющей живопись с печатью с гравированной доски, чрезвычайно ярко проявляется уникальный дар Кудряшова, художника мощного темперамента и редкой интуиции, человека творчески дерзновенного и свободного.

Выставка, приуроченная к 80-летию мастера, – дань признательности художнику, передавшему в дар музею около 200 своих произведений.

Выставка Веры Лагутенковой и Аллы Полковниченко

Елец

В апреле в выставочных залах Елецкого университета открылась выставка двух московских художниц – Веры Лагутенковой и Аллы Полковниченко. Более 80 работ расположились на двух этажах выставочного зала.

Обе художницы – выпускницы Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова. Вера предпочитает рисовать женщин с охапками цветов, натюрморты с сиренью, розовых фламинго. Алла любит изображать пространство, пронизанные воздухом, и здания, окутанные светом.

Говорит Вера: «Когда мы видим что-то необычное в привычном, сразу беремся за кисть. Например, нас поразила крыша Великоустюжского кремля... Продолжает Алла: Мы, будучи на практике, буквально влюбились в Великий Устюг».

С собой в Елец девушки привезли чистые холсты – писать елецкую сирень: недалеко от города есть питомник, где растет около 150 ее видов, а также для пленэра ЕГУ, в котором они примут участие.

Ночь музеев

Саратов

Саратовский художественный музей имени А.Н. Радищева на традиционной акции «Ночь музеев» принял 5 тысяч посетителей. Программа началась на площадке перед историческим зданием Радищевского музея выступлением военного духового оркестра Энгельского гарнизона. Темой акции стал Год Российской истории и годовщина Отечественной войны 1812 года. По музею прогуливались дамы, одетые по моде начала XIX столетия и кавалеры в киверах. Тантамарески художника Геннадия Панферова с изображением воинов 1812 года давали возможность любому зрителю представить себя ге-

роем Отечественной войны. Музыкальные выступления подготовили также студенческий симфонический оркестр Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова («Посвящение Отечественной войне 1812 года»), воспитанники Детской хоровой школы имени М.В. Тельтешской, Детской музыкальной школы № 21, Детской школы искусств № 16 и Детской школы искусств № 10. Интерактивная программа «Приключения французов в Саратове» была предложена гостям акции центром «Альянс Франсез Саратов». Продолжением театральной темы стал очередной музыкально-поэтический спектакль студенческого театра-студии «АР-ТиКо» под названием «Славный год войны народной».

В историческом корпусе музея проводились ознакомительные экскурсии по постоянной экспозиции и игра-путешествие по QR-кодам, целью которой было найти экспонат Радищевского музея, где изображен один из самых известных героев Отечественной войны 1812 года.

К «Ночи музеев» открылись концептуальная экспозиция «Маленький остров» художника Алексея Трубецкого, инсталляция «Листья» Дмитрия Гущина, «Отпечатки» Елены Коровянки и выставка по итогам VI областного конкурса детского творчества «Мир Борисова-Мусатова». На протяжении всей «Ночи музеев» работали открытые мастерские саратовских художников, которые создавали свои работы на тему «Война и мир» прямо в музейных залах на глазах посетителей.



На площадке перед историческим зданием музея гости погружались в атмосферу начала XIX столетия вместе с клубом исторического танца «Фалькор» и студией исторического и игрового танца «Сюита» Саратовского государственного университета. В музейном лектории проводилась лекция по истории костюма «...Как денди лондонский одет» и рассказывались исторические байки и анекдоты в программе «Быстро и шаромыжник. Война 1812 года как миф». В зале русского искусства начала XIX века состоялась театрализованная экскурсия «Однажды двести лет назад. Путешествие в эпоху Александра I».

Завершением мероприятия, к всеобщей радости, стал праздничный фейерверк в традициях салютов XIX столетия.

Марина Савенкова

Подготовлено с использованием материалов сайта АИС:
<http://www.ais-aica.ru>



МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОРУМ

INTERNATIONAL FORUM

Декоративно-прикладное
и народное искусство России и стран СНГ
в современных реалиях культуры и рынка

III

Decorative Applied and Folk Art
of Russia and CIS Countries in Contemporary
Realities of the Culture and the Market

Игорь Ширшков
Символика движения в композиции
сакрального пространства

V

Igor Shirshkov
The shift of the sacred space's
composition

Софья Хабибуллина
Влияние фольклорных традиций на творчество
екатеринбургских художников по текстилю

VII

Sofi Khabibullina
An influence of the folk traditions in the work
of Yekaterinburg textile artists

Виталий Барышников
ВХУТЕМАС и традиции
художественного образования

IX

Vitaly Baryshnikov
VKHUTEMAS as Tradition
of Art Education

Оксана Чепелик
Public art нового типа

XI

Oksana Chepelik
Public Art of a New Type

Ольга Драничкина
Искусство под открытым небом

XII

Olga Dranichkina
Art in the Open Air

Марина Терехович
О предпосылках и концепции создания
журнала «Декоративное искусство СССР»

XIII

Marina Terekhovichy
Preconditions of establishing and concept
of the journal "Decorative Arts of the USSR"

Форум журнала «Декоративное искусство стран СНГ»

(28 ноября — 1–2 декабря 2011 года)

Форум «Декоративно-прикладное и народное искусство России и стран СНГ в современных реалиях культуры и рынка».

Организаторы: Российская академия художеств, НКО «Фонд поддержки современного искусства «Артпроект»» и Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Руководитель проекта — А. Д. Сафарова, член-корреспондент Российской академии художеств, кандидат искусствоведения, главный редактор журналов «ДИ (Диалог искусств)», «ACADEMIA», «Декоративное искусство». Осуществлен на грант Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения.

Участники конференции и доклады

Аронов Владимир Рувимович, доктор искусствоведения, член-корреспондент РАХ, профессор, заведующий отделом дизайна НИИ теории и истории изобразительных искусств. «От ложки до города. Судьба проектной максимы в начале XXI века»

Барышников Виталий Леонидович, художник, архитектор, дизайнер, заведующий кафедрой живописи МАРХИ. «ВХУТЕМАС и традиции художественного образования в России»

Буторина Валерия Сергеевна, архитектор, куратор. «Общество и урбанистика»

Власенко Полина Александровна, научный сотрудник отдела дизайна НИИ РАХ. «Музей в современном городе»

Вольпина Виктория Борисовна, искусствовед, автор книги «Энциклопедия домашнего уюта», ведущая рубрики по истории предметного мира в журнале «Очаг». «Жизнь прикладной вещи в жилом интерьере»

Галкин Валерий Николаевич, художник, член-корреспондент РАХ. «Художественно кованный металл — декор в архитектуре и в современной пластике»

Гилодо Александр Акимович, искусствовед, заведомо металла и камня ВМДПНИ, заслуженный работник культуры РФ. «Музей как неотъемлемая часть актуального творческого процесса»

Гуляева Ирина Федоровна, преподаватель школы №1268 города Москвы. «Класс идет в музей»

Драничкина Ольга Сергеевна, искусствовед, аспирантка МГХПА имени С.Г. Строганова. «Художественно-композиционные проблемы экспонирования под открытым небом»

Ефимов Андрей Владимирович, доктор архитектурных наук, академик РАЕН, профессор, завкафедрой «Дизайн городской среды» МАРХИ. «Формообразование на основе произведений мастеров XX века»

Казачкова Людмила Васильевна, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела декоративного и народного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. «Автор и зритель»

Ковригина Вера Михайловна, кандидат экономических наук, заслуженный работник культуры РФ, профессор. «Бизнес и образование»

Космолинская Мария Петровна, художник, советник по культуре Постоянного представительства РС(Я) при Президенте РФ, директор НГКЦ «Саха-арт» и Саха-арт-галереи. «Поддержка профессионального искусства в Республике Саха (Якутия)»

Крамаренко Людмила Георгиевна, доктор искусствоведения, профессор МГХПА имени С.Г. Строганова. «Декоративное искусство сегодня: некоторые аспекты»

Кулпершидт Лев Аронович, архитектор, лауреат международных и отечественных конкурсов, исследователь, член СМА. «Архитектурно-дизайнерское решение объектов городской среды (анализ факторов, влияющих на художественное формообразование)»

Магомедов Курбан Магомедович, заслуженный художник РФ, председатель правления СХ Дагестана. «Проблемы современного искусства современной культуры Дагестана»

Мадекин Андрей Ильич, художник, член Российского и Московского союзов художников. «Авторские ковры в современных технологиях»

Максимович Валентина Федоровна, доктор педагогических наук, профессор, академик Российской академии образования, заслуженный учитель РФ, профессор, ректор Высшей школы народных искусств (Санкт-Петербург). «Народное искусство России и профессиональное образование: проблемы и перспективы»

Малолетков Валерий Александрович, народный художник России, член-корреспондент РАХ. «Современная керамика»

Медведев Дмитрий Александрович, руководитель отдела 3d-моделирования компании «Алмаз-холдинг»

Поляков Александр Анварович, художник, старший преподаватель кафедры ювелирного искусства Московского филиала Высшей школы народных искусств. «Необходимость внедрения предмета «3d-моделирование» в программу профессиональной подготовки художника декоративно-прикладного искусства»

Монахова Людмила Петровна, кандидат искусствоведения, докторант МГХПА имени С.Г. Строганова. «Архитектура повседневной реальности города»

Мурадова Изабелла Варгановна (Изабелла Рим), дизайнер, член правления ТСХР и председатель секции дизайна, член президиума Международной ассоциации

«Союз дизайнеров» и председатель секции «Арт-дизайн». «Дизайн ювелирных изделий сегодня»

Перфильева Ирина Юрьевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. «Ювелирное дело. Искусство в России сегодня: искусство или преступление»

Пирогова Людмила Леонидовна, искусствовед, заведомо лаков ВМДПНИ, заслуженный работник культуры РФ. «Новые формы взаимодействия музея и народных промыслов»

Победова Ольга Александровна, художник по стеклу. «Последние тенденции в современном художественном стекле»

Попова Полина Игоревна, искусствовед, сотрудник и хранитель фонда русской скульптуры НИИ РАХ, аспирант СПбГАИЖСА имени И. Е. Репина. «Жанровая городская скульптура как элемент дизайна среды» (на примере Санкт-Петербурга)

Сафарова Ада Дмитриевна, кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ, главный редактор журналов ДИ (Диалог искусств), «ACADEMIA», «Декоративное искусство». «Народное искусство в парадигмах истории и современности»

Светлов Игорь Евгеньевич, доктор искусствоведения, профессор факультета теории и истории МГАХИ имени В.И. Сурикова. «Формообразование на примере дипломов отделения скульптуры МГАХИ имени В.И. Сурикова»

Северюкова Надежда Владимировна, художник, завкафедрой «Ювелирное искусство» Московского филиала Высшей школы народного искусства (институт), кандидат педагогических наук, член ТСХР. «Особенности образования и профессиональная адаптация художника по металлу»

Смирнов Владимир Васильевич, искусствовед, замдиректора Института изобразительных искусств УралГАХА, профессор кафедры «Монументально-декоративное искусство». «Композиционно-художественное моделирование в высшей художественной школе»

Соколов Алексей Викторович, кандидат искусствоведения, старший преподаватель МГХПА имени С.Г. Строганова. «Формальные новации в искусстве настенной живописи»

Сосновская Ирина Петровна, журналист, исполнительный редактор журналов «Диалог искусств», «ACADEMIA». Журнал «Декоративное искусство СССР»

Терехович Марина Леонидовна, искусствовед, член правления АИС, член Московского союза художников. «О предпосылках и концепции создания журнала «Декоративное искусство СССР»»

Ткаченко Виктор Николаевич, искусствовед, младший научный сотрудник Института искусствоведения, фольклористики и этнологии имени М. Рыльского НАН Украины. «Современные украинские писанки и их мастера»

Толстая Ольга Николаевна, искусствовед, арт-директор галереи «Стекло». «Декоративное искусство: парадоксы времени»

Хабидулина Софья Константиновна, искусствовед, замдиректора Института изобразительных искусств УралГАХА, профессора кафедры «Искусство интерьера». «Влияние фольклорных традиций на творчество екатеринбургских художников по текстилю»

Чепелик Оксана Викторовна, кандидат архитектуры, ведущий специалист Института проблем современного искусства НАИ Украины. «Дизайн городской среды на фоне глобализации культуры: на примере Международного фестиваля социальной скульптуры»

Четкович Владимир, художник. «Декоративно-прикладное искусство в Сербии (из коллекций белградских музеев и галерей)»

Чочунбаева Динара Илимбековна, президент Ассоциации организаций, поддерживающих развитие ремесел в Центральной Азии (Киргизия), председатель ревизионной комиссии Союза художников КР. «САСА 2000–2011»

Шанина Ольга Игоревна, архитектор, координатор международного архитектурного проекта «Города». «Архитектурная ферма»

Шепетков Николай Иванович, архитектор, завкафедрой архитектурной физики МАРХИ, профессор, доктор архитектуры. «Световая среда вечернего города»

Ширшков Игорь Александрович, кандидат искусствоведения, профессор МАРХИ, докторант МГУ. «Движение композиции сакрального пространства»

Юсупова Римма Хамзаевна, художник, доцент, член МОСХ. «Творческие технологии в живописи по натуральному шелку»

Тексты выступлений на форуме опубликованы в журналах «Декоративное искусство стран СНГ», «Диалог искусств», «ACADEMIA», а также на сайте НКО «Фонд поддержки современного искусства «Артпроект» <http://www.fondartproject.ru/>

Декоративно-прикладное и народное искусство России и стран СНГ в современных реалиях культуры и рынка

Восприятие многообразной культуры России на Западе нередко сводится к нескольким клише, и это происходит в основном из-за отсутствия ясной государственной программы в области народного искусства. Выявлять новые тенденции и открывать новые имена, способствовать модернизации культурной политики регионов России и стран СНГ на основе местных традиций народного искусства и креативных творческих новаций — эти задачи поставил форум «Декоративно-прикладное и народное искусство России и стран СНГ в современных реалиях культуры и рынка».

Работа форума началась с презентации пилотного номера журнала «Декоративное искусство стран СНГ». И это не случайно, идея форума созвучна концепции журнала (одного из наследников «Декоративного искусства СССР»): в их основе — признание важности культурных связей между народами России и стран СНГ, сформировавшихся в советский период. Это и единая художественная школа, по-прежнему актуальная для нескольких поколений художников, а также опыт научных и культурных контактов, и наконец, общие приемы сохранения и развития исторических центров традиционного искусства, методы поддержки народных промыслов и художественных производств, реальная основа для контактов в новых условиях.

Организаторы форума видели свою миссию в продолжении межкультурного диалога, возрождении интереса к декоративно-прикладному искусству и народным художественным промыслам в противовес глобализации и унификации культуры.

В форуме приняли участие директор производств, представители администрации, руководители и педагоги учебных заведений, искусствоведы, музейщики, архитекторы, дизайнеры, художники декоративного искусства, мастера народных промыслов, журналисты изданий по искусству.

Участники приехали из многих городов и регионов России (Санкт-Петербурга, Махачкалы (Дагестан), Якутска (Республика Саха), Екатеринбурга (Урал), стран СНГ (Украину представляла О.В. Чепелик), а также из Сербии.

Работа велась по секциям: «Дизайн городской среды», «Декоративно-прикладное» и «Декоративно-прикладное и народное искусство». Первое заседание проходило 30 ноября в Белом зале Академии художеств, вел его доктор искусствоведения, член-корреспондент РАХ, заведующий отделом дизайна НИИ теории и истории искусств РАХ Владимир Рувимович Аронов. Второе и третье заседания состоялись 1 и 2 декабря во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, модератором стала кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ Татьяна Леонидовна Астраханцева.

С сообщениями и приветствиями форуму

выступили Ада Дмитриевна Сафарова, член-корреспондент РАХ, главный редактор журналов «ACADEMIA», «Диалог искусств», «Декоративное искусство стран СНГ», Антонина Яковлевна Степанова, народный художник России, президент Московского фонда культуры; Елена Викторовна Титова, первый заместитель директора ВМДПНИ; Александр Сергеевич Гораздин, художник, председатель правления Ассоциации художников декоративных искусств Московского союза художников.

Среди докладов первого дня конференции запомнились яркое выступление А.В. Ефимова, посвященное проблемам цвета и формообразования в городской среде, и доклад Н.И. Шепеткова о новых технологиях позволяющих «нарисовать светом» архитектурные ландшафты ночного города.

Роль современной монументально-декоративной скульптуры в формировании городского пространства раскрыла музейный сотрудник П.И. Попова на примере работ с малыми архитектурными формами (материалом послужили скульптуры установленные в санкт-петербургских скверах, парках, на бульварах и в пешеходных зонах). Анализ вариантов оформления технических архитектурных объектов (вентиляционные шахты и люки, трансформаторные будки и т.д.) посвятил свое выступление архитектор Л.А. Купершмидт. Архитектор и куратор В.С. Буторина рассказала об исследовании, проведенном в Перми. «В 2010 году за основу развития властями Перми был взят голландский проект. Проводятся различные международные архитектурные конкурсы, в рамках «Паблик-арт-программы» Марата Гельмана были привезены и установлены в центре города арт-объекты. По мнению наблюдателя, Пермь — прогрессивный город. Однако по результатам опроса, проведенного на улицах, оказалось, что местные жители чув-

ствуют себя некомфортно: в «культурой столице» есть районы с численностью населения более 100 тысяч человек, где по-прежнему нет ни одного кинотеатра, бассейна. Новый облик Перми во многом «спущен сверху», а не продиктован потребностями горожан, которые не приняли пространство, ставшее экспериментальным полигоном для московских и зарубежных архитекторов, художников.

В докладе искусствоведа О.В. Чепелик речь шла об интеграции объектов актуального искусства в общественные пространства, начатой на Международном фестивале социальной скульптуры в Киеве (инициатор — Институт проблем современного искусства Украины Национальной академии искусств) и продолженной в проектах фонда «Ейдос» и на «Гоголь-фесте», а также на фестивале в Шаргороде.

О.С. Драничкина посвятила свое выступление социальным вопросам экспонирования произведений искусства разных жанров под открытым небом (public art). Примерами послужили чемпионат по песчаной скульптуре и проект «Великие художники России на улицах Москвы и Санкт-Петербурга» 2009 года Государственного Русского музея, ГМИИ им. Пушкина и Михайловского дворца, в ходе которого репродукции известных художников были размещены на стенах домов. А также на материале международного фестиваля современного искусства в городской среде «Длинные истории Екатеринбург», симпозиумов стекла и керамики в Царицыне и проекта «Стекло на траве и керамика в пейзаже» на территории Елагиностровского дворца-музея русского декоративно-прикладного искусства и интерьера.

Оба этих доклада отражали изменение отношения к произведению искусства в городской среде от объекта эстетического восприятия к социально-полемическому участию его в жизни общества.





На фото: М.Л. Терехович, В.Р. Аронов, И.Е. Светлов, А.С. Гораздин, Л.Г. Краморенко



Так, по словам куратора проекта «Длинные истории Екатеринбурга», жители воспринимают свой город серым, а проект заставит людей взглянуть на него по-новому.

Архитектор О.И. Шанина рассказала о международном фестивале «Города» и начинании молодых архитекторов – создании креативного пространства «Архитектурная ферма».

В темах докладов второго и третьего дня форума были затронуты почти все жанры декоративного искусства: стекло, текстиль, металл, керамика, ювелирное искусство. Речь шла и о проблемах художественного образования в области декоративного и народного искусства. Доклады на эту тему представили Н.В. Севрюкова, Д.А. Медведев, А.А. Поляков. В.Ф. Максимович рассказала об опыте работы Высшей школы народных искусств, уникального учреждения высшего профессионального образования в области традиционного прикладного искусства, имеющего филиалы в России и за рубежом.

Методики преподавания пластических дисциплин во ВХУТЕМАСе актуальны для современного учебного процесса — считает В.Л. Барышников — «конструктивное и логическое начало в постановке простейших учебных заданий, синтетический подход к композиционным и изобразительным проблемам — то наследие, которое и сегодня следует использовать».

О собраниях южнославянского прикладного искусства Этнографического музея и Музея прикладного искусства в Белграде участникам форума рассказал сербский художник, график, миниатюрист, иконописец Владимир Четкович. Так, коллекция Этнографического музея, одного из старейших музеев Юго-Восточной Европы, насчитывает «более 159 тысяч экспонатов, включая 50 тысяч предметов, являющихся артефактами, документами и памятниками различных форм народной жизни и культуры XIX–XX веков, а также и более ранних периодов. Особенный интерес представляет «Русское серебро». Это изделия русских ювелирных мастерских («Овчинникова», «Грачева», «Сазикова», «Филандера», «Варюсь», «Тегелстена», «Квасникова», «Попова») XVIII–XX веков. Уникально и музейное собрание пиротских ковров, созданных с 1792 по 1932 год». Основу фонда основанного в 1950 году Музея прикладного искусства составила коллекция из 300 предметов, «известного художника-графика Любо Ивановича. Расположенный в центре Белграда, недалеко от пешеходной и торговой зоны — улицы Князя Михаила и крепости Калемагдану, музей — одна из достопримечательностей города».

Современным стратегиям музейной работы были посвящены выступления сотрудников ВМДПНИ А.А. Гилодо, Л.Л. Пироговой.

На форуме прозвучали и теоретические доклады, и те, в которых участники делились опытом. Художник Андрей Мадекин рассказал о работе над уникальными авторскими коврами с использованием современных технологий и ручного труда. «Когда речь идет об авторских коврах, то встают две задачи — оперативно сделать сам проект и найти адекватного производителя. Я помню, как в советское время

на фабрике за полгода художник создавал всего два ковра. Такими темпами сегодня работать нельзя. Благодаря компьютерным технологиям этот процесс стало возможным ускорить, а самое главное — выдавать различные колористические варианты».

Профессор С.К. Хабибуллина рассмотрела использование народных мотивов в творчестве екатеринбургских художников по текстилю декоративно-станкового направления. Это и образно-знаковое освоение орнаментальных мотивов, и использование старинных техник декорирования ткани.

Художник-ювелир К.М. Магомедов считает, что в народном искусстве наследие и современная художественная практика не разграничены, как в других видах искусства. Изделия дагестанских мастеров устойчиво сохраняют особенности старинных форм и декора, и воспринимаются сегодня как образцы целостной художественной культуры. Изабелла Мурарова представила ювелирное искусство членов Международной ассоциации Союза дизайнеров.

Отдельная серия докладов и выступлений была посвящена журналу «Декоративное искусство СССР». На его страницах публиковались статьи виднейших искусствоведов, специалистов в области декоративно-прикладного и народного искусства, здесь впервые было напечатано слово «дизайн». Роли журнала в развитии теории и художественной практики стран содружества было посвящены доклады М.Л. Терехович и И.П. Сосновской и интересные сообщения В.Р. Аронова, А.С. Гораздина и других участников форума.

На фоне истории «старого ДИ» презентация журнала «Декоративное искусство стран СНГ» была воспринята участниками мероприятия как залог того, что темы, поднятые на форуме, найдут свое продолжение и развитие.

Перевод журнала на английский язык, его распространение за рубежом и открытый доступ к материалам журнала в Интернете (<http://www.fondartproject.ru/>) поможет интегрировать декоративное искусство стран Содружества в мировую художественную практику и привлечь арт-туристов.

Форум проходил в дни празднования 30-летия Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. Его первый директор А.Я. Степанова вспоминала, что на приобретение коллекции музея и на открытие ей и ее коллективу был дан всего месяц, и они «каким-то чудесным образом справились. Человек, приходящий работать сюда, понимает, что соприкасается с частичкой великой русской культуры. Наша страна имеет замечательные традиции».

Для гостей и выступающих была организована специальная экскурсия по выставке «V Российское триеннале художественного стекла — «Стекло-2011».

Редакция публикует несколько докладов, прочитанных на форуме, которые демонстрируют широту его тематики и разнообразие подходов.

*Материал подготовила
Алла Надеждина*

Символика движения в композиции сакрального пространства

Игорь Ширшков

Термин «сакральное искусство» (от лат. *sakralis* — священный, духовный) используют во многих значениях. Сакральными называют памятники искусства, в которых эстетические и художественные функции еще не выделены из ритуальных, культовых действий.

Близким к сакральному значению является понятие «пневматика» (лат. *pneumatic* — наивысший, духовный, мистериальный от греч. *pneuma* — дыхание, дуновение, дух). Пневматика — это «горение эфира», ощущение присутствия Святого Духа (греч. *Pneuma Hagion*; Пневма — Святой Дух. Пневматология — учение о Творце). Пневматическое прочтение священных текстов означает постижение их скрытого, символического смысла.

Особенность сакрального искусства состоит прежде всего в том, что построение сакрального пространства как вид деятельности соединяет в себе различные сферы художественного творчества, и эта деятельность связана с тем, что в религиозном сознании определяется как духовность.

В философии накоплен огромный материал, исследующий аспекты духовного мира, однако не существует научного определения духовного. Вера остается верой и не переходит в науку. Переход веры в науку может произойти только при уничтожении веры. В силу этого то, что связано с изучением духовности, можно констатировать, но анализировать с научной точки зрения только до определенного предела. Далее — «ступень веры». И там востребован уже не научный, а духовный, или мистический, опыт. Поэтому в моей работе вопросы духовного представлены с точки зрения констатации их существования в процессе организации сакральных пространств.

Сакральные пространства — это не только пространства храмов. До определенного периода принципы сакрального построения использовались почти во всех сооружениях архитектуры и градостроительства, произведениях изобразительного искусства и предметов быта. Организованная среда имела, как правило, религиозно-мистическое содержание. Сакральное пространство было связано с культовым сооружением, но распространялось и на бытовые строения. Сегодня к бытовой среде идеи мироздания не применяются.

Понятие сакрального пространства предполагает постоянное действие священных сил, которые придают пространству особый смысл и тем самым отделяют от окружающего «профанного». К таким местам в древних культурах могут быть причислены объекты живой и неживой природы (холмы, вершины гор, скалы, реки, озера, водопады, деревья). Это могут быть места, связанные с историческим событием. Фактически любые. Трудно сказать, какие места на земле не могут стать сакральным пространством.

Поддержание контакта с таким пространством строится на религиозной основе, отражает внутреннюю потребность верующего сохранять связь непосредственного общения с «центром». Давно замечено, что построение сакральных пространств неразрывно связано с художественными моделями мироздания той культуры, в которой они создаются. Например, в мировоззрении древнего египтянина сакральное пространство — это не только храм или храмовый ансамбль, это весь Египет. Река Нил течет с юга на север через всю страну и разделяет ее на два берега: восточный и западный. Солнце соединяет два мира. Жизнь согласно объединяющему движению солнца и разъединяющему — воды воплотилась в повседневных ритуалах и создала организацию Египта как единого архитектурно художественного ансамбля: росписи, рельефы, статуи, архитектура, градостроительство.

Например, жизнь первобытного человека в пещере трудно назвать жизнью в архитектурной среде, но и там стены декорировались рисунками, близкими по своему значению к идеографическому письму, то есть налицо художественная организация пространства. Знаковая система первобытного человека, по утверждению некоторых исследователей, направлена на установление контакта с Богом. «Письмо» к Богу на стене пещеры как просьба об удачной охоте. И если это так, то древняя пещера не только место жизни, но и сакральное пространство, созданное природой и артефицированное человеком с помощью наскальной живописи и ритуального действия.

Сравнивая различные древние культуры на удаленных друг от друга континентах, исследователи нашли сходство в образном представлении о мироздании, отраженном в памятниках архитектуры. Мегалитические сооружения, пирамиды Древнего Египта, зиккураты Ассирии, Вавилона, Южной Америки, древние ступы Индии, пагоды Китая, жилища кочевников обладают общими чертами, единой структурой пространственно-временного построения мироздания.

«На разных континентах земли этот общий символический образ отождествляется с мировой горой, с древом жизни, с мировым столпом, соединяющим все три мира с небесами, и находит многочисленные формы отражения в искусстве и архитектуре, в виде горы-кургана, горы-пирамиды, горы-гробницы, горы-ступы, горы-стелы, горы-храма, а также в виде храмовых и мемориальных комплексов, городов» (Люрвеев Д.Б. Архитектура мироздания. — М.: Изд-во ООО «ПКЦ Альянс», 2006).

В символе «мировая гора» взаимодействуют разные вертикальные символы. Среди них: пирамида, лестница, дерево сифирот и гора. Все эти вертикали каждая по-своему связывают земное и Божественное.

Идея центра мира чаще всего реализуется в нескольких представлениях. В центре мира находится священная гора, именно там встречаются небо и земля; всякий храм или дворец, священный город уподобляются священной горе. В процессе ритуального действия любой контакт с центром предполагает отмену профанного времени и переход в мифическое состояние и отношение ко времени, переход из реального времени во время трансцендентной действительности, где вечность и мгновение неразделимы. И все происходит здесь и сейчас.

Одно из распространенных символических пространств — лабиринт. Его символика связана с идеей охраны центра. Лабиринт защищал некое магическо-религиозное пространство, которое предполагается как недосягаемое для непосвященных. Достигнув центра лабиринта, человек остается в полном одиночестве, наедине с Божественным принципом, с тем, чем может быть наполнено понятие «центр». Здесь человеку дается возможность обнаружить нечто настолько важное и значительное, что это открытие требует кардинальной смены сознания, символом чего и становится смена направления движения. Человек, выходящий из лабиринта, совсем не тот, кто входил, это человек, переродившийся для существования на новом уровне. В христианстве центр лабиринта — это место перехода в жизнь вечную, символически это вертикальное движение.

В христианском мировоззрении Голгофа находится в центре мира, представляя собой вершину мировой горы и то место, где был сотворен и похоронен Адам, а потом кровь Спасителя омыла череп Адама, погребенного прямо под крестом, и искупила его грех.

Ограда, стена или круг из камней, замыкающих сакральное пространство, принадлежат к числу самых древних архитектурных моделей святилища. Ограда не только указывает на постоянное действие иерофании внутри огражденного места; цель ее также в том, чтобы отвести от непосвященного опасность, которой он мог бы подвергнуться, неосторожно проникнув внутрь. «И сказал Бог [Моисею]: не подходи сюда; сними обувь твою с ног твоих, ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая» (Исход, III, 5). Ритуальный смысл порога храма, стен дома, города в их отделяющей функции. Например, стены города ограничивали, оберегали организованное пространство, имеющее свой центр, от хаотического природного, населенного демонами. В критические периоды жители обходили городские стены, нередко со святынями, чтобы активизировать, усилить присущие им качества границы.

Сакральные пространства в высшем смысле — это алтари, святилища, и конструируются они согласно традиционным канонам. Во-первых, строительство алтаря мыслится как сотворение мира. При этом вода, в которой размачивают глину, уподобляется исконным водам, а сама глина, которую кладут в основание, — Земле, боковые перегородки — воздуху, окружающему Землю и т.д. Возведение алтаря равнозначно символической интеграции, «полноте» времени, его «материализации в теле алтаря». Таким образом, ал-

тарь превращается в микрокосм, который существует в мистическом времени и мистическом пространстве.

Такие же космологические мотивы обнаруживаются в структуре мандал, использующихся в буддийских и индуистских религиозных практиках. В храмах разных культур часто присутствуют основные элементы символики мандалы, то есть квадратуры круга, посредством геометрической диаграммы сочетающей квадрат и круг. Круг символизирует процессы природы, вечное движение, космос как целое, в то время как квадрат означает Вселенную, связанную с человеком и организованную им. Круг представляет подсознательное и сверхсознательное качество природы, квадрат соотносится с сознательными рациональными свойствами. В совокупности с крестом они представляют Божественное видение мира. Обряд посвящения состоит в том, что неопит проникает в разные зоны и уровни мандалы. Уподобление храма мандале очевидно на примере храмов, построенных под влиянием тантрических доктрин. Все эти священные строения символически представляют Вселенную; их ярусы отождествляются с различными небесами и уровнями космоса. В известном смысле подобное сооружение воспроизводит мировую гору, и поэтому считается, что оно возведено в «центре мира».

В христианстве все храмы имеют внутреннюю соподчиненность, где центром является Голгофа.

Этот принцип лежит в основе построения всех сакральных пространств: египетских и мексиканских пирамид, храмов в Индии, пагод Китая и Японии, палаток индейцев Америки, церквей и соборов христианского мира.

Слово «пирамида» греки понимали как огонь, который внутри. Огонь здесь подразумевается не тварный, имеющий не материальную, а духовную природу. Пирамида как символ Божественного огня фигурирует во всех культурах, это обобщенное название различных сооружений над усыпальницами: зиккураты, кромлехи, курганы, ступы имели самые разные формы и архитектурные виды, в зависимости от особенностей природных условий, рельефа местности и традиций страны.

В храмах всех религий (в их верхней части) также просматриваются контуры пирамиды, шатра, полусферы-кургана. Византийская империя развила христианскую традицию новыми философскими построениями. В результате символическая модель мира приобрела новое прочтение. Но гора остается в виде умопытельного движения к Богу и имеет ступени духовного восхождения.

В наших православных храмах верхняя часть с куполом или луковицей тоже выглядит как пирамида.

В восприятии людей пирамида как геометрическая знаковая форма наиболее точно выражает стремление от земли к небу — вертикальное движение.

Любая исторически сложившаяся форма построения сакрального пространства является знаковой идеографической системой.

Зиккураты представляли собой древнейшие обсерватории, где на протяжении многих

веков велись наблюдения за светилами, звездами, планетами, моментами восходов и закатов, стояний и поворотов светил, солнечными и лунными затмениями.

Второе предназначение зиккуратов — переход умершего в вечное царство, третье назначение — совершение обрядов, связанных с инициацией или посвящением в тайные знания. В христианском храме уже нет обсерватории, но обряды, ведущие к вечному царству, являются основой предназначения. Так же работает вертикальная связь «земное — божественное», так же происходят обряды посвящения. Но знания перестают быть тайными, они уже не несут буквальность языческих смыслов, а приобретают благородные формы символов.

В основу храмовых строений зодчие закладывали так называемые чертежи-вавилон, позволяющие воспроизводить нужные пропорции без сложных геометрических расчетов и построений, применяя для измерений сажени, аршины или локти. Этот же инструмент стал важным элементом в зодчестве христиан. До татаро-монгольского нашествия на Русь применялись косая и маховая сажени, которые воплощали принцип человеческого масштаба и «золотого сечения».

Вавилон — символический краеугольный камень, незримый знак единства христианских церквей. Вместе с тем это своеобразный чертеж, тайный план и основная мера здания, служившая для практических целей. Академик Б.А. Рыбаков, отдавший изучению старинных мер и вавилон Древей Руси много времени, говорил о свойствах этого инструмента и значении сакрального знака: «Зная свойства “вавилон”, можно было быстро, не производя ни расчетов, ни геометрических построений, сразу же разделить локоть в отношении “золотого сечения”, найти фигуры, равновеликие квадратному локтю, дать несколько пропорциональных рядов, дать графическое изображение ряда иррациональных величин».

Вавилон — не что иное, как план построения ступенчатого зиккурата. В нем заложена система пропорционирования «золотого сечения». Но это движение к центру в глубину композиции, которая в символическом смысле является движением от «дольного» к «горнему».

Во всех культурах построение сакральных пространств связано с синтезом различных видов искусств и архитектуры, что, в свою очередь, связано с построением образа мироздания.

Современные исследователи также считают, что синтезом не может быть назван механический конгломерат или симбиоз самостоятельных художественных организмов, он должен обозначать такое их соединение, когда возникают новые художественные качества, которыми не обладало ни одно из составляющих его искусств.

Основа синтеза в религиозной практике — ритуальное действие, смыслу которого подчинялись все искусства. Движение ритуала в этом контексте служит основой организации пространства. В каждой культуре канонически фиксируются движения того или иного ри-

туала, влияющие на систему архитектурно-пространственных связей.

От присутствия людей, движения ритуала архитектура «просыпается». Человек создает среду обитания, и без человека она перестает быть средой. Даже когда человек в ней не присутствует, его символизирует захоронение, которое оживляет архитектуру.

В этом смысле действие становится обязательным условием существования сакрального пространства. И действие, таким образом, разделяется на то, которое связано с движением человека живого, и то что связано с человеком, лежащим в захоронении. Движение разделяется на движение тела и движение умопытельное. Ритуальное движение внутри сакрального пространства направлено от земли к небу, то есть вертикально — от захоронения к Божеству.

В построениях архитектурного объекта только присутствие человека, его деятельность переводит абстрактное в конкретное. Конкретное функциональное значение архитектурной формы рождается во взаимодействии с жизнедеятельностью людей, оно нераздельно с движением. Архитектура в буквальном смысле программирует направления движения людей. И эти движения оживляют пространство архитектурной среды, становятся частью его композиционного решения. Движение переводит абстрактные архитектурные формы в реальную жизнь, то есть программирует создание архитектурного объема. В сакральном сооружении пространство с возможностью движения в нем становится его заповедной целью — символом мироздания.

В контексте сакральной церемонии пространство может простираться далеко за пределы храма или жертвенника. Так развивается пространство в древневосточных мистериях, шествиях на Акрополе в эпоху античности, христианском крестном ходе.

Движение происходит в плоскости земли, но направлено оно на взаимодействие с небом. Поэтому конечное движение вертикально, и это не могло не влиять на особенности построения архитектурного пространства. Мистический характер среды обитания сакрального проявился не только в культовых культовых пространствах.

В византийских христианских храмах структура внутреннего пространства создана гармонией двух осей. Горизонтальная ось «запад — восток», направленная от главного входа к алтарю, к престолу Божию, символизирует земную жизнь Церкви, и главный смысл этой жизни — святая евхаристия. Вертикальная ось, уходящая к центральному куполу, символизирует стремление к небу, единство Церкви земной, воинствующей, и Церкви небесной, торжествующей.

Композиция объема подчиняется единой идее здания — горы, увенчанной крестом. Символически и образно голгофа — смысловой центр христианства. То есть все варианты движения, включая горизонтальные, в символическом прочтении вертикальные.

Движение в сакральной композиции — это одновременно средство, организующее композицию, и цель архитектурного пространства.

Влияние фольклорных традиций на творчество екатеринбургских художников по текстилю

Софья Хабибуллина

Художественный текстиль — сравнительно молодое направление в декоративном искусстве региона, в последнее десятилетие сумевшее заявить о себе как о сложившейся профессиональной школе. В отличие от школы камнерезного и ювелирного искусства текстиль не являлся для Урала традиционным промыслом, однако созидательными усилиями целой плеяды художников творческий опыт уральских «текстильщиков» стал частью декоративно-прикладного искусства России.

Исконно народные домашние ремесла — ткачество, вышивка, кружевоплетение, сформировавшиеся в результате контактов различных этнических групп и влияния переселенческой культуры, не сложились в артельный промысел.

Невозможность реализовать огромный творческий потенциал на производствах, которые и по сей день находятся в состоянии стагнации, привела к развитию декоративно-станкового направления в творчестве екатеринбургских художников по текстилю. В картинах-панно, наделенных чисто эстетическими функциями, отсутствие особых новаторских разработок в плане формообразования с лихвой компенсируется активными экспериментами с технологическими приемами, композиционными структурами и сложным образным содержанием.

Довольно часто в качестве импульса творческой деятельности к поиску новых концепций в формообразовании и графическом языке, орнаментики авторами используются достижения различных национальных культур. Знаковая структура народного искусства несет в себе неисчерпаемый запас художественной информации, вдохновляет современников достижениями предков.

Обращение к народным мотивам как основе творческих решений в декоративно-прикладном искусстве, и в частности в текстильных произведениях современных художников, происходит по разным причинам. С одной стороны, это обретение эмоционального содержания — через перевод символических значений, заложенных в образительную структуру произведений народного искусства, погружение в мир аутентичной культуры и ее переосмысление. С другой стороны, экспериментальное исследование и переложение традиционных техник и технологий на современные возможности и формирование индивидуального видения народного искусства. Изучение традиционных технологий — потенциальная основа изобретений авторских техник декорирования ткани. Такого рода экспериментальная деятельность стимулирует развитие декоративного текстиля, поскольку материал и технологии в современном искусстве довольно часто слу-

жат первоосновой художественной идеи.

К представителям направления, использующим в своем творчестве традиционные символы народного искусства, относятся екатеринбургские художники Галина Храмцова и Елизавета Манерова.

Изобразительной трактовке старославянской азбуки посвящен цикл работ Е. Манеровой, объединенных темой «Буквицы». Знаковая культура кириллицы получает «буквальную» интерпретацию в различных текстильных техниках — ручном ткачестве, росписи ткани с приемами вытравки, печати, росписи с загусткой. Заглавные буквы устава, перемежающиеся с изображениями семагров, грифонов, утиц, фигурами людей в этнических костюмах, наполняются новым живописно-графическим содержанием. Сочетание традиционных технологий с новыми материалами создает особое эмоциональное настроение работ. Использование красок с загустками с акварельной техникой их нанесения или техникой «сухой кисти» создает эффект «смытого» текста, вытравка льняной ткани имитирует исчезающие изображения, ткачество хлопковыми нитями со сквозным крапотажем передает архаические истоки мотива, их вибрирующая поверхность напоминает полотнища древней ткани.

В работах Г. Храмцовой эмоциональная составляющая народного искусства приобретает характер шуточной иронии, но при этом вовлекает зрителя в серьезную игру со смыслами. В ее работе «Пангея» образ «всеземли» решен как образ всеродительницы природы Макошь, дополнен языческими символами засеянного и незасеянного поля, образами неба, небесно-голубым цветом пронизываю-



МАРИЯ ПЕПЕЛЁВА

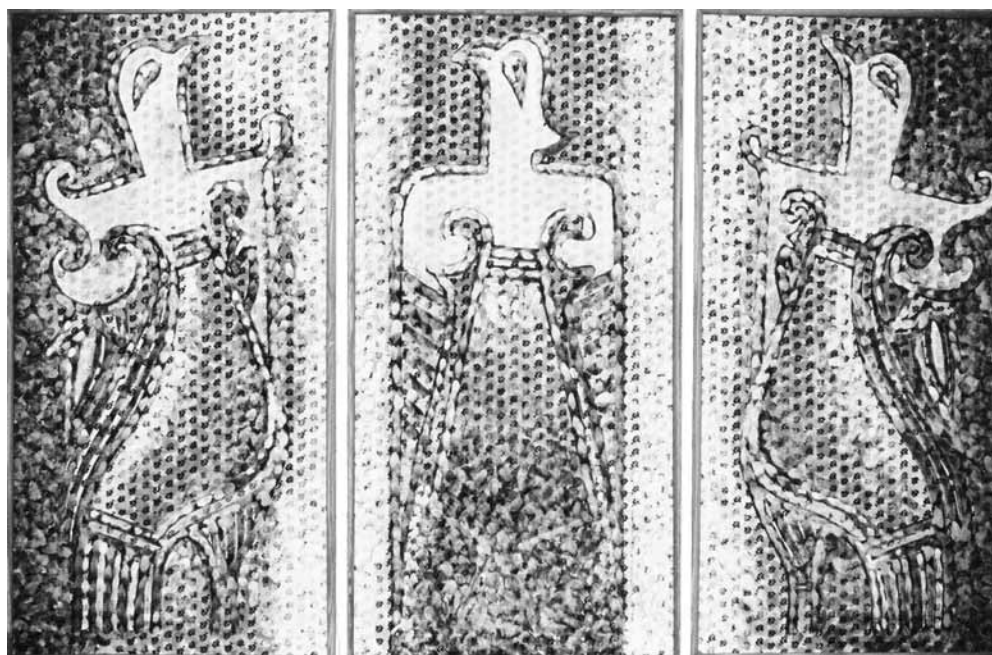
Генезис. 2009.

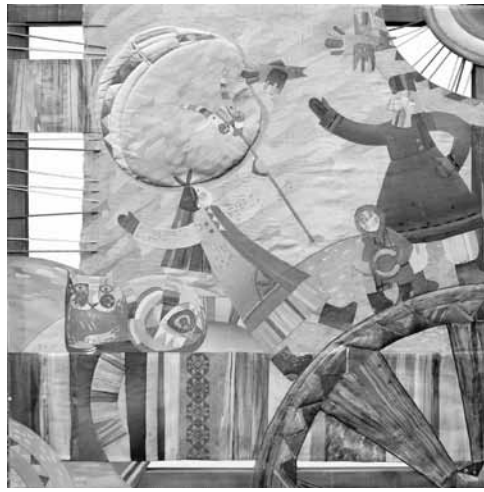
Лен, хлопок, смешанная техника

ЕЛИЗАВЕТА МАНЕРОВА

Птицедевы. Триптих. 2006.

Ткань, акрил, роспись





ОЛЕСЯ БАЗУЕВА

*Круглый год. Диптих. 2006.
Хлопок, лен, смешанная техника*

шим всю композицию панно. Еще один более поздний смысл образа Макоши как покровительницы прядения подчеркивает выбранная техника исполнения ткачества. Вязаные плоды по краям панно также несут двойное значение яблока: и как символа плодородия, и как клубка шерсти, символа богини-ткачихи.

Конструктивная основа такой традиционной для народного искусства техники, как лоскутное шитье, довольно часто используется для создания композиционной структуры произведений декоративного искусства.

Характерным примером может служить цикл работ Ольги Араповой «Мир женщины». У нее лоскутное шитье — своего рода «оклад» сюжетных мотивов, выполненных в технике горячего батика, иллюстрирующих духовную и бытовую стороны жизни женщины.

В текстильном панно «Экология» Ольги Прутовой коллажное соединение элементов композиции, выполненных в разных техниках (роспись ткани, ткачество, вышивка и печать), напоминает о технике петчворк, о лоскутном покрывале и одновременно о «лоскутном покрове земли».

Современную транскрипцию лоскутного шитья получило и в творчестве Светланы Ганзиной. Утонченные по колориту, по характеру фактуры тканей, ее работы привлекают простотой и лаконичностью художественного решения. Изысканность их поверхности подчеркнута деликатной вышивкой.

Одно из направлений трансляции фольклорных традиций в современное искусство — модификация старинных техник декорирования ткани, примером которого может служить текстильное панно Марии Пепеляевой «Макромир». В основе данной работы лежит техника бути — ручное простегивание ткани по контуру рисунка с заполнением элементов узора объемными материалами. Свободная роспись анилиновыми и акриловыми красителями создает эффект многослойной, вибрирующей поверхности, техника стежки, дополненная крупномодульной вышивкой, придает работе фольклорный характер.

Ее другая работа — «Генезис» трактует космос в его архаических представлени-

ях, магической неразрывной связи с Землей. Поля и реки из домоткани, небеса из мерзкого льна наполняют работу рукотворной теплотой, усложняют композиционное решение, крупное зерно ткачества передает состояние непрерывного движения в природе. Используя современные колористические и композиционные решения в совокупности с традиционными приемами декорирования ткани, автор создает в своей работе особое состояние «современной старобытности».

Примером энциклопедического соединения практически всех известных технологий художественного текстиля служит работа Надежды Булатовой «Нестареющий мотив». Композиционно-пластической основой данного триптиха служит орнаментальный мотив «пейсли», ставший национальным и для русского искусства благодаря Павловопосадской мануфактуре. Вариации мотива происходят не только в различных технологических приемах, но и в цвете, в фактурно-пластическом решении, в игре с масштабами. В своем произведении художник соединила мотивы, характерные для народных текстильных промыслов, с современным подходом к формообразованию.

Ориентированность на традиционное народное искусство в совокупности с использованием новых технологических возможностей и экспериментальной творческой деятельностью позволяет художникам раскрывать громадный потенциал развития современного декоративного текстиля.

Повышенное внимание к уникальным технологиям ручного производства текстиля, использование традиций многих локальных школ, осознанное подчеркивание рукотворности произведений декоративного искусства, уникальность авторских изделий выгодно отличают их от продукции современных высокотехнологичных производств, которые унифицируют предметную среду.

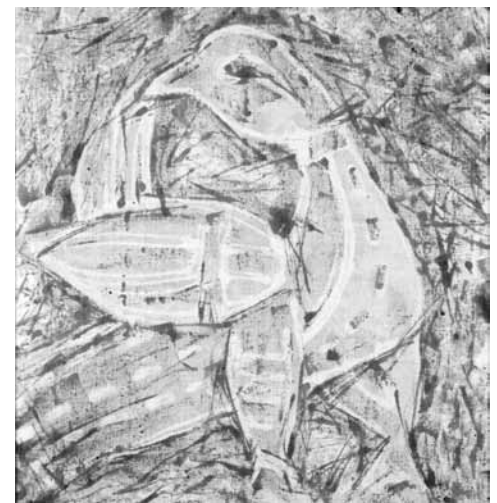
В условиях культурной интеграции, взаимовлияния различных народных промыслов в практике дизайнеров и художников происходит свободное преломление исторически сложившихся технологий. Однако трансформируя традиционный «культурный язык» народа в той или иной форме, мы содействуем сохранению национальной самобытности.

ЕЛИЗАВЕТА МАНЕРОВА

*Плачущая птица. 2005.
Холст, травление*

ОЛЬГА ПРУТОВА

*Экология. 2009.
Лен, хлопок, смешанная техника*



ВХУТЕМАС и традиции художественного образования

Виталий Барышников

Сегодня ВХУТЕМАС воспринимается нами скорее как эстетическое понятие, близкое к русскому авангарду, символ новаторства, но не как живой, противоречивый и развивающийся организм, каким был этот уникальный институт. Несколько столичных вузов считают себя его продолжателями, так как были образованы после его расформирования. Однако гораздо труднее назвать их преемниками в плане его духовного и методического наследия, так как ВХУТЕМАС стал символом новаторских подходов к художественному образованию, олицетворением смелости и динамики развития. Вобрав в себя атмосферу бурного периода в искусстве первых лет нового века, и получив мощнейший заряд революционных преобразований, ВХУТЕМАС сам стал символом перемен и новейших исканий. Сегодня, во времена очередных реформ в области образования, представляется важным рассмотреть некоторые аспекты возникновения и формирования методик, просуществовавших очень короткий период, но оказавших значительное влияние на развитие теории и практики преподавания художественных дисциплин.

Одно из изданий, посвященных теории авангардных течений в искусстве начала XX века, называется «Освобождение цвета». Цвет в нем рассматривается как отдельная и самостоятельная категория или, используя терминологию того времени, как «важнейший общехудожественный элемент». Освобождение – слово, наиболее точно подходящее для характеристики процессов в искусстве и общественной жизни, которые бурно развивались в те годы и которые не могли оказать влияние на традиционные методы в художественном образовании. Освобождение от академических традиций было одним из лозунгов разработчиков нового метода обучения. От чего же хотелось освободиться им самим и освободить студентов, призванных стать вершителями искусства нового общества?

В Россию академическая традиция художественного образования пришла из двух центров, игравших в век Просвещения главную роль в культурной жизни Европы – Парижа и Рима. Молодая Российская академия художеств в старании перенять и развить все европейски новое, а также за неимением своих кадров вынужденная приглашать педагогов из Европы, невольно становилась последовательницей и продолжательницей европейских школ. Так называемая академическая традиция представляла хорошо знакомую и прекрасно дожившую до наших дней методику обучения, которая может быть охарактеризована как длительная и постоянная изобразительная практика «от простого к сложному». Постепенное увеличение количества объектов изображения и усложнение их пластических характеристик было основой методики и подготовительным

этапом к решению итоговой задачи – созданию картины, понимаемой как многофигурная композиция на историческую, религиозную или бытовую тему. Композиционные формальные задачи, связанные с организацией картинной плоскости, изобразительной конструкцией и т. п., решались скорее интуитивно, специализированных методик и упражнений не было. Обучение всех художественных специальностей строилось на «академических» дисциплинах – рисунок, живопись и скульптура. Такой подход без каких-либо изменений сохранялся до начала XX века.

ВХУТЕМАС сразу предложил новаторский метод, в котором сочетались отказ от традиционных предметов и предложение изучать отдельные «художественные элементы». В первом же документе о создании «лаборатории живописи» А. Родченко сформулировал основные положения метода обучения через «объективный анализ формообразования». Такие элементы, как цвет, форма, конструкция, фактура и материал, признавались важнейшими, на них было сосредоточено основное внимание, для их изучения предусматривались специальные задания и упражнения. Столь радикальное предложение не могли возникнуть как экспромт – им предшествовал процесс теоретического обоснования задач и языка нового искусства. Именно проблема нового искусства для нового времени рассматривалась как основная в работе комиссии ЖИВСКУЛЬПТАРХ, созданной в 1918 году и включившей в свой состав художников, скульпторов и архитекторов, которые спустя два года станут ведущими профессорами и руководителями мастерских ВХУТЕМАСа. Уже с начала 1919 года в комиссии прошли дискуссии по проблемам художественной формы и соотношения в ней композиции и конструкции, явившиеся важной частью формирования научного обеспечения «революционного искусства». В группу «синтетического искусства», ставившую задачу создания научной базы революционного искусства и отрицавшую академическую традицию в преподавании пластических искусств, входили также будущие профессора и руководители мастерских и отделений ВХУТЕМАСа А. Родченко, А. Шевченко, Б. Королев и Н. Ладовский. Именно в этот период была создана теоретическая база новых методик, определена направленность и во многом стилистика нового «прогрессивного» искусства, языку которого предстояло обучать молодые дарования.

В 1920-м, был создан ВХУТЕМАС, и новый цикл дисциплин, объединенных термином «общехудожественная пропедевтика», стал главной новацией его программы. Этот цикл не только изменил традиционный подход к профессиональной подготовке художников и архитекторов, но и оказал существенное влия-

ние на искусство 1920–1930-х годов. Подробнее с программами дисциплин общехудожественной пропедевтики «Цвет», «Объем», «Графика», «Пространство» можно познакомиться благодаря известному исследованию С. Хан-Магомедова «ВХУТЕМАС» (М., 1990). Эта интереснейшая тема требует дальнейшего изучения и осмысления. Выделим опорные пункты методологии этого цикла: 1. Традиционная натурная работа заменялась композиционными упражнениями с акцентом на формальную задачу организации картинной плоскости, а точнее, разработку ее конструкции. 2. Провозглашалась самостоятельная ценность отдельных элементов (цвет, фактура и т. п.), провозглашение их как альтернативы традиционному фигуративному изображению, что означало доминирование абстрактной формы, рассматриваемой как «реализм нового времени». 3. В основе формулировок всех заданий был заложен аналитический метод, который трактовался как единственный «объективный» и был связан с изучением формальных категорий изобразительной конструкции (статика, динамика, ритм, симметрия и т. п.).

Здесь следует сделать несколько пояснений, касающихся стилистики этих упражнений, а для этого необходимо вспомнить некоторые аспекты художественной жизни того времени. Формальный анализ, структурирование и выделение отдельных элементов, ставшие лейтмотивом новаторских методик ВХУТЕМАСа, были тесно связаны с проблемами изобразительного искусства начала XX века.

Ведущими художественными течениями были кубизм и фовизм, а также их производные, такие как футуризм, кубофутуризм и экспрессионизм. Общую тенденцию этих течений можно охарактеризовать как постоянное движение в сторону абстрагирования художественной формы. В основе такого подхода лежал метод анализа структуры изображения, иначе говоря, изучения и выявления формы методом ее разложения на простейшие составляющие, (первая стадия кубизма так и называется искусствоведами – аналитическая). Тенденция открывала возможности восприятия и изображения пространства без привычного разделения на предмет и фон, а как единой структуры. Но если в стилистике самого предтечи кубизма – Сезанна, при всем его стремлении к передаче материальности реалистической формы, была только намечена линия упрощения форм и подчинения пространственных характеристик картинной плоскости, то в произведениях кубистов, считавших себя его последователями, разложение формы и плоскостной характер изображения стали главными средствами. Разработка плоскости, воспринимаемая как первостепенная задача, обеспечивала главенство абстрактной формы, чего в работах самого Сезанна не было. Ку-

бизм, как «испанка», прошел по художественной Европе, им в той или иной степени «боле-ли» почти все художники. Посткубистическая стилистика прослеживается в произведениях русских авангардистов, которые стали первыми профессорами нового учебного заведения: Родченко, Поповой, Веснина, Экстер и других. Кубизм и кубофутуризм в наибольшей степени способствовали абстрагированию художественной формы, так же как фовизм – абстрагированию цвета. Этот процесс подошел к чистой абстракции, она уже так гармонично выплывала из кубистических картин, что оставалось сделать только один шаг. Этот шаг был сделан лишь немногими, но именно они в своих манифестах провозгласили самостоятельность отдельных живописных элементов и их восприятие как новая реальность. При таком подходе изобразительная конструкция определялась как система линий и цветовых пятен, а их сочетание – как пространство картинной плоскости. И хотя абстрактное искусство не поглотило фигуративное, оно максимально обострило взгляд на формальные категории композиции, что стало ценнейшим вкладом в теорию формообразования и впоследствии оказало наибольшее влияние на методические разработки дисциплин ВХУТЕМАСа.

Стилистические приемы в отношении к цвету и форме были основаны на использовании контрастов по массе, цвету и тону, на динамике диагоналей и ракурсов, на отсутствии привычной центральной симметрии и прямоугольной сетки. Линейная структура, расчленявшая картинную плоскость, представлялась как основа для конструкции нового типа. Главенство абстрактного начала в живописи оказалось отправным пунктом для формирования формально-аналитического метода, который лег в основу методик всех пропедевтических дисциплин основного отделения ВХУТЕМАСа. Само понятие конструкции воспринималось как антоним «внешнему и поверхностному» изображению в традиционном станковом искусстве, что планировалось отразить даже в названиях всех пропедевтических дисциплин ВХУТЕМАСа, например: «графическая конструкция» вместо рисунка, «объемная конструкция» вместо скульптуры.

Учебные композиции, хотя и выполнялись на основе постановки в мастерской, трактовались как свободные, ритмические построения на плоскости. Практиковалось и посткубистическое преобразование природы, в котором глубина и объем достигались пересечением плоскостей и поверхностей, что во многом было близко по стилистике живописным и графическим работам самих руководителей мастерских – Родченко, Поповой, Веснина и Экстер. Изучение составляющих изобразительной конструкции становится основой разрабатываемых профессорами ВХУТЕМАСа заданий и практических упражнений. Студенческие работы почти всегда копировали приемы и стилистику произведений руководителей мастерских, но важнейший шаг к методу проработки отдельных составляющих композиции как принципу освоения формы был сделан.

Все эти методические нововведения имели еще одну важную причину – крайне низ-

кий уровень довузовской подготовки студентов. Напомним, что контингент поступающих определялся не столько способностями и наличием начальных навыков, сколько социальным происхождением и рекомендацией «с производства». Логика авторов формально-аналитического метода нетрудно понять: малоподготовленному студенту легче разобраться в элементарных схемах из простых геометрических форм, чем увидеть существование этих же схем в сложном изображении. Поэтому программа-минимум на основном отделении была призвана в короткие сроки дать базовые понятия о формообразовании и составляющих композиции.

Введение в программы дисциплин «Цвет», «Графика», «Объем» и «Пространство», имевших большое количество практических упражнений как научно-лабораторного, так и композиционного плана, было, на тот момент, настоящим прорывом в методике подготовки художников. Однако, при всем новаторстве курса пропедевтики, наиболее важным фактором, определившим вклад ВХУТЕМАСа в теорию и практику художественного образования, следует признать программу, основанную на сочетании традиционных методик натурной работы и формальных композиционных упражнений. Период ректорства В. Фаворского (1923–1926) был ознаменован восстановлением традиционных дисциплин (рисунок, живопись, скульптура). Главным достижением Фаворского было отстаивание важности именно такого сосуществования в учебном процессе традиционных предметов и новаторских пропедевтических курсов. Аналогичная схема распространялась и на теоретические курсы. Отдельно читался курс по теории композиции и теории пластических искусств. В этом подходе сказалось воздействие Вельфлиновской школы структурного анализа в искусствоведении. Его знаменитая фраза – «В изобразительном искусстве все форма» – как нельзя лучше подходила этому периоду, когда новую форму пытались найти или придать всему окружающему. Теоретическую основу такого подхода составили лекции таких выдающихся профессоров, как П. Флоренский и Н. Тарабукин, поставивших проблему «художественного пространства» как главную для всей истории пластических искусств, так и определяющую для нового искусства. В их исследованиях на примере категории пространства разворачивалась историческая панорама развития художественного мышления в изобразительном искусстве. Синтетический подход к проблематике пластических искусств объединял все художественные отделения ВХУТЕМАСа, например, в разработках по архитектурной композиционной типологии В. Кринского и Н. Ладовского, которые стали основой для методики дисциплины «Пространство», так много ссылок на живопись Сезанна и его последователей.

Время с 1923 по 1926 год можно считать наиболее плодотворным в работе ВХУТЕМАСа. Еще не начались гонения, связанные с «формализмом» учебных программ, уже проведен анализ первых ошибок, найдена форма сосуществования и взаимовлияния традиционных и новых дисциплин. Именно в этот короткий период

К. Истоминам разрабатывается программа по изобразительной подготовке студентов основного отделения, включившая в себя наиболее интересные аспекты пропедевтического курса, в частности композиционную типологию дисциплины «Пространство». Эта типология, в которой в методических целях искусственно выделены три композиционных архетипа – плоскость, объем и пространство, – должна была проходить через формальные и натурные упражнения по изобразительным дисциплинам. Комплексная методика способствовала целостному восприятию основных категорий композиции во всех пластических искусствах, несмотря на разницу их языка и средств выразительности. Однако она так и не вошла в систему из-за постоянных структурных перемен во ВХУТЕМАСе, происходивших уже не в силу развития методик, а идеологического давления. Можно сказать, что сильные стороны этого учебного заведения – постоянные обновления и изменения – в большой мере стали и его слабостями, не позволившими проводить определенную линию достаточно долго. Непоследовательность, как и попытки создания «объективного метода», были характерной чертой питерского и московского отделений. Судя по воспоминаниям выпускников, «объективность» порой была настоящей экстравагантной, насколько соответствующей персоне руководителя, что часто совсем сбивала с толку даже самых вдумчивых и интересующихся студентов. Таково было дыхание времени, в котором, несмотря ни на что, отчетливо ощущались смелость и стремление к новому. Поэтому можно не соглашаться с методом в целом, оспаривать удельный вес тех или иных дисциплин и заданий, отрицать их трактовку и стилистику, но нельзя не признать уникальную ценность атмосферы живого процесса движения, которой дышал ВХУТЕМАС. Именно тогда был заложен фундамент конструктивного метода в обучении художественным дисциплинам, в итоге оказавший неоспоримое влияние на современные программы и методики в отечественных и зарубежных художественных вузах. Если попытаться обобщить вклад ВХУТЕМАСа в методику преподавания пластических дисциплин, то следует выделить постоянное стремление через анализ, соединение формального и образного начал проникнуть в суть предмета, увидеть и передать его основу, конструкцию.

Всем хорошо известны инертность и консервативность образовательных учреждений, в том числе и отечественных художественных вузов. Вместе с тем делаются попытки обращения к наследию ВХУТЕМАСа, но, к сожалению, они не носят системного характера. Перенесение его методик в современные условия не представляется правильным, и не по причине их неактуальности, а по невозможности искусственного воссоздания и структуры этого уникального учебного заведения и духа той эпохи, продуктом которой он был. В изучении опыта преподавания пластических дисциплин во ВХУТЕМАСе главным следует считать понимание важности конструктивного и логического начал в постановке простейших учебных заданий, синтетический подход к композиционным и изобразительным проблемам.

Public art нового типа

Оксана Чепелик

Сужение украинского художественного процесса преимущественно к коммерческой репрезентации изымают украинское современное искусство из контекста критического мышления, и это создает проблему современного визуального искусства, искусствоведения и культурологии. Одиночные художественные проекты, свидетельствуют о том, что преодоление стагнации уже началось. Реагируя на эту ситуацию, Институт проблем современного искусства НАИУ инициировал в 2007 году проведение Международного фестиваля социальной скульптуры, где город оказался в фокусе исследования.

Социальные практики в художественных произведениях и других проектах вторгаются в реальные жизненные социальные ситуации и фокусируются на центральных вопросах эстетики, этики, сотрудничества, личности, медиастратегий и активизма. Эти разнообразные формы вовлечения общества связаны с критическим мышлением, которое формируется благодаря теории искусства взаимодействия, социальных исследований, а также на основе идей плюрализма и демократии. Художники, которые работают в этой модальности, либо привлекают для создания своей работы специфическую аудиторию, либо предлагают критические интервенции в социальные системы и активизируют дебаты и тем самым социальные контакты.

Художественные практики социальной скульптуры и эстетики используются для переосмысления общественной сферы, критического обзора ее ключевых понятий, таких как общественное пространство и общественная сфера. Фестиваль исследует город как реальный, так и концептуальный. Ведутся теоретические исследования эволюции города, изменения понятий общественного пространства и частной сферы.

В городах с высокой плотностью, или, наоборот, протяженностью и рассеянностью существует несогласованность между открытыми и закрытыми пространствами, между частными и общественными интересами, между доступом и недоступностью и между индивидами и обществом. «Общественное пространство» концентрирует противоречия конфликтующих и общественно-политических интересов. Это зона контроля и сопротивления контролю.

Освоение актуальным искусством общественных пространств, начатое Международным фестивалем социальной скульптуры в Киеве, было продолжено в проектах, поддержанных фондом «Ейдос», таких как «Современное искусство в публичном пространстве» на аллее Казимира Малевича, инсталляция «Деперсонализация» Виктора Сидоренка и объекты «Скамеек-графиков» Жанны Кадыровой, иронично демонстрировавших экономический рост. Был предьявлен «Памятник но-

вому памятнику» Жанны Кадыровой и ее же «Яблоко» в Перми, а также «Луч света», экспонированный на «Гогольфесте» в Киеве, который затем перекочевал в первый украинский парк современной скульптуры и инсталляции – Kiev Fashion Park и в парк Горького уже как брендовое явление. Чем являются эти художественные, архитектурные и другие виды культурных интервенций в общественное урбанистическое пространство? Представляют своего рода городскую акупунктуру для лечения социальных проблем. Или демонстрируют, что «общественное пространство» является мнимой идеологической конструкцией? Размышляя над этим вопросом, не могу не сослаться на проект «Невидимое поколение», реализованный в Киеве при поддержке Шведского института в 2010 году.

Проекты фестиваля призваны помочь жителям осмыслить публичное пространство. В этом процессе гражданские инициативы инициируют взаимодействия в местной коммуне, позволяя приобщиться к художественным проектам широкому кругу людей. Public art нового типа, существенно отличающийся от произведений монументального искусства, не ограничивается физическими объектами. Это своеобразная лаборатория актуальных идей, которая расширяет пределы публичности актуального искусства, вызывая дискуссии (на тему связано ли современное лицо древнего Киева с Европой?), перформансы (проект «Небоскребы, прощайте!» I Оксаны Чепелик на Русановской набережной, как протестные акции против коррупционных схем при застройке города), процессии (акция «Безголовые» коллектива «TanzLaboratorium» в общественных местах в центре Киева), концерты (авторских произведений композитора Александра Кохановского), уличный театр (светоперформанс Владимира Карашевского на Софийской площади), поэтические чтения Юрия Андруховича с электронным звуком Аллы Загайкевич, актуализируют вопрос, какова наша среда, которую мы создаем?), видеороботы Олега Черного, Геннадия Хмарука «Sampled Pictures» и Оксаны Плысюк «Времена года на площади»). Public art не только активизирует общественные процессы, которые происходят в окружающей среде, но и создает среду, конструирует самоидентификацию человека.

Под воздействием идей Берроуза участники проекта используют потенциал художественного произведения, чтобы действовать как неконтролируемая творческая сила, которая распространяет вирус «визионерского мышления» в общественных пространствах, расширяет восприятие повседневности, который стимулирует процессы взаимодействия.

Вопросы сохранения культурного наследия, в настоящее время следует относить к сфере национальной безопасности. Перед

большими проблемами оказалось градостроительство, особенно способы развития инфраструктуры центра Киева к ЕВРО-2012, происходящие под давлением противоречивых интересов различных групп. Андреевский спуск официально является центром Государственного историко-архитектурного заповедника «Древний Киев». Однако непрерывно происходят рейдерские атаки на культурно-художественные институции, находящиеся на этом спуске, а территория в центре города привлекает коммерческие структуры, их бесконтрольные действия вызывают сопротивление общественности. Акции общественных защитников спуска проходят под лозунгом «Неужели мы позволим уничтожить современным варварам чудо Андреевского микрокосмоса?!» но они полностью игнорируются властью.

Социальные и политические процессы создают фон, на котором проекции художественного характера вступают в диалог с политическими и градостроительными вариантами решений. На Андреевском спуске в октябре 2010 года при поддержке Гете-института проходил фестиваль «Улица игр – игры на улице». Организаторы надеялись, что участие европейских побратимов по искусству не только расширит географию участников, но и укрепит общественные позиции арт-инициатив. Главная идея фестиваля – показать радикальные изменения публичного пространства, которые происходят в городах Центральной и Восточной Европы после распада Советского Союза. Остройшей сегодня проблема отсутствия коммуникации между властью, которая принимает планировочные решения, и действительными пользователями городского пространства — гражданами города.

Подтверждением этой проблемы является сопротивление незаконной застройке, которое, однако, не имеет никаких инструментов влияния на планировочный процесс. Центральным является вопрос о способности современного искусства вести диалог и его возможностей оказывать влияние на принятие решений по урбанистической среде.

В фокусе урбанистических акций фестиваля была кооперация местных жителей, участников, кураторов и муниципалитета. Фестиваль нацелен на совершенствование городского ландшафта в целом. Он показал, что с помощью городских акций каждый гражданин может улучшить качество жизни и инициировать изменения. Процесс начался как эксперимент, но, обретя международный масштаб, создал новые возможности для коммуникации. Диалог, который продолжается в настоящий момент между жителями, городскими структурами и кураторской командой, способствует выработке перспективной модели для урбанистического развития.

Искусство под открытым небом

Ольга Драничкина

Экспонирование под открытым небом часто упоминается в связи с паблик-арт, а также при рассмотрении тенденций такого показа. Особенность подобных проектов состоит в переносе акцента с художественной самоценности произведения на его связь со средой или социальной проблематикой, а также в том, что они имеют широкий диапазон составляющих, как материальных, так и нематериальных. Они могут включать в себя архитектуру, городскую инфраструктуру, природные объекты и ландшафты, объекты нематериального культурного наследия, медиа-арт, театральные перформансы, светодинамические инсталляции и т.д.

Отечественный опыт современных российских экспозиций под открытым небом не имеет больших традиций. Чаще всего под открытым небом встречается скульптура, но мы рассматриваем только временные экспозиции. Экспозиции в городской среде могут располагаться на улицах, в парках, в общественных местах, на транспорте.

В качестве примера можно привести чемпионат мира по песчаной скульптуре (тема «Фонтаны мира»), который прошел в этом году на территории Всероссийского выставочного центра. Авторы попытались соединить песок и воду. Помимо копий знаменитых фонтанов («Треви», «Тригон», «Самсон, раздирающий пасть льва») демонстрировались конкурсные работы. Особенно хотелось бы отметить российских авторов Елизавету Петрову и Александра Михайлова, которые представили свои работы «Истоки моей души, или Река памяти» и «Япония 12.03.2011».

В отличие от выставок скульптуры экспозиции живописи более мобильны, поэтому они могут быть и санкционированы, и не санкционированы. Самая известная несанкционированная – «бульдозерная», пример политической и художественной акции, получившей широкий резонанс в средствах массовой информации и оказавшей влияние на отечественный художественный процесс.

Экспозиции картин под открытым небом в силу климатических условий возможны в России лишь в сезонное время, в отличие, например, от Европы, где подобные выставки проводятся круглогодично. К тому же легче там согласовать подобного рода мероприятия с официальными властями.

Важный фактор в развитии уличных выставок – новые технологии в полиграфии, в производстве высококачественных репродукций. На этом строился проект Государственного Русского музея, ГМИИ, Михайловского дворца «Великие художники России на улицах Москвы и Санкт-Петербурга», реализованный совместно с компанией «Арт-тур». Репродукции известных художников размещались на стенах домов в центре обоих городов. Проект длился с 12 июня по 1 октября 2009 года.

Репродукции находились в рамках и снабжались экспликациями. На информационных табличках указывался номер телефона, по которому можно было прослушать подробный рассказ о полотне и его создателе, скачать изображение в свой мобильный телефон, а также номер телефона справочного бюро музея. Горожан, которых заинтересовала картина, в музеях ждали на информационных стойках, где можно было получить план музея, где помещались картины, репродукции которых находились в городе.

Экспозиции данного типа имеют социальный аспект. Выполняя просветительскую функцию, они способны также снять социальную напряженность населения, снизить количество негативных эмоций.

Особый интерес представляет и масштабный проект филиала ГЦСИ в Екатеринбурге, который стал одним из первых примеров демонстрации живописи под открытым небом. Международный фестиваль современного искусства в городской среде «Длинные истории Екатеринбурга» проходит с 2003 года. Участники фестиваля исполняют работы в техниках монументальной живописи, суперграфики или граффити на бетонных заборах, огораживающих строительные и промышленные площадки города. Главное требование к проектам – развернутое художественное высказывание. Художникам предлагается в пространстве города создавать визуальные истории, которые будут «считываться» по мере продвижения зрителя вдоль них.

Куратор проекта Наиля Аллахвердиева считает, что «серые нейтральные блоки заборов – отличное место для ярких экспериментов художников. Протяженность бетонных изгородей, их повторяющаяся модульная структура подсказывают развитие темы и сюжета в серии кадров. Бетонные заборы как будто специально существуют для актуальных художественных проектов, тяготеющих к регулярным структурам, кинематографичности, динамизации восприятия статичных изображений».

Организаторы ежегодно определяют тему проекта. Например, в 2004 году благодаря работе Натальи Широковой, художницы из Екатеринбурга, «Жил-был Ворон» заборы превратились в детскую книжку-раскладушку, украшенную сюжетами из финно-угорской мифологии. В 2009 году темой проекта стала «Абстракция». Работа московской художницы Антонины Гарасько «Визуальная интерпретация» обратила на себя внимание яркостью и неординарностью высказывания. Забор располагается на прилежащем к административному зданию пустыре. Произведение оказалось цветовой доминантой в окружающем ландшафте, и это внесло разнообразие в унылый индустриальный пейзаж.

Российским пионером в проведении выставок стекла и керамики под открытым небом стал Государственный музей-заповедник «Царицыно», который с 2001 года осенью и зимой проводил симпозиумы на определенную тематику. Инициаторами выставки в Царицыне были московские художники объединения «Новое стекло», созданного в 2000 году. Художников привлекали и живописный ландшафт царицынского парка, руины дворцового комплекса, близость лесопарковой зоны и доступность посещения для зрителей, возможность увидеть свои произведения в ландшафте, изменяющемся в разные времена года. Зимой появляется прекрасная возможность обыграть фактуру стекла, подчеркнуть его прозрачность и цвет, поиграть с зеркальными отражениями, использовать снег в качестве подручного материала.

Несмотря на успешность симпозиумов, после 2005 года они более не проводились в Царицыне.

Продолжением этого мероприятия, хотя и не таким масштабным, стал проект «Стекло на траве и керамика в пейзаже», который проходит в Санкт-Петербурге на территории Елагиноостровского дворца-музея русского декоративно-прикладного искусства и интерьера. Участниками проекта стали как мэтры, так и молодые художники. Выставки не имели заданной тематики. Единственное ограничение, по мнению организаторов, диктует ландшафт Елагина острова. «Декорациями» для выставки служат деревья, кусты, водная гладь, газон, архитектура павильона (где размещаются произведения из стекла) и дворца. Место определяет характер экспозиции, ее эмоционально-образную среду. Елена Власова, ведущий научный сотрудник Елагинского дворца-музея и куратор проекта, отмечает: «Уже первая выставка показала, что одни произведения специально созданы для конкретной ландшафтной среды, а другие рассчитаны на выставочные пространства... Наиболее удачны и органичны первые, в них учтены особенности жанра, диктующего свои сюжеты, законы композиции и формообразования».

Выставку посещают тысячи человек. Экспозиция максимально приближена к зрителю, экспонаты не имеют ограждений. Авторы дежурят рядом со своими работами, что создает ситуацию творческого диалога между художниками и зрителями.

Российские и зарубежные примеры экспозиций под открытым небом показывают, что ищутся новые пути демонстрации искусства. Количество зрителей становится для художников решающим фактором при выборе экспозиционного пространства.

Многообразие таких выставок позволяет говорить, что сформировался особый экспозиционный жанр, востребованный музеями.

О предпосылках и концепции создания журнала «Декоративное искусство СССР»

Марина Терехович



Журнал «Декоративное искусство СССР» появился в декабре 1957 года.

Он посвящался 40-й годовщине Октябрьской революции. С 1958 года журнал стал выходить ежемесячно, к 1970-м годам достигнув тиража более 20 тысяч экземпляров.

1950-е — один из судьбоносных периодов в истории в страны, время страха и неожиданной радости, переосмыслений общественных и научных концепций, период надежд на светлое будущее.

Прошло несколько лет после войны; умер Сталин; состоялся XX съезд партии, и началась реабилитация политических заключенных. Вышло постановление о борьбе с излишествами в архитектуре и строительстве, возникла идея создания наукоградов (в области электроники им стал город-спутник Москвы Зеленоград — аналог «кремневой долины»). Прогремел всемирный фестиваль молодежи и студентов, начались дискуссии между «физиками» и «лириками».

Еще одно событие имеет прямое отношение к журналу. В первой декаде марта 1957 года состоялся всесоюзный съезд художников, был создан Союз художников СССР. Онто и стал издателем журнала «Декоративное искусство СССР».

У истоков журнала стояли две равнозначные творческие личности — А.Б. Салтыков и М.Ф. Ладур. Оба выступали на учредительном съезде.

Александр Борисович Салтыков (1900—1959) — выдающийся искусствовед, специалист по теории и практике декоративно-прикладного искусства, исследователь народного искусства. Главным делом в его профессиональных занятиях была русская керамика. В 1934–1945 годах он работал главным художником на Гжельском керамическом заводе, где изучал возможности керамики в архитектуре, в частности, для проектируемого Дворца Советов. После войны восстановил старинный гжельский промысел, который еще в начале XX века угас, много сделал для сохранения Палеха и других народных промыслов.

Его доклад на съезде был посвящен общему уровню материальной культуры в стране, качеству художественных изделий, работе народных промыслов и государственных предприятий художественной промышленности, положению художников-прикладников в системе Худфонда и на государственных производствах, их образованию. А.Б. Салтыков подчеркивал важность соединения красоты и пользы, связи вещей с окружающей средой, комплексного проектирования ансамблей мебели, одежды и прочего.

Михаил Филиппович Ладур (1903–1906) — художник-проектант, по образованию сце-

нограф. Его сфера деятельности — театральные постановки, оформление физкультурных парадов 1930–1940-х годов, павильонов ВСХВ 1939, 1953-х, выставочных ансамблей в стране и за рубежом. С конца 1940-х годов он был главным художником Москвы по праздничному оформлению, в том числе и к фестивалю молодежи.

В своем выступлении М.Ф. Ладур поднял такие темы как городская среда и значение цвета в архитектуре, важность для художников научной искусствоведческой разработки истории и современной практики декоративного искусства. Говорил он и о жизненной необходимости создания музея декоративных искусств, причем обязательно широкого профиля.

Салтыков и Ладур подчеркивали роль художника и в производстве, и в городской среде. Высказанные ими идеи нашли впоследствии отражение в тематике журнала.

Летом 1956 года вышло распоряжение правительства о дальнейшем развитии народных художественных промыслов и об улучшении работы государственной художественной промышленности во всех союзных республиках.

Идея журнала логично вытекала из оно-го распряжения. На съезде о ней говорил Салтыков: «Нужны республиканские журналы народного творчества и художественной промышленности и центральный журнал, издаваемый в Москве — «Декоративное искусство СССР».

Первоначально журнал предполагался как узкоспециализированный по народному и современному декоративно-прикладному искусству. Таким его видели Салтыков и его единомышленники. И первый номер практически выразил эту концепцию: статьи о кружевах, резьбе по кости, ковроткачестве и пр.

Ладур же, опираясь на свое видение общественной ситуации в стране, на свой опыт проектно-дизайнерской деятельности, склонялся к мысли, что журнал должен охватывать всю проблематику материально-художественной культуры. Судьба свела его с философом Карлом Моисеевичем Кантором. (В 1953–1957 годах он преподавал марксизм-ленинизм в Институте гидромелиорации. Существует мнение, что их познакомила Екатерина Федоровна Белашова). В его лице Ладур нашел единомышленника, который помог сформулировать концепцию издания грамотно и идеологически выдержанно. Их сотрудничество — это был плодотворный союз, tandem теории и практики, интеллекта и эмоций.

Время показало, что такое понимание образа нового журнала прогрессивно и востребованно.

Через много лет в своей книге «Правда о дизайне» (1996) К.М. Кантор писал: «В Советском Союзе необходимость дизайна в послевоенное время впервые была провозглашена в 1958 году в журнале «Декоративное искусство СССР»».

По этому поводу мне хочется высказать вот какое соображение. Прошло два десятилетия после распада СССР, постепенно научная общественность учится беспристрастно



воспринимать обстоятельства и факты советской жизни, ее культуры. Исследователи открывают новые имена, уточняют значение известных личностей.

Занимаясь архивом М.Ф. Ладур, я как бы «вошла» в то противоречивое время. Почему именно Ладур утвердили главным редактором? Только лишь потому, что он был канонически правильной для идеологических органов фигурой, членом Союза художников, известным своей общественной и творческой деятельностью? Наверное, так.

Но мне интересны его взгляды и качества личности, которые позволили журналу «Декоративное искусство СССР» стать важной вехой в культуре второй половины XX века.

М.Ф. Ладур принадлежал к поколению художников, воспитанных в 1920-е годы, когда главенствовал авангард, велись поиски новых форм и смыслов. В своих записках художник отметил, что несчастьем для него был «изобретательский пыл». Однако во время войны он ему пригодился на практике. Эвакуированный после ранения в Каракалпакию, он построил там ветряк, соорудил мельницу для зерна и тем спас многих людей от голодной смерти.

Своим учителем и другом Ладур называл режиссера Терентьева. До демонстрации фильма на канале «ТВ Культура» в серии «И другие» о нем мало что было известно. Игорь Терентьев, неординарная личность, в 1910-е годы создал объединение «41 градус» вместе с Крученых и Зданевичем, в 1930-е бывал на «трудоём перевоспитании» на Беломорско-Балтийском канале, а перед войной сгинул, как и Хармс. С ним Ладур в 1929–1930 годах как сценограф делал свой первый спектакль «Чудак» по пьесе А. Афиногенова в одесском театре. К слову, в телефильме, рассказывая о спектакле «Чудак», фамилию художника-сценографа не назвали. С Терентьевым Ладур встречался и обсуждал его новый сценарий перед последним арестом.

Казалось бы, к чему эти частные подробности? Однако они еще одно лишнее доказательство того, что в искусстве 1940-1950-х и даже 1960-х связь с дореволюционным и постреволюционным авангардом не прерывалась. Она существовала чисто физически, в виде контактов с его представителями в разных видах изоискусства. В силу специфики оформительского искусства в его формальной, художественно-технологической стороне она проявилась, пожалуй, в наибольшей степени. Секция оформительского искусства в МСХ возглавлял Константин Иванович Рождественский, ученик Казимира Малевича. (Этот факт своей биографии он тщательно скрывал.) Человек с развитым художественным вкусом, он вошел в редколлекцию, и его вклад, по мнению Кантора, в профессиональный уровень журнала был самый большой.

Как известно, среди художников физкультурного парада 1945 года было много выпускников ВХУТЕМАСа—ВХУТЕИНа. «Находясь на стыке науки и техники с архитектурой и декоративным искусством, художник-оформитель часто должен соединять несоединяемое, превратив этот процесс

в чудо концентрированной творческой энергии» — такова характеристика, данная Ладуром этому виду деятельности.

Преемственность — одно из объяснений того, что журнал «Декоративное искусство» так органично воспринял вызовы времени и был оценен интеллектуальной общественностью страны.

Я не знала Михаила Филипповича лично, сужу о его деятельности по архивным материалам, по беседам с Карлом Моисеевичем Кантором, по воспоминаниям его сына и других людей, его знавших. В его личности соединялись аура гоголевской Диканьки (он родился на Украине в селе Васильевка Диканьской волости Полтавской губернии) и деятельная романтика приверженцев «производственного искусства». Но были и отголоски абсурдизма. Один из его знаковых афоризмов: «Трудно жить без иллюзий и иллюзионистов».

Журнал не только публиковал статьи, но и организовывал конкурсы, например, на лучшее изделие из стекла, давал конкретные рекомендации по вопросам оформления. Редакция проводила семинары главных художников городов, устраивала круглые столы с участием искусствоведов, философов, художников, инженеров и конструкторов. Например, в редколлекцию входили авиаконструктор О.К. Антонов, архитектор С.О. Хан-Магомедов. Сотрудники редакции выезжали в командировки, посещали заводы, знакомились с жизнью людей.

Журнал участвовал в реализации провозглашаемых им принципов внедрения культуры в быт и производство, благоустройства городов и сел и пр. До появления Института технической эстетики и журнала «Техническая эстетика» он был единственным в стране изданием, в котором на профессиональном уровне обсуждались различные аспекты взаимосвязи художественного творчества и технической мысли.

Издание было интересно и художникам, и искусствоведам, и публике, поскольку в нем говорилось о жизнестроении, о том, что нужно менять реальность, а не мнение о реальности.

Уделив внимание первому главному редактору, я ни в коей мере не преуменьшаю заслуги всего редакционного коллектива и высококвалифицированных авторов. Ладур создавал творческую атмосферу, он доверял сотрудникам, их профессионализму. После смерти в 1959 году Салтыкова Кантора, проводника связи искусства с промышленностью, апологета дизайнера, назначили заместителем.

Будь главным редактором иной творческой направленности, журнал стал бы другим. Пожалуй, его положение и деятельность можно сравнить с положением и деятельностью Твардовского в «Новом мире» в то переломное для сознания людей и страны время.

Крайне важна была нравственная позиция. Ладур помог вернувшейся из ссылки Бетти Глан, бывшему директору парка Горького, устроиться работать в ЦДРИ, опубликовал в одиннадцатом номере 1958 года

ее статью о столичных парках. (В 1935 году переехав с Украины в Москву, он начал работать с ней и братьями Стенбергами в парке Горького.) Ладур не уволил Ирину Уварову — супругу Даниэля, несмотря на «рекоммендации».

Он отстаивал редакционную политику, да, иногда и путем определенных компромиссов не только с властями, но и с правлением СХ СССР.

Напомню, что союз объединял художников Прибалтики, Молдавии, Западной Украины, где влияние западной школы искусства было существенно. Но в других регионах ориентировались на традиционный реализм, на сюжетную живопись и скульптуру.

Наконец, в советском искусстве и в сфере большинства художников продолжала (и продолжает до сих пор) существовать иерархия жанров и видов искусства с характерным пренебрежением к «оформилровке», «монументалке» и прочим «нечистым», замутненным контактами с реальной жизнью, то есть с бытом, производством, архитектурой.

В правлении СХ СССР главенствовали художники-станковисты, однозначно понимавшие задачи искусства. В 1957 году первым секретарем правления СХ СССР стал Константин Федорович Юон, собственно, под его эгидой принималось решение об издании журнала. Затем были Сергей Герасимов, Борис Иогансон, Екатерина Белашова, уже в ранге председателя правления. Люди яркой индивидуальности, и с ними нужно было находить общий язык. Можно сказать, что в определенной степени успех журнала влиял и на них.

Историю СХ СССР, его вклад в современное искусство начинают забывать. Так, мало кто знает, что процесс формирования и юридического оформления организации продолжался с 1939 по 1957 год, что на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году СХ СССР был награжден серебряной медалью международного жюри за творческую деятельность.

Одним словом, перед молодыми искусствоведами непаханое поле в описании многовекторного отечественного искусства XX века, в том числе роли СХ СССР и журнала «Декоративное искусство СССР».

Предстоит объективно разобраться, не ограничиваясь делением на официальное и неофициальное, на ангажированное и якобы независимое искусство. При этом надо учитывать субъективные факторы и психологию творческих личностей, когда речь идет о такой тонкой материи, как искусство.

В завершение своего выступления хочу вспомнить рекламный буклет журнала «Декоративное искусство СССР» с табелем-календарем на 1958 год. Его колористическое решение — прямая реплика живописной работы Михаила Магюшина 1922 года «Движение в пространстве». И это лишнее раз подчеркивает, что не только рукописи не горят. Развитие искусства, его внутренних законов также невозможно остановить или запретить. Всегда есть те, кто их ощущает и им следует.

Forum "Decorative Applied and Folk Art of Russia and CIS Countries in Contemporary Realities of the Culture and the Market" (28th November — 2nd December, 2011)

Organizers: Russian Academy of Arts, the NGO "Fund for the Support of Contemporary Art «Artproekt»" and the All-Russian Museum of Decorative Applied and Folk Art. Project Chairman — art historian A. D. Safarova, Ph.D., Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, chief editor of journals «DI», «ACADEMIA», «Decorative Arts».

The shift of the sacred space's composition

Igor Shirshkov, Ph.D., professor of the Moscow Institute of Architecture.

Annotation. The term "sacred art" (from Lat. "sakralis" — sacred, spiritual) is used in many situations. Sacred art is usually term given to artworks before their aesthetic and artistic functions were separated from the ritual and religious. The peculiarity of the sacred art is primarily in the fact that the construction of sacred space as a kind of activity, which combines different branches of art. This approach is related to the fact that the religious consciousness is defined as spirituality. Up to a certain period, the principles of sacred space's composition were used in almost all architectural constructions and town planning, in works of fine art but also in simple household items. As a rule, organized space had a religious and mystical content. The sacred space had been associated not only with places of worship, but also with the domestic space. Today, the ideas of the universe creation do not apply to the domestic environment.

Key words: Sacred art, sacred space, artistic model of the universe, maze, world mountain, Babylon, enclosure, temple, mythic ages.

An influence of the folk traditions in the work of Yekaterinburg textile artists

Sofi Khabibullina Deputy Director of the UralGAKhA Institute of Fine Arts, Professor at the "Art of Interior" department.

Annotation. In the last decade, speaking about applied and decorative arts of the region, a textile art is a relatively new trend which has presented itself as a fully formed professional school. In contrast to the school stone-cutting and jewelry art, the textile art was not a traditional handicraft of the Ural region, but the creative efforts of a whole myriad of artists and their creative experience has resulted in undisputed fact, that the Urals textile art became a firm component of the Russian applied arts.

In large pano-paintings, endowed with a purely aesthetic function, the lack of specific innovations in terms of form is compensated by a broad experimental base of approaches and methods, as well as with a variety of compositional structures and subtle imaginative content.

Key words. Applied art, art textiles, folk motifs, Ural.

VKHUTEMAS as Tradition of Art Education

Vitaly Baryshnikov, artist, designer, architector, head of the chair of the painting of Moscow Architectural Institute VKHUTEMAS and traditions of artistic education in Russia

Today, we perceive VKHUTEMAS (Higher Art and Technical Studios) as purely aesthetic concept connected with the Russian avant-garde, a symbol of innovation. However, during the short period of ten years, it rather represented a lively, controversial, and constantly developing "organism," a truly unique institution. In Moscow, several universities see themselves as heirs or successors of VKHUTEMAS, as they were established after its dissolution. Yet, it is much harder to call them the heirs of its spiritual and methodical heritage as VKHUTEMAS was a symbol of innovative approaches to arts education, the personification of courage and evolution. Time of VKHUTEMAS was time of radical changes not only in art but especially in the secular foundations of the public consciousness. In the art of the early years of the twentieth century, absorbing the atmosphere of this stormy period and receiving the charge of powerful revolutionary transformations,

VKHUTEMAS has become a symbol of these times of deep changes, VKHUTEMAS has given visual face to this period modern searches not only in art. Nowadays, at the time of regular educational reforms, it is important to realize, that even if certain significant methodical approaches existed only a very short period, they had a considerable influence on the development of art education theory and practice.

Key words: VKHUTEMAS, artistic education, morphogenesis, colour, form, construction, texture, art propaedeutics

Public Art of a New Type

Oksana Chepelik, PhD in Architecture, leading specialist at the Institute for Contemporary Art, Ukraine

In 2007, the Modern Art Research Institute of the National Ukrainian Academy of Arts initiated and organized the "International Festival of Social Sculpture," where the city was in the focus of artistic inquiry. The main topics of the festival included the communication and cooperation between local communities, participants, curators, and town administrations.

As the result of this dynamic interaction, the projects were proposing joint actions within the city, pushing the limits of the municipal system of codes and regulations, provoking a new urban situation. An important part of the process was the fact that the festival has sown seed to improve the urban landscape as a whole, showing that every citizen can improve the quality of life with the help of urban actions and serve as a catalyst for change.

The process, which began as an experiment, has grown to be not only the event of international scale, but also to be a generator of new opportunities for communication and public involvement. Currently, the inspirational dialogue among the residents, city agencies and the curatorial team is taking place, proving to be a promising model for urban development.

Key words: International Festival of Social Sculpture, Modern Art Research Institute of the National Ukrainian Academy of Arts

Art in the Open Air

Olga Dranichkina, art historian, PhD student at Stroganov Academy of Art

Annotation: Today's Russian practice of temporary open-air exhibitions as a public art form and a new museum genre. Their links to the environment and society. Such exhibitions can present sculptures, paintings, decorative art, reproductions, objects, installations, media art, actions, and performances. The major contemporary art festival in urban surroundings - 'Long Stories in Ekaterinburg'.

Key words: public art, street art, graffiti, sculpture, painting, object, installation.

Preconditions of establishing and concept of the journal "Decorative Arts of the USSR"

Marina Terekhovich, art historian, board member of the AIS (Association of Art Historians), a member of the Moscow Union of Artists.

Annotation. Journal "Decorative Arts of the USSR" was established in December 1957. The founding fathers were A. B. Saltykov, M. F. Ladur.

At the beginning, the journal was meant as a highly specialized journal focused on traditional folk art and contemporary applied arts and crafts. This concept was introduced by Saltykov and followed by all his associates. The first issue of the journal was practical expression of this concept: articles on lace, ivory carvings, carpet weaving, etc.

The other founding member, Mr. Ladur, having in mind general social situation in the country and his own experience in design and various projects, proposed that the journal should cover all the problems of material and artistic culture. It is by the fortune that he became acquainted with the philosopher Karl M. Kantor. In his person, Ladur found a kindred soul, who helped formulate the concept of journal, what he did with uttermost competence and sustainably from the point of governing ideology. The journal not only published articles, but also organized contests, editorial office organized workshops and meetings with leading artists of principal cities, organized round tables with participation of art historians, philosophers, artists, developers and designers. The journal was of great interest not only to artists and art critics, but also to the wide public, because it talked about lifestyle and need of changing the reality instead of changing ideas about the reality.

Key words. Journal "Decorative Arts of the USSR", concept, A. B. Saltykov, M. F. Ladur, K. M. Kantor

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 Безруцкая 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 Кутриянов 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 Николаевич 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:

Творческо-производственного объединения
«Екатеринбургский Художественный Фонд»

www.exf.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 21.08.2012. 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»,
«Декоративное искусство»
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., 1, стр. 6, под. 9,
ЦСИ «Винзавод»
Ст. м. «Китай-город», Старосадский пер., 5/2
Тел. (495) 225-50-82
Часы работы: 09.00 – 21.00, ежедневно
www.peredvizhnik.ru

Книжная лавка Государственного института искусствознания
Ст. м. «Тверская», «Пушкинская», Козицкий пер., д. 5
Часы работы: 11.00 – 17.00, пн-пт

Книжный магазин «Диолковский»
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

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, п-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

Центр современного искусства M'APC
Ст. м. «Сухаревская», «Трубная», «Цветной бульвар»,
Пушкарев пер., 5
Тел. (495) 623-56-10
Часы работы: 12.00 – 20.00, вт-вс
www.marsgallery.ru

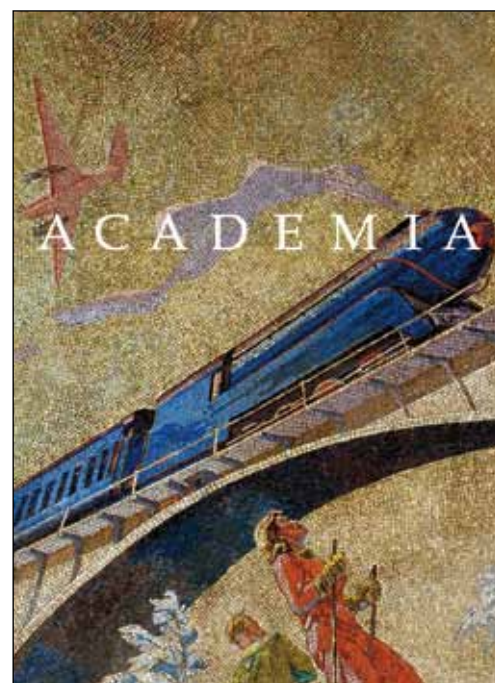
Санкт-Петербург

Музей и галерея 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 Проктор»
Ст. м. «Лиговский проспект», Лиговский просп., 74, Лофт-
проект «Этажи»
Тел. (911) 935-27-31
Часы работы: 12.00 – 20.00, ежедневно





ACADEMIA

