



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

История **History**

- Е. Кириченко.* Время Бецкого **3** Times of Betskoy. *E. Kirichenko*
Р. Байбурова. Цель – универсальный человек **11** Bringing up a New Race of Men. *R. Bayburova*

Музеи академии **Museums of the Academy**

- Н. Балакина.* Мемориальный музей Бродского **20** Brodsky Memorial Museum. *N. Balakina*

A C A D E M I A

Академическая библиотека **Library of the Academy**

- Т. Макарова.* Раритеты академической библиотеки **34** Rarities of the Academy's Library. *T. Makarova*

Международные связи **International Relations**

- З. Церетели.* Развивая диалог культур **46** Developing a Dialog of Cultures. *Z. Tsereteli*
Д. Нахас. «Опасные удовольствия» Окштейна **50** Okshteyn's Dangerous Pleasures. *D. Nahas*

Академическое образование **Academic Education**

- В. Ванслов.* Школа высокого мастерства **54** School of Higher Excellence. *V. Vanslov*
А. Надеждина. Юбилейный просмотр в лицее **57** Anniversary Presentation at the Lyceum. *A. Nadezhdina*

Персоналии **Personalities**

- В. Ванслов.* Волшебник театральной сцены **60** Wizard of Theater Scene. *V. Vanslov*
В. Турчин. Согласие искусств **68** Concord of Arts. *V. Turchin*

Выставочный комплекс академии **Exhibition Halls of Academy**

- С. Орлов.* Митлянский – человек карнавала **74** Mitlyanski – Man of Carnival. *S. Orlov*
О. Давыдова. «Русские сезоны» Кулакова **80** “Russian Seasons” of Vadim Kulakov. *O. Davydova*
Ю. Логинова. Ар-деко. Золотые двадцатые! **86** Art Deco. Golden Twenties! *Yu. Loginova*
В. Орлов. Иван Порто. «Фотографии. Избранное» **88** Ivan Porto. “Photography. Selected Works”. *V. Orlov*

Музеи современного искусства **Museums of Modern Art**

- А. Надеждина.* Мастерская-2009 **90** Workshop-2009. *A. Nadezhdina*
Э. Шац. Франческа Леоне – человек и город **94** Francesca Leone – Man and the City. *E. Shats*
Г. Никич. Испытание смертью **95** Test of Death. *G. Nikich*
В. Хан-Магомедова. Хроника **97** Chronicle. *V. Khan-Magomedova*

Обзоры **Reviews**

- Д. Новик.* Русский двор **100** Russian Court. *D. Novik*
Е. Воронович. Чувство будущего **104** Sense of the Future. *E. Voronovich*
В. Хан-Магомедова. «Святые» Аладдина Гарунова **108** Aladdin Garunov's “Saints”. *V. Khan-Magomedova*
А. Григорьев. Херст и Академия художеств **110** D. Hirst and Russian Academy of Art. *A. Grigoriev*
В. Хан-Магомедова. «Поле притяжения» **112** Domain Field. *V. Khan-Magomedova*
А. Волков. История глазами Кукрыниксов **114** History Seen by Kukryniksy. *A. Volkov*
Московская и региональная хроника **115** Moscow and Regional Chronicle



В.Г. Худяков

Портрет президента Императорской Академии художеств И.И. Бецкого. 1864.

НИМ РАХ

Евгения Кириченко

Evgenia Kirichenko

В марте 1763 года Шувалов был отправлен в отставку. Президентом Академии художеств назначили Ивана Ивановича Бецко-го (1704–1795). И.И. Бецкой – незаконнорожденный сын И.Ю. Трубецкого, современник И.И. Шувалова. Оба они принадлежали к кругу высокопоставленного, приближенного ко двору просвещенного дворянства. Взгляды обоих сложились в среде, представленной именами Трубецких, Голицыных, Воронцовых, Кантемиров, Строгановых, Чернышевых. Бецкой подобно Шувалову получил прекрасное образование европейского уровня. На формирование взглядов обоих оказало влияние не только чтение трудов философов Просвещения. Как и Шувалов, Бецкой был знаком с Д. Дидро, М. Гриммом, Вольтером, К.А. Гельвецием, К.А. Гольбахом¹. Много лет он был связан с двором голштинского герцога Петера Ульриха, племянника Елизаветы Петровны, сына ее родной сестры Анны Петровны.

Уволившись от службы, Бецкой несколько лет провел за границей и в Россию вернулся в мае 1762 году уже при новом императоре. Согласно завещанию Елизаветы Петровны трон императора под именем Петра III унаследовал ее племянник Петер Ульрих. Судя по всему, Петр III был осведомлен о просвещенности и взглядах Бецкого и, основываясь на этом, предполагал с его помощью провести реформирование архитектурно-градостроительного дела в России.

Обновление архитектурно-градостроительной деятельности должно было стать частью задуманных императором социально-политических реформ. Заняв престол, Петр III обнародовал программу своего царствования, главным пунктом которой было: «Во всем следовать стопам своего великого деда»².

Многое из задуманного ему удалось сделать за краткие полгода, отведенные судьбой на царствование: была ликвидирована Тайная канцелярия, издан манифест о вольности дворянской, готовился проект о секуляризации монастырских владений Петр III вынашивал мысль об уничтожении гвардейских полков, этот замысел стоил Петру III не только трона, но и жизни³. Буквально за несколько дней до ги-

van Shuvalov served as the first president of the Russian Academy of Arts until March 1763, when he was succeeded by Ivan Betskoy. Ivan Betskoy (1704–1795) became second president of the Russian Academy of Arts, staying in office for thirty years (1763–1794).

Ivan Betskoy was born as an illegitimate son of Prince Ivan Trubetsky, contemporary of Ivan Shuvalov. Both Shuvalov and Betskoy belonged to a single set of enlightened high-level gentry with close connections to the court. Both were influenced by the enlighten world-views of great personalities, including Trubetsky, Golitsyn, Vorontsov, Kantemirov, Stroganoff and Chernyshev. Both Betskoy and Shuvalov received an excellent education of high European standard. World-views of both outstanding figures were formed not only by reading works by philosophers of the Enlightenment, but also under the influence of personal acquaintance with Diderot, Grimm, Voltaire, Helvetius and Holbach.

According to Betskoy, education is the root of all things. On June 10, 1763 he handed over to Empress Catherine II "Submission, filed in Moscow," where he proposed the establishment of Orphanage in Moscow with branch in St. Petersburg.

Two proposals of Betskoy were immediately implemented: The educational department appeared at The Academy of Fine Arts; second was establishment of "Institute of noble maidens" (known as the Smolny Palace) by special decree of Catherine II shortly thereafter. It was located in the building designed by Bartolomeo Rastrelli, situated at Smolny Convent of the Resurrection.

The preference was given to so called "closed schools" – schools of boarding type, where pupils or students were separated from outside

¹ Ерошкина А.Н. *Администратор от культуры (И.И. Бецкой) // Русская культура последней трети XVIII века – времени Екатерины II*. СПб., 1997. С. 71–72.

² В последнее десятилетие историки сделали очень много, чтобы развенчать мифы, созданные Елизаветой Петровной, Екатериной II и поддержанные Александром I. См: Мыльников А.С. *Петр III. Повествование в документах и версиях*. М., 2002; *Забывтый император*: Каталог выставки 23 июля – 23 октября 2002 г. Ораниенбаум, 2002) с двумя статьями – Е.Г. Денисовой и И.И. Цаповецкой и Е.И. Кочеровой (с. 9–18). Суть их сводится к мысли, что до сих пор о Петре III мы судим по свидетельствам только одной, притом пристрастной и заинтересованной стороны, – по свидетельствам участников переворота, закончившегося гибелью императора. См: Е.Г. Денисова, И.И. Цаповецкая. *Забывтый император*. С. 7.

³ Там же.

бели император назначил Бецкого «главным директором Канцелярии от строений и зависящими от оной строениями».

Бецкого, оказавшегося в дни переворота среди немногих приверженцев свергнутого императора, Екатерина II не только не лишила должности, но и поручила ему организацию коронационных торжеств в Москве. Общение с Бецким в дни коронационных торжеств привело императрицу к мысли сделать его своим личным секретарем. Эту должность Бецкой исполнял в течение пятнадцати лет и оказывал влияние на взгляды, кругозор, интересы, знания, даже государственную политику императрицы. Роль Бецкого в царствование Екатерины II обнаруживает сходство с ролью Шувалова в конце царствования Елизаветы Петровны. Особенно это родство проявилось в области культуры и искусства. Бецкой не только унаследовал должность президента Академии художеств, он продолжил начатый первым президентом курс на развитие классицизма.

Не без участия Бецкого Деламоту, приглашенному Шуваловым в Академию художеств для преподавания архитектуры, создавшему ко времени назначения нового президента академии свои первые проекты для России и Петербурга, было поручено проектирование здания Академии художеств.

По мнению Бецкого, воспитание — корень всему сущему. Свое основное призвание он видел в организации системы воспитания юношества в России. Сформулированные как стройная теория взгляды Бецкого, хотя и не отличались новизной по европейским меркам, представлялись безусловным новшеством для России. Идеи Бецкого, сформировавшиеся под влиянием идей Д. Локка, К. Фенелона, Я.А. Коменского и особенно Ж.-Ж. Руссо, в России приобрели значение грандиозного государственного дела.

Бецкой с редкостной энергией взялся за реализацию проекта, призванного изменить Россию, характер, духовность и уровень образования ее народа.

10 июня 1763 года датировано «Представление, поданное в Москве» Бецким на имя Екатерины II с предложением о создании в Москве Воспитательного дома и его отделения в Петербурге.

Только воспитательные училища смогут, по мнению Бецкого, создать новую породу идеальных людей. Бецкой ставит вопрос категорически и бескомпромиссно: «При начинании сего надобно сперва за точное принять правило — или делать и делать целое и совершенное; или так и оставить и не начинать». В дополнение к Воспитательному дому он предлагал создать воспитательные училища трех типов: «Во-первых, в Санкт-Петербурге при Академии художеств, второе всех губерниях Российской империи; третье для двухсот дворянских девиц...»

Два предложения Бецкого были сразу же реализованы. В Академии художеств появилось Воспитательное отделение, а созданный вскоре по указу Екатерины II Институт

благородных девиц, известный также как Смольный, разместился в сооруженном по проекту Б. Растрелли Воскресенском Новодевичьем монастыре. Третье, требовавшее больших расходов и времени, осуществлялось постепенно. При их создании предпочтение отдавалось закрытым учебным заведениям. Воспитанникам не только давали образование; они жили там постоянно в течение времени, требовавшегося для освоения учебной программы.

Под началом Бецкого при Екатерине II оказались все учреждения, связанные с искусством, воспитанием, образованием и благотворительностью. Академия художеств вошла в число учреждений, которые, по Бецкому, должны были преобразить Россию, создав новую породу людей.

Во время президентства Бецкого в академии появились свои теоретики искусства и создатели первых руководств по искусству: И.Ф. Урванов, А.А. Чекалевский, И. Виен. Начало этой деятельности, связанной с образовательной функцией академии, было положено представителем первого выпуска шуваловской академии А.П. Лосенко. После возвращения из пенсионерской поездки он в 1769 году возглавил натурный класс и кроме прославивших его исторических картин создал методическое руководство по рисунку под названием «Изъяснение краткой пропорции человека». Выполненное художником руководство основывалось на изучении пропорций древних — античных — статуй. Все в этой работе Лосенко выдает мастера классицизма. Он воспитал плеяду русских исторических живописцев второй половины XVIII столетия: И.А. Акимова, П.И. Соколова, Г.И. Угрюмова. Все ученики Лосенко подобно учителю отдали дань созданию картин на темы русской истории. В этих полотнах статуарность превращается в характерный стилизованный признак живописи классицизма, а трактовка исторической темы, несмотря на национальное звучание, носит явно антикизированно-итальянизированный характер, свидетельствуя об ориентации на ренессансный опыт и переосмыслении античных образцов.

В годы президентства Бецкого воплотилась в жизнь мечта основателя Академии художеств о создании национальной художественной школы. А.П. Лосенко возглавлял натурный класс, Ф.Г. Гордеев сменил на посту руководителя скульптурного класса француза Н.Ф. Жилле. Жилле принадлежала заслуга воспитания замечательной плеяды скульпторов, ставших уже во второй половине XVIII столетия гордостью русской художественной школы. В число воспитанников скульптурного класса кроме Гордеева входили М.И. Козловский, И.П. Прокофьев, Ф.Ф. Щедрин, И.П. Мартос — великие представители исторического жанра в скульптуре.

Особенности классицизма как художественного стиля создавали благоприятную почву для включения скульптурных произведений в архитектурную композицию. Среди портретистов в скульптуре пальма первенства, бесспорно, принадлежала в XVIII столетии Ф.И. Шубину.



В. К. ШЕБУЕВ
 Олимп, торжествующий
 основание Академии художеств.
 Эскиз росписи плафона конференц-зала
 исторического здания академии. 1832. НИМ РАХ

Среди мастеров портретной живописи ведущую роль играл Д.Г. Левицкий. Среди учеников Левицкого значатся замечательные портретисты В.Л. Боровиковский, С.С. Щукин, П.С. Дрожжин.

Архитектурный класс с момента основания Академии художеств Шуваловым возглавили А.Ф. Кокоринов и Ж.-Б. Деламот. Среди выпускников архитектурного класса, окончивших Академию в XVIII веке, фигурируют все без исключения крупные петербургские зодчие второй половины XVIII – первой трети XIX столетия: В.И. Баженов, И.Е. Старов, А.Д. Захаров, Ф.И. Волков, И.В. Неелов, братья Александр и Андрей Михайловы, А.И. Мельников, замечательные мастера классицизма, прославившие свое имя проектной практикой и преподаванием в академии, Л. Мироновский, связавший свою жизнь с московской архитектурной школой.

Таким образом, во время президентства Бецкого на протяжении второй половины XVIII столетия произошло практически полное вытеснение иностранных преподавателей отечественными выпускниками Академии художеств. Они, в свою очередь, воспитали следующие поколения российских мастеров.

Заметным явлением в жизни Академии художеств стала организация выставок. Выставки, представлявшие произведения воспитанников и преподавателей, являли собой новый, неизвестный ранее в России феномен художественной жизни, внесший новые оттенки публичности в культурно-общественный быт Петербурга. Первая выставка прошла в 1762 году еще при Шувалове. Начиная с 1768 года организация выставок, в которых наряду с преподавателями участвовали и воспитанники всех специальностей, приобрела регулярный характер.



Получила продолжение и начатая Шуваловым практика пополнения фондов академического музея и библиотеки. Меценатство Бецкого, хотя и не могло соперничать по размаху с благотворительной деятельностью предшественника, было по-своему значительно. От Бецкого библиотека Академии художеств получила в дар ряд ценных книг, среди них только что вышедший в Англии увраж «Le Ruines de Paestum», и энциклопедию⁴.

Наряду с программами, моделями, библиотечным собранием важным средством распространения новых воззрений служили произносившиеся по разным случаям торжественные речи. Во всех речах на разные лады утверждалось одно: важность и полезность искусства в жизни страны и общества.

В годы долгого президентства Бецкого классицизм на русской почве пережил свой первый расцвет. Щедрые государственные заказы и государственная политика, направленная на поддержку развития искусства, благоприятствовали созданию обильной художественной продукции. Классицизм превратился в первый общерос-

сийский стиль Нового времени, распространившийся от столицы до Сибири.

Вместе с тем нельзя не обратить внимания на разную степень распространности свободных художеств в культурном пространстве России. Светская живопись и скульптура оставались сословным искусством. Рамки их распространения ограничивались дворянским сословием. Из жанров изобразительного искусства удалось обрести всеобщий статус и преодолеть рамки дворянской культуры только церковной живописи. В отличие от изобразительных искусств архитектура классицизма превратилась в России второй половины XVIII века в искусство, захватившее всю территорию огромной страны. В деле распространения классицизма в архитектуре России первостепенную роль сыграл Бецкий как человек, объединявший в одном лице руководство Академией художеств и руководство всем архитектурно-строительным и художественным делом в стране. Этот факт также типичен для художественной жизни и статуса разных искусств в XVIII столетии. Изобразительные искусства следуют за архитектурой и обслуживают ее. Реализуемые под руководством Бецкого начинания основывались на широком комплексе идей, по отношению к которым эстетическая, архитектурно-градостроительная концепция и программа развития отдельных искусств

были частями единого целого. Важно и то, что утверждаемое под руководством Бецкого искусство классицизма получало поддержку и средства к распространению благодаря его руководству Комиссией каменного строения Санкт-Петербурга и Москвы.

Архитектурное оформление Сенатской площади в Петербурге продемонстрировало претворение в жизнь И.И. Бецким программы обустройства российских городов. «По примеру европейских городов» предполагалось застраивать их площади новыми зданиями, а «в память российских дел <...> убирать <...> монументами»⁵. Екатерина поддержала мысль о создании первого в России общественного скульптурного памятника Петру I.

В первые годы своего существования Комиссия каменного строения Петербурга и Москвы занималась исключительно застройкой Петербурга. Усилиями Бецкого, управлявшего архитектурно-градостроительным делом всей России, в начале 1760-х годов классицизм пришел не только в Петербург и в провинцию. Он пришел и в бывшую столицу. Распространение классицизма в столицах

world including their families. Inmates of these institutions were there not only to be educated, but also to live there continuously, what was even part of the curriculum. According to Betskoy, this was the only way to raise a new breed of people – enlightened citizens without prejudice this was the real reason to create "closed schools"

During the presidency of Betskoy, the Academy raised its own theoreticians of art and authors of the first manuals on fine arts: I.F. Urvanov, A.A. Chekalevsky, I.I. Vienn. Thus a dream of the Academy founder to create a national art school came true: A.P. Losenko led painting classes; head of the sculpture class Frenchman N.F. Gillet was replaced as by F.G. Gordeev. Gillet is credited with educating a whole pleiad of talented sculptors, who became the pride of Russian art school already in the second half of 18th century. Among his pupils were personalities like his later successor Grodeev, M.I. Kozlovsky, I.P. Prokofiev, F.F. Shchedrin, I.P. Martos – great representatives of the historical genre in sculpture.

The life at the Academy of Fine Arts was enriched by new events with regular character: organization of exhibitions. Exhibitions featuring works of students and teachers of the Academy of Fine Arts were a new, previously unknown form of presentation in Russia. They soon became a phenomenon of artistic life, which added new dimension to public cultural and social life of St. Petersburg. The first public exhibition was held in 1762, under Shuvalov's presidency. Since 1768, the organization of exhibitions has become a regular even, where recent works by pupils of all departments and their teachers are exhibited.

Shuvalov introduced a practice of continual replenishment of collections at the museum and the library of Academy, practice which was not only well received but continued throughout the whole history of Academy. Maecenas Betskoy could hardly compete with grandeur of his predecessor's patronage and charities, but considering his limited resources it was substantial



А.И. ИВАНОВ
*Афина. Стенная роспись
в историческом здании Академии
художеств. 1820*

◀ СТР. 6

С.А. БЕССНОВ
*Слава. По эскизу А.Е. Егорова.
Стенная роспись в историческом
здании Академии художеств. 1820*

началось одновременно со строительства двух крупнейших в масштабах России учебно-воспитательных учреждений. Основанная на идеалах государственной гражданственности концепция в Москве заявила о себе созданием в непосредственной близости от Кремля нового ансамбля. Воспитательный дом противостоял Кремлю художественно и мировоззренчески как символ новых идей и новых художественных норм нового царствования.

В качестве генерального секретаря Конторы строения домов и садов Ее Императорского Величества Бецкой ведал деятельностью отправляемых на Урал, в Сибирь, в Оренбургскую губернию экспедиций по сыску мраморных, агатовых и хрустальных камней, на Балтику – янтаря для Янтарной комнаты в Большом дворце Царского Села. Однако наиболее крупным поставщиком камня была осуществлявшая также наибольший объем работ находившаяся также в ведомстве конторы Экспедиция по строительству каменного берега в Петербурге. В результате проведенных ею широкомасштабных работ к 1787 году были в основном вымощены камнем крупные ули-

⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. I. Д. 349, 591.

⁵ Евсина Н.А. Указ. соч. С. 49.



Устав Императорской Академии трех знатнейших художеств. Санкт-Петербург. 1761. НБ РАХ

and we should not forget about it. Library of the Academy of Arts received a number of valuable books from Betskoy, among them legendary Encyclopedia and ouvrage "Le Ruines de Paestum" just released in England.

During the long presidency of Betskoy classicism had experienced its first heyday in Russia. The lavish state contracts and generous state policy aimed at supporting the development of arts favored creating the plenitude of art works. Classicism became the first all-Russia's style of modern times, crossed the Ural Mountains and reached Siberia.

Betskoy's death drew a wide response. Many authors dedicated him songs of praise. Among them were great poet Derzhavin and modest writer V. Ruban. Both of them glorified him for raising the Academy of Arts and decorating St. Petersburg with embankments, splendid Summer garden's railing and many beautiful buildings.

цы столицы, а также вымощены и построены набережные Большой и Малой Невы, Фонтанки и Мойки; речка Гнилая на протяжении 1762–1790 годов была превращена в Екатерининский канал⁶.

Перечень занятий и должностей Бецкого позволяет утверждать, что он принадлежал к числу людей, формировавших культурную, художественную и учебно-воспитательную политику екатерининского времени. Идеи и инициативы Бецкого встречали неизменную поддержку и сочувствие императрицы, тем более что ее взгляды, убеждения и архитектурно-художественные пристрастия во многом складывались под влиянием этого «мудрого сфинкса».

С. СЕРЕНСЕН по проекту А.Ф. Кокоринова и Ж.Б. Валлен-Деламота. Проектная модель здания Академии художеств в Петербурге. 1760-е. Дерево, масляная краска, позолота, гипс. НИМ РАХ



С. СЕРЕНСЕН

*по проекту А.Ф. Кокоринова
и Ж.Б. Валлен-Деламота.**Проектная модель здания
Академии художеств в Петербурге.
1760-е. Дерево, масляная краска,
позолота, гипс. НИМ РАХ*

К концу царствования Елизаветы Петровны впервые вошло в практику уподобление выдающихся государственных деятелей, покровителей наук и искусств из среды дворянства богам, героям и реальным персонажам античной истории. Не стал исключением из общего правила и Бецкой. Его смерть вызвала широкий резонанс. На нее отозвались одами и великий Державин, и скромный сочинитель книги о Петербурге В. Рубан. Оба они поют славу Бецкому за одни и те же дела: за строительство храма Муз и Аполлона (Академии художеств), за украшение Петербурга, выразившееся в устройстве набережных и строительстве прекрасной решетки Летнего сада, за возведение великолепных зданий.

Державин в оде «На кончину благотворителя» писал:

Пресеклась жизнь, но справедлива
Хвала твоя не умерла:
Тех гроб, тех перст красноречива,
О коих говорят дела.
Воззрим ли зданий на громады,
На храмы Муз, на храм Паллады,
На брег, на дом ПЕТРОВ, на сад:
И камни о тебе гласят!⁷

⁶ Ерошкина А.Н. Указ. соч.
С. 85–87.

⁷ Державин Г.Р. Указ. соч. С. 213.

⁸ РУБАН В. Пук цветов парнасских в память в Бозе усопшему Ивану Ивановичу Бецкому, действительному тайному советнику, над строениями ЕИВ Домов и Садов главному Директору, Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств президенту, Императорскому Воспитательному дому главному попечителю, действительному камергеру и орденов российских: святого апостола Андрея Первозванного, святого Александра Невского, святого равноапостольного князя Владимира и гост (?) святой Анны кавалеру. Родился в Стокгольме 13 февраля 1702 г., скончался во граде святого Петра 31 августа 1795 г. Жившему 93 года, 6 месяцев и 18 дней, погребенному в Александро-Невском монастыре у Олтаря Благовещенской церкви в Санкт-Петербурге 4 сентября 1795 г. СПб., 1795.

Рубан заключил оду памяти Бецкого словами:

Хваления за труд сей муж достоин вечна,
И слава Бецкого пребудет бесконечна⁸.
В потомстве будет незабвенно,
Что было им произведено.
Огромностью столбов гордяся Летний сад,
Гранитным берегом Петров красуясь град...
Вещает велегласно,
Что все, что есть прекрасно,
То тщательной рукой
Устроил в нем Бецкой
По воле росская Паллады,
Которой дом, сады и грады
Суть удивления предмет
И целый им дивится свет.
Их зреть текут земны владыки,
Девиц и юнош нежны лики
В святилище Минервы быв
И ум ученым просветив,
Искусный зодчий и ваятель
И хитрой кисти обладатель,
Введены им во храм наук,
Полезны став искусством рук,
Достигши совершенства,
И своего блаженства,
Отцем его зовут
И гимны в честь его поют...
И с Лахты двинулась Перунова гора,
Чтоб быть в подножии великого Петра,
Вняв повелению росская богини...



АРХИТЕКТУРА ВЛАДИМИРА МАЛИНОВСКИИ

1846

1758

ВОСПИТАНИЕ

АПОЛЛОНЪ ПО ЭС

1770-1846

ЦЕЛЬ – УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК

BRINGING UP A NEW RACE OF MEN

*Римма Байбурова**Rimma Bayburova*

Человек во все времена стремился быть счастливым. Оценивая окружающую жизнь, философы XVII века видели, что их современники считали высшим благом «богатство, славу и любострастие». Критерием и мерилom истины для них привычно оставалась «открытая» Новым временем природа, все в которой к тому же, как выяснилось, подчинялось строгим



законам. «Природа делает все хорошо, нужно только следовать ей» (Кондильяк)¹. Все сводил к законам природы Гольбах, Ламетри даже самого человека рассматривал как некий механизм. В конце концов уже в XVII столетии важнейшим свойством человека объявляется присущий ему от природы естественный разум – вне зависимости от происхождения человека, его образования, рода занятий. Одновременно была сформулирована идея высшего разума, под которым подразумевалась не божественная мудрость, а собирательный образ человеческой разумности. Разум стал для философов XVII века истинным и непреходящим благом, его приоритет потеснил с первого места бесспорную до того веру; не подлежало сомнению, что воспитать в себе разумность и в дальнейшем максимально полно применить в жизни свои дарования может каждый. Так что важнейшей задачей, сформулированной уже в XVIII веке, стало воспитание людей «таким образом, чтобы они жили, на-

конец, исключительно под властью разума» (Спиноза)².

¹ Фуллье А. *История философии*. – СПб., 1901. С. 258.

² *Философия эпохи ранних буржуазных революций*. М., 1983. С. 535.

В. И. ДЕМУТ-МАЛИНОВСКИЙ
Архитектура. 1820.
Барельеф
над Чугунной лестницей
исторического здания
Академии художеств

◀ СТР. 10

А. А. МИХАЙЛОВ
(архитектор).
Чугунная лестница
исторического здания
Академии художеств. 1819

In the Age of Enlightenment, the question of highest importance was the one of educating "New Race of Men". Russian school reformer Ivan Ivanovich Betskoy (1704-1795) was particularly involved in introduction and institutionalization of Enlightenment in Russia. Political intrigues which resulted in his exile for 15 years gave him opportunity to travel excessively across Western Europe, and from 1756 to 1762 he lived in Enlightenment capital of his times – in Paris. His personal acquaintances included Encyclopedistes and Jean-Jacques Rousseau. The key notions they introduced in theory of education were topicality and factuality. For Russia, to be "up to date" and "practical" was real challenge, and urgency of reform was unquestionable. The task was to raise rational and righteous people, who would bring substantial benefits to their fatherland over the time. In Russia, they adopted this aims enthusiastically, with all the extensiveness and weariness. This article is actually not about the education of intelligent or virtuous citizens, it's about raising "New Race of Men".

In Russia, this grand experiment began in 1763, when Ivan Ivanovich Betskoy presented to Empress Catherine treatise "Statute for the Education of the Youth of Both Sexes" and received her approval. In 1764 he was named President of the Imperial Academy of Arts and started the reform. His aim was to deliver people capable of creating artworks. This having in mind, he established Specialized boarding school of Academy – Uchilishche – for boys from lower social classes (excluding serfs), where special attention was given to orphans and impoverished. At the same time, he initiated reform of curriculum at the Academy. He also proposed that analogous educating institutions will be established in all provinces of Russian Empire.



Вывод о природном равенстве людей получит далеко идущие последствия. В XVIII столетии Руссо будет развивать идею общественного договора. Не все однозначно воспримут его рассуждения, но то, что государство должно быть основано на общественном договоре, на разумных законах, не вызывало сомнений. Построить такое государство и жить в нем могли люди, безусловно просвещенные, для которых собственное благо было неотделимо от общественного. А такого человека можно и нужно было воспитать. Однако, хотя разум являлся для XVIII столетия, бесспорно, культовой идеей, в философских проектах он соединялся с чистым сердцем и добрыми помыслами. Новый человек должен быть не только умен, но и добродетелен душою, а также физически здоров.

Актуальными стали и сами подходы к воспитанию. Руссо, утверждавший, что человек от природы добр и ему не свойственны пороки, но человека портит цивилизация³, приходил к заключению, что, воспитывая нового человека, необходимо оградить ребенка от вредных влияний извне и дать ему возможность свободно развиваться⁴. Другой точки зрения придерживался Гельвеций. Согласно ему добиться желанных результатов возможно только общественным воспитанием, в качестве примера он приводит Спарту.

Гельвеций был искренне уверен, что соответствующим воспитанием можно создавать талантливых и даже гениальных людей⁵, однако залогом этого являются не только общественное воспитание и преподанные воспитаннику необходимые ему знания. Требуется также зажечь у воспитанников стремление к общественному уважению и «любовь к славе»⁶, а чтобы последняя не угасала в сердцах, нужно, «чтобы за заслуги воздавались почести»⁷.

Эта оптимистическая идея представлялась весьма соблазнительной. В Европе с некоторой осторожностью стали создавать закрытые учебные заведения.

Другое дело в России. Идеями французских философов о естественном разуме, естественном праве, о законах устройства государства здесь заинтересовалась сама императрица Екатерина II. Когда в 1762 году она заняла русский трон, европейские философы поверили в реальность свершения своих идей. «Небо севера с каждым днем все более проясняется и очищается. Екатерина II, Фридрих желают стать любимцами человечества; они понимают цену истины; они побуждают говорить ее; они ценят также усилия, предпринимаемые, чтобы ее открыть... они должны просветить мир», — не скрывал своего восторга Гельвеций⁸.

Проводником в России популярных в Европе идей воспитания новых людей стал И.И. Бецкой, который 1756–1762 годы провел в философской Мекке — Париже. Актуальность и реальность поставленной французскими философами задачи представлялась для России бесспорной. Новую задачу — воспитать людей разумных и добродетельных, чтобы они со временем принесли существенную пользу своему Отечеству, Россия восприняла со свойственными ей широтой и неумностью. Здесь заговорили уже не столько о воспитании умных и добродетельных граждан, сколько о выведении «новой породы» людей, «или новых отцов и матерей, которые детям своим те же прямые и основательные воспитания правила в сердце вселить могли, какие получили они сами... и так следуя из родов в роды в будущие веки...»⁹

И хотя задача дать народу «новое порождение» была сопряжена «с невероятными трудами, а прямая оных польза остается вся потомству»¹⁰, просвещенная монархия

отнеслась к этой затее более чем благосклонно. В своем «Наказе» Екатерина II отмечала, что подобным образом можно умножить «полезных обществу жителей», что из чистых от природы «невинных тварей» воспитанием можно получить «третьего чина людей» в государстве, «кои, не быв дворянством, ни хлебопашцем, упражняются в художествах, науках, мореплавании [заграничная торговля на собственных судах], торговле и ремеслах»¹¹.

В России этот грандиозный эксперимент начался в 1764 году, когда на утверждение императрице были предложены уставы нескольких воспитательных учреждений.

Преобразования затронули, во-первых, Шляхетный сухопутный корпус, предназначавшийся для дворянских детей, реформированию подлежала и уже существовавшая Академия художеств, в которой должны были «получить» людей, способных к художествам. Для этого при академии основывалось училище для мальчиков из низших сословий (исключая крепостных), причем преимущество отдавалось бедным и сиротам; одновременно реформировалась программа обучения в академии¹². Аналогичные воспитательные училища предполагалось устроить во всех губерниях Российской империи.

В pendant мужскому Шляхетному корпусу создавалось учреждение для воспитания 200 благородных девиц — известный Смольный институт в Санкт-Петербурге. В выпускницах этого заведения должны были соединиться «истинная государственная польза с христианским человеколюбием»¹³. (Исследователи отмечали сходство Устава Института для благородных девиц в Санкт-Петербурге с уставом Сен-Сира (Франция)¹⁴. В дополнение воспитанникам Академии художеств в январе 1765 года появилось Особливое училище для воспитания малолетних девушек из низших сословий.

Для выведения новой породы людей особенно перспективными казались воспитательные дома для приносных детей, Бецкой уточнял: «для несчастно рожденных». «Дети... вверяются дому сему скоро после их рождения. Душевные свойства их тогда не разверсты и не испорчены; наше есть отеческое попечение, сохранить оныя и не допустить к повреждению»¹⁵. В проекте был еще Воспитательный дом для приносимых детей в Петербурге.

В будущем (1772) речь пойдет и о Коммерческом воспитательном училище, предназначавшемся для детей, которые связали бы свое будущее с коммерцией.

В России программа воспитания полезных для страны граждан получила свои особенности. Ребенка по примеру Гельвеция рассматривали как индивида, еще не испорченного, во всяком случае окончательно, дурными примерами: «Принимать отнюдь не старее, как по пятому и по шестому году... в те самые годы начинает дитя приходить в познание из неведения... по прошествии сих лет еще можно поправить в человеке худой нрав, чем он уже заразился»¹⁶. Вместе с тем ребенок не был и «чистым листом» — у него могли быть какие-то природные данные, которые следовало учитывать¹⁷.

◀ С Т Р . 1 2

И. П. МАРГОС

Скульптура. 1820.

Барельеф над Чугуниной лестницей исторического здания Академии художеств

For the purity of experiment, the object of education was isolated from any bad influences using all available means — all newly created educational institutions were closed boarding schools. Future "new useful citizen of the fatherland" were entering a new hypostasis leaving behind the school walls everything: home, family, friends, toys, and clothing, "everything with no exception".

New grandiose and beautiful palace was build for renewed Academy of Arts, designed by architects Jean-Baptiste Vallin de la Mothe and Alexander F. Kokorinov. On the portals facing inner court a key words are inscribed: "Education" (on the main axis), "Art", "Sculpture" and "Architecture". State was giving its full attention to the ceremony marking the beginning of construction new seat of the Academy of Arts (on July 6, 1765), which was attended by many important personalities including Empress.

³ Руссо Ж.-Ж. *Трактат о первоначальной доброте человека: каким образом порок и заблуждения, в сущности, посторонние человеческой природе, извне проникают в нее и постепенно извращают ее.* Цит. по: Лаппо-Данилевский А.С. *И.И. Бецкой и его система воспитания: Отзыв о сочинении П.М. Майкова «Ив. Ив. Бецкой. Опыт биографии».* — СПб., 1904. С. 21, 22 (Rousseau, ed. 1857, VI, 391).

⁴ Там же. С. 22.

⁵ Гельвеций К.А. *Счастье.* М., 1987. С. 230.

⁶ Там же. С. 227.

⁷ Там же. С. 220.

⁸ Там же. С. 232.

⁹ *Устав воспитания двухсот благородных девиц учрежденного Ея Величеством...* 1764. Л.12.

¹⁰ Там же.

¹¹ ЕКАТЕРИНА II. *Наказ.* Ст. 380. Цит. по: Лаппо-Данилевский А.С. *И.И. Бецкой и его система воспитания...* С. 32.

¹² Бецкой И.И. *Привилегия и устав Императорской Академии трех знатнейших художеств, Живописи, Скульптуры и Архитектуры с воспитательным при оной Академии училищем.* — СПб., 1765. С. 3.

¹³ *Устав воспитания двухсот благородных девиц учрежденного Ея Величеством...* 1764. С. 2.

¹⁴ Лаппо-Данилевский А.С. *И.И. Бецкой и его система воспитания...* С. 39.

¹⁵ [«Краткое наставление» по организации Воспитательного дома] вплетено в *Устав воспитания двухсот благородных девиц учрежденного Ея Величеством...* 1764. Л. 56.

¹⁶ *Устав воспитания двухсот благородных девиц учрежденного Ея Величеством...* 1764. Л. 12 об.

¹⁷ «...Просвещая при том их разум науками и художествами, по природе, полу и склонности каждого, обучаемы быть должны с примечанием таким, что прежде нежели отрока обучать какому художеству, ремеслу или науке, надлежит рассмотреть его склонность и охоту, и выбор оставить ему самому...» (*Устав воспитания двухсот благородных девиц учрежденного Ея Величеством...* 1764. Л. 13).



Кандидаты на новую породу людей подвергались отбору по состоянию здоровья. Не следовало принимать «увечных... слепых и тому подобных»¹⁸.

Для чистоты эксперимента объект воспитания максимально изолировали от каких-либо дурных воздействий: все создаваемые воспитательные училища были закрытыми заведениями. Дети находились здесь безвыходно 18–20 лет, их нельзя было забрать из училищ. Исключались всякие сношения с внешним миром; с ближайшими родственниками можно было видеться лишь «в назначенные дни, но не иначе как в самом училище, и то в присутствии начальников». Будущий новый полезный Отечеству гражданин вступал в новую ипостась, оставляя за порогом училища все: дом, семью, друзей, игрушки, одежду, «все без остатку»¹⁹.

Столь важный государственный проект должен был получить соответствующую огранку, в первую очередь здания. Шляхетный сухопутный корпус еще с 1730-х годов занимал Меншиковский дворец на Васильевском острове, на берегу Невы. После реформирования он был значительно расширен новыми строениями.

Для обновленной Академии художеств по проекту архитекторов Ж.-Б. Валлен-Деламота и А.Ф. Кокоринова было создано новое грандиозное и роскошное здание. На порталах, выходящих во внутренний двор, были начертаны ключевые слова-девизы: «Воспитание» (на главной оси), «Живопись», «Скульптура», «Архитектура». Освящению начала строительства Академии художеств (6 июля 1765 года) придавалось государственное значение. Присутствовали императрица, многочисленные дамы и кавалеры.

Учреждение благородных девиц разместилось в Воскресенском Смольном женском монастыре, последнем творении знаменитого Растрелли: здесь для девиц отвели часть корпусов, окружавших в виде каре центральный собор, здесь же, «в особливо-отделенном строении», разместили Училище для воспитания малолетних девушек из низших сословий.

Особый размах приобрело строительство Воспитательного дома для приносных детей в Москве (1764–1770, архитекторы К.И. Бланк и М.Ф. Казаков), ставшего одним из крупнейших гражданских зданий Москвы второй половины XVIII века. Оно расположилось на огромном участке в центре города, на Москворецкой набережной.

Воспитательный дом для приносимых детей в Санкт-Петербурге предполагалось разместить на берегу Невы, на Смоляном запасном дворе.

Согласно замыслу индивид новой породы – свободный гражданин. Это воспитательное кредо приводилось в действие буквально с пеленок. В наборе правил для Воспитательного дома, куда поступали грудные дети, оговаривалось, что «свивание не полезно», то есть ребенок не должен чувствовать никаких пут от рождения (так же, кстати, росли великие князья); детей не следовало укачивать; спящих нельзя было будить, и т.д.²⁰ А в Уставе Академии художеств специально оговаривалось, что ее выпускников нельзя было записывать в крепостные. Здесь также не приветствовались суровые наказания, телесные же запрещались вовсе.

Воспитанникам всех заведений предоставлялась возможность получить широкий спектр базовых знаний, а также изучать предметы, необходимые для их будущей деятельности. Например, в училище Академии художеств, в которой взращивали людей, причастных к художествам, всех воспитанников без исключения учили рисованию. Младших обучали «по летам» закону Божьему, чтению и письму на русском и иностранных языках, «первым основам арифметики». В следующей возрастной группе добавляли в сокращенном виде геометрию, географию, историю, также «правила благонравия», а сверх того – «что еще по способности каждого за полезное признано будет». Подросткам («юношам») 12–15 лет излагали «прочия части математики», первые основы физики, естественной истории. Старшим предлагались правила архитектуры, их знакомили с изготовлением архитектурных чертежей. К этому времени определялись способные к художествам юноши, они начинали посещать академические классы: обучались живописи, орнаментальной скульптуре и «всяким фигурам», архитектуре, гравировальному искусству. Прочие определялись «к мастерствам». Здесь руководство осуществляли мастера различных профилей (часового, токарного фигурного, инструментального, слесарного фигурного, чеканного, литейного статуйного и т.д.). В самой Академии художеств были дополнительно классы анатомические и бухгалтерские. Все без исключения должны были уметь танцевать, были здесь и музыкальные классы.



То же — в других училищах. Для обучения и воспитания приглашались лучшие педагоги, причем даже для преподавания не самых приоритетных предметов. В Академии художеств музыкальное образование воспитанников включало обучение игре на клавесине, скрипке, виолончели, музыкально-теоретические дисциплины и пение. Из учеников музыкальных классов был сформирован ученический оркестр. Известен был также хор воспитанников училища.

В 1764 году в музыкальных классах Академии художеств преподавал игру на скрипке Иван Евстафьевич Хандошкин (1747–1804) — первый выдающийся русский скрипач-виртуоз.

В 1773–1774 годах учителем пения в Академии художеств числился Василий Алексеевич Пашкевич (ок. 1742–1797) — один из крупнейших русских композиторов XVIII века, известный также как скрипач и дирижер. Он сочинял оперы на либретто Я.Б. Княжнина, М.А. Мартинского, Екатерины II. Его оперы — важнейший вклад в историю русской национальной оперы.

Музыкальными классами академии с 1777 года руководил Г.Ф. Раупах (1728–1778), немецкий композитор, автор многих опер и балетов; Раупах был также признанным клавесинистом. После его смерти академия приобрела часть его нотного архива, в которую вошли 20 балетов.

С Академией художеств был связан известный ита-

◀ СТР. 14

А.Г. ВЕНЕЦИАНОВ

Портрет инспектора Академии художеств К.И. Головачевского с воспитанниками академии. 1811. Холст, масло. ГРМ

С.С. ПИМЕНОВ

Живопись. 1820. Барельеф над Чугунной лестницей исторического здания Академии художеств

In the Uchilishche (Special school) of Academy of Arts, which nurtured future artists, all pupils without exception learned to draw. Juniors learned according to age God's holy Law, read and write in Russian and foreign languages, "the basics of arithmetic". Older age group had lectures on abbreviated form of geometry, geography, history, as well as "the rules of virtues"; and beyond that — "what will be recognized as generally useful". Adolescents ("lads") 12-15 years old had lectures on "remaining parts of mathematics", the first foundations of physics and natural history. Older lads had been introduced to basic rules of architecture and creation of architectural schematic drawings and plans. By this time, peers decided on the abilities and future career of the young men and most talented began to attend academic classes: instruction in canvas painting, ornamental sculpture and "different figures", architecture, engraving arts. Others were sent to "master classes" — handicrafts workshops. Here, training was in the hands of various craftsmen (clock-maker, figurative turner, figu-

¹⁸ Устав воспитания двухсот благородных девиц учрежденного Ея Величеством, 1764. Л. 12 об.

¹⁹ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. — Л., 1935. С. 131.

²⁰ Письмо опекуному совету от 30 августа 1784 года. Цит. по: Лаппо-Данилевский А.С. И.И. Бецкой и его система воспитания... С. 19 (Майков П.М. С. 179. Прилож. к гл. IV. № 7).



льянский музыкант Маттео Буини – преподаватель пения и игры на клавесине, музыкально-теоретические предметы и композицию преподавал А.Б. Сартори, «музыке на скрипках и виолончелях» обучал Архип Балахтин²¹. Танцевать контрдансы, польские и менуэты воспитанников обучал известный «сочинитель балетной музыки» Жирарди²².

В отличие от Академии художеств в Смольном институте пение, инструментальная музыка, а также танцевальное искусство являлись одними из основных предметов, которым обучали благородных девиц. Среди преподавателей музыкальных классов встречаем Маттео Буини, который вел аналогичные занятия в музыкальных классах Академии художеств. К преподавательской деятельности в Смольном институте был причастен также знаменитый актер И.А. Дмитревский.

Важнейшей составляющей широкомасштабного воспитательного проекта была организация досуга воспитанников. В Училище Академии художеств уже в первоначальных организационных документах предусматривались «для детей и прочих учеников по летам и возрасту всякие невинные забавы, игры и гуляния»²³.

И.П. ПРОКОФЬЕВ

Воспитание. 1820. Барельеф над Чугунной лестницей исторического здания Академии художеств

СТР. 17 ▸

Антропометрия В. Шебуева [альбом гравюр с рисунками А.П. Лосенко]. 1830. НБ РАХ

rative locksmiths, instrument (tool) workshop, embossing press workshop, statue-casting foundry, etc.). Optional lessons at the Academy of Fine Arts included anatomical and accounting classes. The first graduates of Academy educative institutions had to conduct a honorable mission to be the first of a "New Race of Men". This required them to be versatile and universal men. All, without exception, should have been able to dance, and music classes were compulsory.

Special measures for recreation of students were introduced "in advance averting students from unkindness caused by boredom, and to prevent them from the most unacceptable pranks": on January 16, 1764 a theater was established at the Academy of Fine Arts.

Thus we can sum up the "practical education" aiming at creation of "New Race of Men" seems to be fully mindful of all the essential components iden-

²¹ Кондаков С.Н. *Юбилейный справочник Императорской Академии художеств: в 2 ч.* – СПб., 1914. Ч. 1. С. 17.

²² Бецкой И.И. *Привилегия и устав Императорской Академии трех знатнейших художеств...* 1765. С. 22.

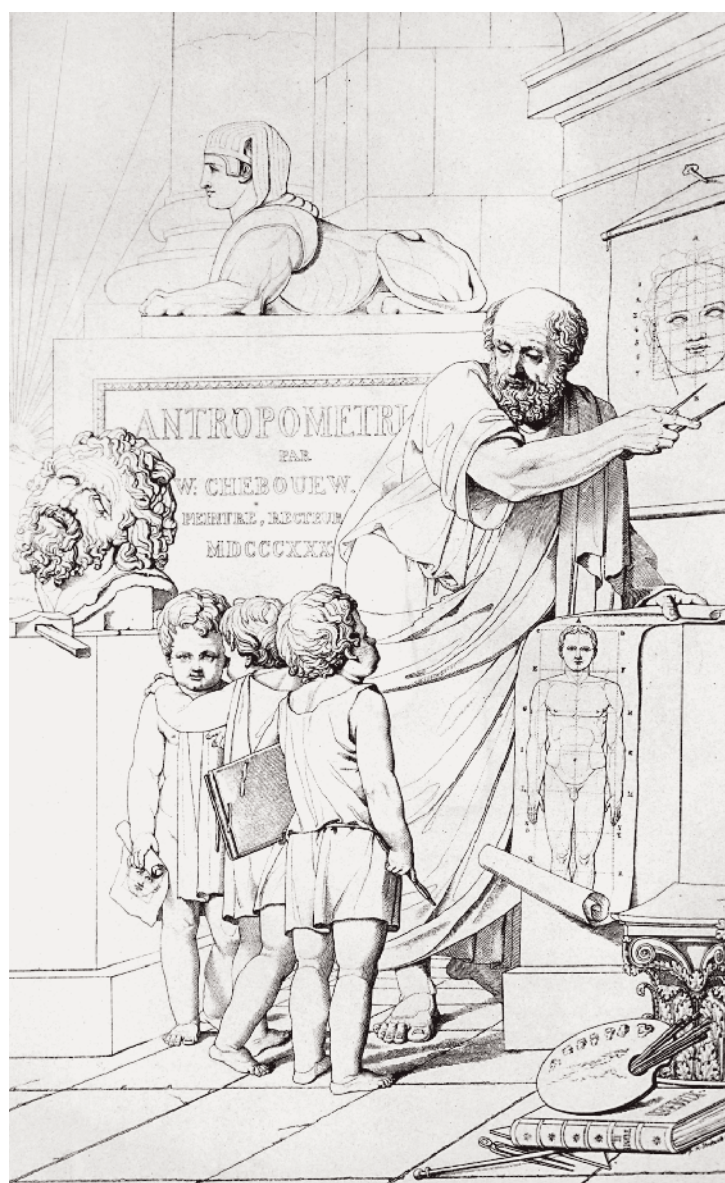
²³ *Учреждение Особливого училища при Воскресенском Новодевичьем монастыре для воспитания малолетних девишек.* – СПб., 1769. С. 49.

Помимо этих естественных занятий продумывались также специальные меры, соответствующие программе. Например, в Смольном институте, «чтоб придать девицам надлежащую и приличную смелость в поведеньях», предписывалось «установить... по праздничным или по воскресным дням собрания для приезжающих из города дам и кавалеров и других попечительных людей... одно для концерта девицами составленного, другое для какой ни есть драматической или пасторальной игры, имиж представляемой, а третье для обыкновенных собраний».

Специальные меры по организации досуга воспитанников — «для отвращения мыслей ученических во время праздное от скуки, причиняющей угрюмость, и для недопущения их до самых недозволенных шалостей» — вводились и в Академии художеств: 16 января 1764 года здесь был учрежден театр. Специально оговаривалось, что это нововведение должно служить «собственно для академии, а не для посторонних людей». Небольшую сцену соорудили в центральном зале академии, репетиции вел главный инспектор Кокоринов. Театр при Академии художеств просуществовал до 1798 года, его репертуар включал оперы, балеты, интермедии²⁴. Успешно существовал также театр при Воспитательном доме в Москве.

Итак, реальное воспитание новой породы людей, казалось бы, учитывало все важнейшие компоненты, обозначенные философами XVIII столетия. Это и отбор здоровых и поддающихся воспитанию индивидов; и содержание их в коллективе в заведениях закрытого типа; и образовательная программа, обеспечивающая выявление и выращивание талантливых людей необходимого государству профиля; и методы воспитания, корреспондирующие с ожидаемыми результатами; и организация «правильного» досуга воспитанников. Все эти меры были необходимыми для выполнения поставленной цели, однако недостаточными. Вспомним воспитательные идеи Гельвеция: чтобы получить гения, важно не только разбудить и направить в нужном русле его разум, но также зажечь в воспитаннике стремление к славе. С учетом этого тезиса были разработаны программы экзаменов и системы поощрений. Успехи оценивались и обязательно приветствовались. Лучших учеников награждали, во-первых, медалями — золотыми (большими, средними и малыми) и серебряными, а во-вторых, заграничными путешествиями.

Окончившие Академию художеств получали выпускные аттестаты, наградные шпаги, а также пристойное на первый случай денежное содержание. Выпускники, отмеченные в процессе обучения медалями, имели преимущество перед другими. Каждые три года 12 медалистов (по решению собрания) направлялись за границу в статусе пенсионеров. В «чужих краях» бывших воспитанников должны были опекать русские министры (послы), а также кто-то из местных жителей. Пенсионеры должны были трижды в год



присылать в альма-матер отчеты, а по истечении назначенного срока — представить (можно было переслать) в академию конкретный результат деятельности за рубежом. После чего пенсионер получал оставшиеся деньги для возвращения в Россию и увольнительный аттестат²⁵. С этого момента он более не зависел от академии.

Каковы были итоги столь широкомасштабной программы? Конечно, новой породы людей не получилось — это была одна из красивых утопий. Намеченной цели добиться не удалось, но реальные результаты тем не менее были. Исследователи конца XIX — начала XX века сосредоточили свое внимание по большей части на негативных последствиях программы. Например, приводились свидетельства современника, что воспитанники Кадетского корпуса, те, «которые получили воспитание в нем после 1766 года, хорошо играли на сцене, писали стихи, словом, знали все, за исключением того, что нужно знать офицеру»²⁶; отмечался отрыв воспитанниц Смольного института от жизни; что Екатерина II,

²⁴ [Преобразование Шляхетного сухопутного корпуса] влечено в Устав воспитания двухсот благородных девиц учрежденного Ея Величеством... 1764. Л. 27. 28–28 об.

²⁵ Там же. С. 41–42.

²⁶ Лаппо-Данилевский А.С. *И.И. Бецкой и его система воспитания...* С. 55–56.

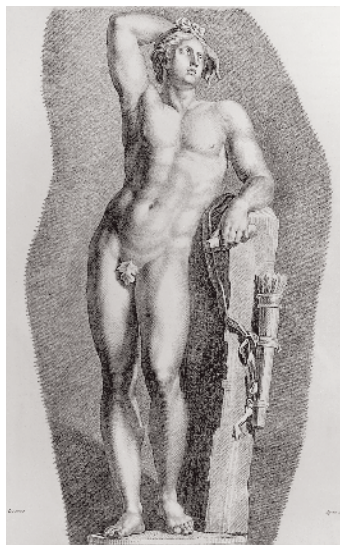
посетив московский Воспитательный дом в 1775 году, осталась недовольной системой Бецкого²⁷, а в 1808-м вдовствующая императрица Мария Федоровна вообще запретила устройство в губерниях новых воспитательных домов.

В Академии художеств результаты оказывались тоже не такими, какие они рисовались в начале великого эксперимента. Автора этого знаменательного начинания Бецкого огорчало, что «воспитываемое в академии юношество содержится вовсе не на том основании, как быть должно... ученики воспитываются в робости, застенчивости, в поступках униженных, в обращениях развратных, словом сказать, совсем к рабству преклоняются... довольно сказать, развратное воспитание» (1772 год, март)²⁸. Не радовали и лучшие питомцы, отправленные в Рим, Париж: «сколь мало оные своим поведением соответствуют тому, что отечество ожидало от воспитания их» (Бецкой, 22 марта 1783 года)²⁹; «недавно выпущенные воспитанники навлекают внутри и вне государства бесславление на наше воспитание» (Бецкой, 1983)³⁰.

Но были и бесспорные успехи. Имена великих архитекторов, скульпторов, художников — выпускников Академии художеств XVIII века хорошо известны. Меньше мы знаем о других плодах академического воспитания.

Стремясь дать новым гражданам Отечества широкое художественное образование, их обучали, в частности, музыке, и делали это отменно. Соответствующими были результаты. Среди выпускников Академии художеств славу русской музыки XVIII века составил Евстигней Ипатьевич Фомин, попавший в училище Академии художеств шести лет как сын канонира Тобольского пехотного полка.

Другой выпускник Академии художеств — талантливый музыкант Петр Алексеевич Скоков. Созданная Скоковым к 15-летию Академии художеств кантата продолжала звучать в ее стенах. Например, она была исполнена 11 марта 1794 года хором учащихся в сопровождении ученического оркестра на Чрезвычайном собрании по поводу назначения нового президента Академии художеств³¹, она же звучала на собрании 21 октября того же года, когда в присутствии членов императорской фамилии в число вольных общников принимали новых почетных лиц. Возможно, эта кантата Скокова стала своего рода гимном учащихся Академии художеств.



В. П. Осипов

*Гравюра по рисунку А. П. Лосенко
[альбом гравюр с рисунками
А. П. Лосенко].*

*Бумага, резцовая гравюра,
карандашная манера.*

НБ РАХ

tified by leading philosophers of 18th century. All these measures were necessary to achieve this goal; however, they proved to be insufficient. We can recall words of Claude Adrien Helvetius: "By education, you can make bears dance, but never create a man of genius. To get a genius, it is important not only to awaken and direct his intellect on the right track, but also to light up desire for glory in the pupil." In the light of this theory they developed whole system of examinations and incentives at the Academy. Good results were valued and always welcomed. Best students were awarded with medals — gold (large, medium and small) or silver and chance to undertake a study-trip abroad.

What were the true results of this ambitious program? Of course, a "New Race of Men" did not come into existence — it was one of the beautiful utopias, which turned into a giant Russian experiment. Intended goal was never reached; however, there were positive results. Although arduously implemented system proposed by Ivan Ivanovich Betskoy did not created crowds of geniuses and talents of "Free Arts" within the walls of the Academy of Arts, it was a unique system in which the children had a chance to realize and fully develop their natural talents in very complex way. The names of great architects, sculptors and painters — graduates of the Academy of Fine Arts in 18th century are well known.

²⁷ Там же. С. 13.

²⁸ МАЙКОВ П. М. *Иван Иванович Бецкой: Опыт биографии.* — СПб., 1904. С. 334–335.

²⁹ Там же. С. 330.

³⁰ КОНДАКОВ С. Н. *Юбилейный справочник Императорской Академии художеств.* В 2 ч. СПб., 1914. Ч. 1, с. 16.

³¹ *Описание Чрезвычайного собрания Императорской Академии художеств, последовавшего сего 1794 года марта в 11 день.* — СПб., 1794.

МУЗЕИ АКАДЕМИИ

MUSEUMS OF THE ACADEMY



Музей Академии художеств — одно из старейших художественных собраний России. Основу музея составили произведения, переданные первым куратором академии И.И. Шуваловым. Блеску и богатству коллекции способствовали и члены императорской фамилии. Екатерина II подарила картины на сюжеты росписей библиотеки Ватикана А.Р. Менгра и коллекцию пробковых моделей античных архитектурных памятников, Николай I — копии с ватиканских фресок Рафаэля и картин мастеров итальянского Возрождения, созданных известными художниками, а президент Академии художеств, великая княгиня Мария Николаевна — рисунок Д. Босси — копию-реконструкцию «Тайной вечери» Леонардо да Винчи. Одна из задач музейной коллекции — служить учебным пособием, потому для обучения будущих художников отбирали совершенные образцы искусства.

Научно-исследовательский музей
Российской академии художеств
(Санкт-Петербург).

www.nimrah.ru

Филиалы и отделы: Музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты», музей-квартира И.Б. Бродского, Дом-музей П.П. Чистякова, Музей-квартира А.И. Куинджи, Мемориальная мастерская Т.Г. Шевченко, Музей-мастерская С.Т. Коненкова (Москва).

В 2008 году начал работу Государственный музей современного искусства Российской академии художеств (Москва).

www.rah.ru, mmoma.ru



МЕМОРИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ БРОДСКОГО

BRODSKY MEMORIAL MUSEUM

Наталья Балакина

Natalia Balakina

В 2009 году исполнилось 125 лет со дня рождения одного из интереснейших художников начала XX века — Исаака Израилевича Бродского. В конце XX века сложилось устойчивое представление о Бродском как художнике придворном, фиксирующем образы советской партийной элиты. Пришло время развеять этот миф. С одной стороны, он действительно являлся официальным художником, проводившим политику коммунистической партии, с другой — это был блестящий профессионал, получивший образование в Петербургской академии художеств, любимый ученик Репина, автор лирических пейзажей, отличающихся неповторимым «ажурным» стилем и тонкой музыкальностью, многочисленных портретов, дающих яркие характеристики портретируемым. Создавая полотна, прославляющие советских деятелей, Бродский в то же время был способен высказывать личное мнение, порой идущее вразрез с официальными установками, умел отстаивать свои убеждения. Наконец, Бродский являлся талантливым организатором, возродившим традиции старой академической системы обучения художников, замечательным педагогом и удивительно обаятельным человеком, любившим родных и близких, умевшим дружить и поддерживать своих друзей-художников.

Одним из вкладов Бродского в отечественную культуру стала собранная им коллекция работ известных российских мастеров живописи и графики, впоследствии послужившая поводом для создания первого в СССР частного музея.

Мемориальный музей-квартира Бродского (художник жил и работал здесь с 1924 по 1939 год) расположен в центре Санкт-Петербурга, на площади Искусств. Рядом находятся здания Русского музея, Михайловского театра, Большого зала филармонии, гранд-отеля «Европа», некогда объединенные Карлом Росси в архитектурный ансамбль, столетие спустя органично «дополненный» памятником А.С. Пушкину работы М.К. Аникушина. Музей разместился между Михайловским театром и артистическим кафе «Бродячая собака».

Собранная Бродским коллекция работ русских художников позволяет лучше понять его личность и оценить тонкое художественное чутье. Ее фонды составили творения И.К. Айвазовского, В.Е. Маковского, И.Н. Крамского, И.Е. Репина, В.И. Сурикова, В.Д. Поленова, И.И. Левитана, В.А. Серова, К.А. Коровина, М.А. Врубеля, Ф.А. Малявина, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинского, К.А. Сомова, Б.М. Кустодиева, С.Ю. Судейкина, Н.Н. Сапунова, Б.Д. Григорьева,

In 2009 we celebrate 125th anniversary since the birth of Isaak Brodsky, one of the most interesting artists of the early 20th century. On the one hand, he was an official artist, following a policy of the Communist Party, on the other hand — he was a brilliant professional, educated at the St. Petersburg Academy of Arts, beloved disciple of the great painter I. Repin. He was author of lyrical landscapes, distinctive with a



И.И. Бродский
Автопортрет. 1914.
Холст, масло

unique "open-work" style and refined musicianship, but also author of portraits with bright individual characteristic.

The memorial apartment-museum of Isaac Brodski (the artist lived and worked here from 1924 to 1939) is located in the heart of St. Petersburg, on the Arts Square, between old Mikhailovsky theatre and artistic cafe "Stray Dog".

Brodsky's collection of artworks from different authors not only pro-



Н.И. Фешина, А.Е. Яковлева, М.З. Шагала и других выдающихся русских художников. Работы попадали в коллекцию Бродского разными путями. Большинство картин было подарено авторами — друзьями, участниками общих выставок различных художественных объединений, где состоял и Бродский. Художник активно посещал все аукционы, приобретая произведения для своего музея, в том числе и собственные, написанные им в годы студенчества. Молодой художник во время учебы в Академии художеств каждое лето выезжал на практику в Тверскую губернию на Академическую дачу. Он ставил перед собой труднейшие пленэрные задачи и блестяще решал их. В частности, художник вспоминал о написании своей работы «Старые

лодки»: «Я был просто влюблен в эти старые, заросшие мхом лодки, лежащие на траве недалеко от озера. Они казались мне почти живыми существами. Изображая их, мне не хотелось пропустить ни одной подробности. Я стремился к полной законченности этюда и прекратил работу только тогда, когда почувствовал, что исчерпал все, что дала натура. «Лодки» обогатили меня больше других этюдов»¹. В 1907 году Бродский написал множество этюдов, за которые Общество поощрения художеств удостоило его высшей стипендии. Именно пейзажными работами он обратил на себя особое внимание, многие соученики по Академии художеств подражали ему.

И.И. Бродский часто обращался к излюбленной теме — дети в саду, на лужайке, на аллеях парка, играющие под надзором нянюшек и матерей. Подобные сюжеты он неоднократно повторял, создавая многочисленные вариации этой темы, разрабатывая и совершенствуя композиционные и колористические приемы. Впервые эта тема прозвучала в его дипломной работе. Бродский представил картину «Теплый день» (1908), изображающую аллею залитого солнцем сада с множеством играющих детей. Картина получила прекрасные отзывы. Художник и критик, глава «Мира искусства» А.Н. Бенуа писал о дипломе Бродского: «Бродский не живописец, а рисовальщик... Его интересует сплетение линий, развитие планов, определенность контуров. И его большая картина «Теплый день» не



vides an insight into his personality but also allows us to appreciate the fine art flair of Brodski. Here one can find works of Ivan Aivazovsky, Vladimir Makovsky, Ivan Kramskoi, Ilya Repin, Vasily Surikov, Vasily Polenov, Isaac Levitan, Valentin Serov, Konstantin Korovin, Mikhail Vrubel, Filipp Malyavin, Alexandre Benois, Mstislav Dobuzhinsky, Konstantin Somov, Boris Kustodiev, Sergei Sudeikin, Nikolai Sapunov, Boris Grigoriev, Nikolay Feshin, Alexandre Jacovleff, Marc Chagall and other great Russian artists. The works reached Brodsky's collection by many different ways. Most of the paintings were donated by the authors themselves, many of whom were close friends of Brodsky, exhibited at same exhibitions, or belonged to the same groups and unions.

In 1932, Brodsky was awarded the title of Honored Artist of the Russian SFSR, and in 1934 he was awarded the Order of Lenin and was appointed director of the All-Russian Academy of Arts. As a result of his personal efforts and endeavor, many famous artists joined the Academy, including Konstantin Yuon, Anna Ostroumova-Lebedeva, Eugene Lanceray, Boris Ioganson, Matvey Manizer, Rudolf Frents, Vasili Meshkov, Ivan Bilibin, Nikolay Radlov, Vasili Shuhaev, K. Rudakov, V. Yakovlev, Aleksandr Lyubimov, and several other outstanding artists. Brodsky was actively engaged in social activities, too: he used to write articles, deliver speeches, work on a project of reorganization of the educational system.

About three hundred paintings and drawings from his collection Brodsky donated to his hometown of Berdyansk, where on his initiative and with his participation a museum was established in 1930. The same number of artworks by Russian masters from his private collection Brodsky donated to the Dnepropetrovsk Art Museum in 1936. There were other smaller or individual donations of artworks to other museums of the country. In 1939, after the death of Brodsky, his family made a donation to the



И. И. БРОДСКИЙ

Автопортрет с дочерью. 1911.

Холст, масло

◀ СТР. 22

Старые лодки. 1907. Холст, масло

Праздник в деревне. 1912.

Картон, масло

что иное, как огромный рисунок, почти орнаментально-го характера, в котором главный интерес заключен в хитросплетениях ветвей, в мозаике всюду рассеянных солнечных бликов, в разнообразии поз и групп. Но именно в этой определенности задачи сказывается, что Бродский — настоящий художник»².

Молодой живописец создал светлое, лирическое полотно, насыщенное ощущением звонких детских голосов, легкими тенями ажурной листвы и теплого солнечного дня. Первоначально на полотне было около ста фигур, очень тщательно прорисованных во всех деталях. Позднее художник вновь вернулся к этой работе, значительно переработал и облегчил композицию, разгрузив ее от лишних фигур. Конкурсанту были присуждены большая золотая медаль, звание художника и право на зарубежную командировку. Бродский совершил три поездки за границу в качестве пенсионера Академии художеств.

Он посетил Германию, Францию, Испанию, Англию, Австрию, Италию, изучал искусство старых мастеров и современных художников, много работал сам. На основе испанских впечатлений возникла большая картина «Бой быков в Мадриде» (1909). Бродский не пропускал ни одного боя быков и отмечал: «Зрелище это необычайно яркое и праздничное. Это народный праздник, в котором много пережитков дикости, что сильно отталкивает всякого, еще мало знакомого с бытом и нравами страны. Но в то же время это зрелище подкупает своей горячностью,

темпераментом и той удивительной страстностью, с которой испанцы воспринимают бой быков»³. Позднее, в 1920-е годы, «Бой

¹ Памяти И.И. Бродского: Воспоминания, документы, письма. Л., 1958. С. 207.

² Бродский И.И. *Мой творческий путь*. М.; Л.: Искусство, 1940; Автобиография. С. 35–36 (далее — Автобиография).

³ Автобиография. С. 42.



быков» появился на одной из выставок «Общины художников», членом которой был Бродский. Когда выставка завершилась, оказалось, что огромная картина похищена. Через несколько лет автор приобрел это полотно для своего музея, но история покупки осталась неизвестной.

Картины «Сказка» и «Италия» стали творческим отчетом об итальянских впечатлениях художника. Близок по характеру живописи «Автопортрет с дочерью» (1911). Художник считал, что человек и природа едины, и это убеждение он отражал в «сочиненных» композициях, как он сам определял свои итальянские картины.

Обладея обширными и глубокими знаниями, исключительно острой зрительной памятью и наблюдательностью, Бродский часто создавал вымышленные, но тем не менее очень правдивые пейзажи. Мотивы скромны — осенний убор леса, сады и парки, оживленные присутствием человека, ранние сумерки, лунная ночь, деревенские улицы, заснеженные дали, пробуждающаяся весенняя земля. Здесь можно говорить о близости к пейзажам И.И. Левитана и В.А. Серова; в поздних работах

И.И. Бродский
Бой быков в Мадриде. 1910.
Холст, масло

All-Russian Academy of Arts: it was a large collection of paintings and drawings, resulting in special decree of the government, by which a museum in his studio-apartment should be established. This came true only after the war, and museum was opened to visitors in 1949.

In the 1990's the museum was closed to visitors because of the capital reconstruction of the building. Its doors were reopened in 2001. The focus of the exhibition is now aimed at the personality of Brodsky and at the works from his collection, which haven't been exhibited before. For example, for a first time in the history of the museum, a permanent exhibition presents masterpieces of the exile artist Boris Grigoriev, namely paintings "Street of Blondes" and "Portrait of F.I. Chaliapin".

⁴ Письмо И.Е. Ретина С.М. Прохорову от 12 августа 1912 г. // Бродский И.А. *Исаак Израилевич Бродский*. М.: Изобразительное искусство, 1973, С. 165.

⁵ Автомонография. С. 90.



вспоминается П. Брейгель — его зимние пейзажи, далекий горизонт, мелкие фигурки людей, подробное перечисление деталей.

Серия жанровых пейзажей или, как называл их художник, «пейзажи с людьми» в творчестве Бродского наиболее значительна, любимая тема художника — сельские улицы в праздничные дни. Этому посвящена картина «Праздник в деревне (Воскресный день)» (1912).

Как портретист Бродский заявил о себе еще в дореволюционный период. В портрете И.Е. Репина 1912 года он особенно правдив в передаче облика любимого учителя. Привычная обстановка, окружающая великого мастера, усиливает ощущение спокойствия, обыденности каждодневного труда, но в то же время создает пронизанное душевной теплотой и любовью поэтическое настроение. Портрет написан в усадьбе И.Е. Репина «Пенаты», в дачном поселке Куоккала на Карельском перешейке, куда Репин окончательно переехал в 1903 году. Об этом портрете Репин написал 12 августа 1912 года в письме к С.М. Прохорову: «А с меня начал писать портрет И.И. Бродский, хорошо взял и интересно ведет: сходство полное. Я вижу себя и восторгаюсь техникой. Простота, изящество, гармония

и правда, правда выше всего, и как симпатично! Дай бог ему кончить, как начал. Да, он большой талант!»⁴

Позднейшие портреты Бродского сухе, сдержаннее по цвету, четко выявляется почти скульптурная пластика лица и всей фигуры, тщательная передача внешних черт придает им некую документальность. Таковы изображения Ленина, Сталина и других представителей советской партийной элиты. Даже в монументальных композициях на историко-революционную тематику художник сообщал своим персонажам индивидуальные черты, создавая яркие портреты современников, причастных к истории страны.

Особое место в творчестве художника заняло масштабное полотно «Торжественное открытие II Конгресса Коминтерна», над которым он работал с 1920 по 1924 год. На Конгресс Коминтерна Бродского командировал комитет по организации всех связанных с ним мероприятий. Для фиксации происходящего комитет поручил ему создать группу художников, которым были выданы мандаты и предоставлена машина для поездок по городу. Художник привлек к этой работе Б. Кустодиева, В. Добужинского, Г. Верейского, С. Чехонина, К. Вещилова. Открытие II Конгресса произвело на Бродского сильное впечатление. Он поставил перед собой задачу создать современную монументальную картину. «Мысль написать картину «II Конгресс Коминтерна» появилась у меня сразу же после того, как мне посчастливилось побывать на открытии конгресса. Зрелище было грандиозное, торжественное и очень пышное. Мне казалось, что и в картине оно должно быть интересным»⁵, — писал художник. «Коминтерн» — это групповой портрет, включивший в себя более 500 действующих лиц. Бродскому удалось передать праздничную, величественную атмосферу происходящего. Это было необыкновенно сложно — показать огромное количество людей, не посадив никого спиной ни к оратору, ни к зрителю, и сохранить естественность композиции. Художник блестяще справился с этой задачей. Скупые колористические приемы, спокойные, сдержанные, но наполненные внутренней эмоциональной убедительностью портретные характеристики создают яркую галерею персонажей грандиозного театра революции. Ритм белоснежных колонн и красных флагов помогает достичь определенного музыкального эффекта — звучания торжественного гимна. Увидев присланную Бродским репродукцию работы, Репин назвал художника Рафаэлем нашего времени. Картина имела широкий резонанс. Были организованы выставки в Москве, Ленинграде и других городах. Даже идейный противник Бродского П.Н. Филонов не мог не признать композиционных достоинств картины и много позднее, в 1936 году, в своем дневнике писал об этой работе как лучшей в академическом реализме: «Из моих учеников не было ни одного, кому я не должен был вбивать в голову, что ваш «Коминтерн» — серьезнейшая вещь и что за нее вас надо признать лучшим представителем академического реализма, лучшим художником этого течения и здесь, и в Европе.



Б.М. Кустодиев
Масленица. 1919. Холст, масло

СТР. 27 ▸
И.Е. РЕПИН
Девочка с букетом. 1878.
Холст, масло

М.З. ШАГАЛ
Интерьер с цветами. 1917.
Бумага на картоне, масло

Когда после революции Бродский написал «Коминтерн», вышло, что пейзажист по профессии Бродский побил всех жанристов этой вещью. Всех, кого дала как жанристов и академия, и мастерская Репина»⁶. Создание этого монументального полотна много значило для всей последующей жизни Бродского: и народное признание, и статус «придворного» художника, и возможность работать и соответственно зарабатывать.

Последней крупной работой уже тяжело больного мастера стало полотно «Народный комиссар К.Е. Ворошилов на лыжной прогулке» (1937). Картина была создана под влиянием реальной встречи художника с наркомом, который возвращался с лыжной прогулки. Полотно экспонировалось на выставке «XX лет РККА».

Художник И.П. Степашкин вспоминал: «Я видел, как писалась картина... Фигура как-то не вязалась с пейзажем... Пейзаж переписывался несколько раз. Было жалко утраченного, но и новый пейзаж оказывался очень хорош, хотелось бы, чтобы он оставался наряду со старым. Но художник вновь безжалостно переделывал свою работу⁷. И фигуру, и лицо Ворошилова Бродский писал, стараясь передать как можно точнее сходство с моделью. Сын Бродского Евгений вспоминал: «...Специальный курьер привез отцу подлинную лыжную экипировку Ворошилова: лыжи, палки, костюм, т.е. все то, что должно было быть на нем во время лыжной прогулки, мне было «доверено» позировать ему в полном ворошиловском облачении. Я простоял немало часов в этой позе»⁸. Когда Бродский работал над зимним пейзажем, то «был очень веселым, напевал какие-то веселые мотивы... Когда он писал на

2-м, 3-м или 4-м планах пейзажа фигурки людей, он обязательно рассказывал, кто такие, что делают, и клал тонкой кистью еле заметные мазки, которые действительно становились людишками, собачками, санками». В результате напряженной работы возникла монументальная картина-портрет с эпическим пейзажем, простирающимся до линии горизонта: приглушенный колорит голубовато-жемчужной гаммы, мелодичность и мягкость композиционного решения, широкая панорама раскинувшегося ландшафта, скользящий ритм движения лыжников создают поэтическую картину гармоничного мира.

В 1932-м Бродскому было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, а в 1934 году он был награжден орденом Ленина и назначен директором Всероссийской академии художеств. Он привлек к работе в академии К. Юона, А. Остроумову-Лебедеву, Е. Лансеру, Б. Иогансона, М. Манизера, Р. Френца, В. Мешкова, И. Билибина, Н. Радлова, В. Шухаева, К. Рудакова, В. Яковлева, А. Любимова и ряд других ярких художников. Бродский активно занимался общественной деятельностью: писал статьи, произносил речи, работал над проектами реорганизации системы образования. Так, в академии были организованы индивидуальные творческие мастерские под руководством профессоров Б. Иогансона, В. Яковлева, А. Осмеркина, А. Савинова, Р. Френца, П. Шиллинговского, М. Бобышева и мастерская под его руководством. По инициативе Бродского появился кабинет графики в Научно-исследовательском институте при Академии художеств, при его содействии был напечатан ряд интересных литографированных альбомов.

Бродский принял руководство Академией художеств в ис-

⁶ Павел Филонов. *Дневник*. СПб.: Азбука, 2000, С. 347, 349.

⁷ *Письмо И.П. Степашкина И.А. Бродскому*. 1955 г. // Бродский И.А. Указ. соч. С. 362.

⁸ *Бродский о своем отце*. Л., 1982. С. 51 (рукопись).

⁹ Автобиография. С. 71.

ключительно сложных условиях. Музей академии был разрушен, гипсы с античной скульптуры разбиты, прекрасное панно Н. Рериха «Небесный бой» разрезали на куски и раздали студентам в качестве холстов. Академическая школа со стройной педагогической системой была предана забвению. Бродский сумел возродить славу и значимость старой Академии художеств. Он был замечательным педагогом, его воспитанники видели в нем доброго, умного, терпеливого наставника, который стремился передать им основы профессионального мастерства, научить пониманию великих традиций русского искусства. Художник приглашал своих учеников к себе домой, в мастерскую, чтобы познакомиться с сокровищами своей коллекции.

А. Лактионов, П. Белоусов, Ю. Непринцев, В. Орешников, А. Яр-Кравченко — вот неполный перечень занимавшихся под его руководством художников, каждый из которых сумел найти свой путь в искусстве.

Коллекционированием И. Бродский увлекся еще в студенческие годы. За свою жизнь он собрал около полусотни картин, рисунков и акварелей Репина (начало коллекции положили три репинских рисунка, подаренных ему Ильей Ефимовичем). В основном это портреты разных лет — парадные и интимные, психологические и декоративные. Лирическим настроением наполнен портрет дочери Репина Верочки — «Девочка с букетом» (1878). Он передает внутреннее настроение модели: внешне спокойную позу пронизывает нетерпение. Ощущение жаркого летнего дня создает струящийся от зноя воздух, в котором «плаваются» текучие и изменчивые формы предметов. С большим мастерством переданы объемы лица, затененного полями шляпы, игра бликов на нем, скользящие по фигуре девочки лучи солнца. Репин в этом портрете подобно художникам французского импрессионизма великолепно решал задачи пленэрной живописи.

В коллекции Бродского хранится и этюд Репина «Бурлаки у костра» (1870–1872) к картине «Бурлаки на Волге». Мягкое соотношение света и тени, выразительность силуэта наполняют эскиз эпическим звучанием, покоем и торжественностью.

Основное место в коллекции занимают произведения учеников Репина: Серова, Малявина, Кустодиева и др.

В автобиографии «Мой творческий путь» Бродский, говоря о своем коллекционировании, вспоминает о покупке рисунка Ф.А. Малявина «Три бабы»: «По выставке ходили московские богачи, именитые купцы, увлекающиеся собиранием произведений живописи. Когда появились ящики с рисунками Малявина, несколько миллионов, бывших на выставке, не желая упустить интересные для них вещи, стали в очередь у ящика с малявинскими рисунками. Я также занял место в очереди, которая сразу нарушилась, когда ящик был открыт, и рисунки стали буквально расхватывать. У одного миллионера я увидел в руках замечательный рисунок «Три бабы». Я стал уверять его, что рисунок ерундовый, и советовал ему выбрать что-нибудь получше, а сам, схватив этот рисунок,



быстро удрал и ждал, пока рассосется очередь»⁹. Московские богачи приобретали работы за одну или две тысячи рублей, но Малявин, зная, что Бродский не смог бы заплатить эту сумму, по-приятельски уступил рисунок за 300 рублей. Дерзкая живописность, необычайно размашистое письмо, особая эмоциональная насыщенность характеризуют полотна Малявина. Великолепный портрет известного скульптора, профессора, ректора Петербургской академии художеств В.А. Беклемишева (1910) отличается уверенная пластическая лепка объемов, переданная темпераментным, свободным мазком. Ощущение монументальности образа достигается вертикальной композицией, точкой зрения снизу, звучным колоритом. Беклемишев и внешне выглядел очень эффектно: высокий, худой, с красивой головой, он напоминал Христа, чем пользовались многие художники. Малявин очень многим был





On exhibition rooms belonging to the museum a temporary exhibitions on the basis of its own funds and exhibitions of contemporary art are organized. They present works of contemporary artists of different generations – and not only artists of St. Petersburg, but also from the other cities of Russia, including CIS and foreign countries.

The apartment, which now houses the museum, belonged in the 1830s to the Counts Wielhorsky who organized the famous musical evenings in St. Petersburg. The visitors of these gatherings were A.S. Pushkin, M.I. Glinka, V.A. Zhukovsky, K.P. Bryullov, N.V. Gogol. Here sang Pauline Viardot and Pauline Bartenev, here performed their compositions Anton Rubinstein and Franz Liszt. Salon owners not only admired the musical talent of others: Count Mikhail Wielhorsky was pianist and composer, Count Matvey was a famous cellist. "Minuscule Ministry of Fine Arts" – that was how contemporaries called musical-literary salon of Count Wielhorsky. In recent years, continuing the historic tradition of the house, the museum holds concerts of classical music. Over the years, growing circle of friends of the museum, is appreciating this special atmosphere, this flair of St. Petersburg.

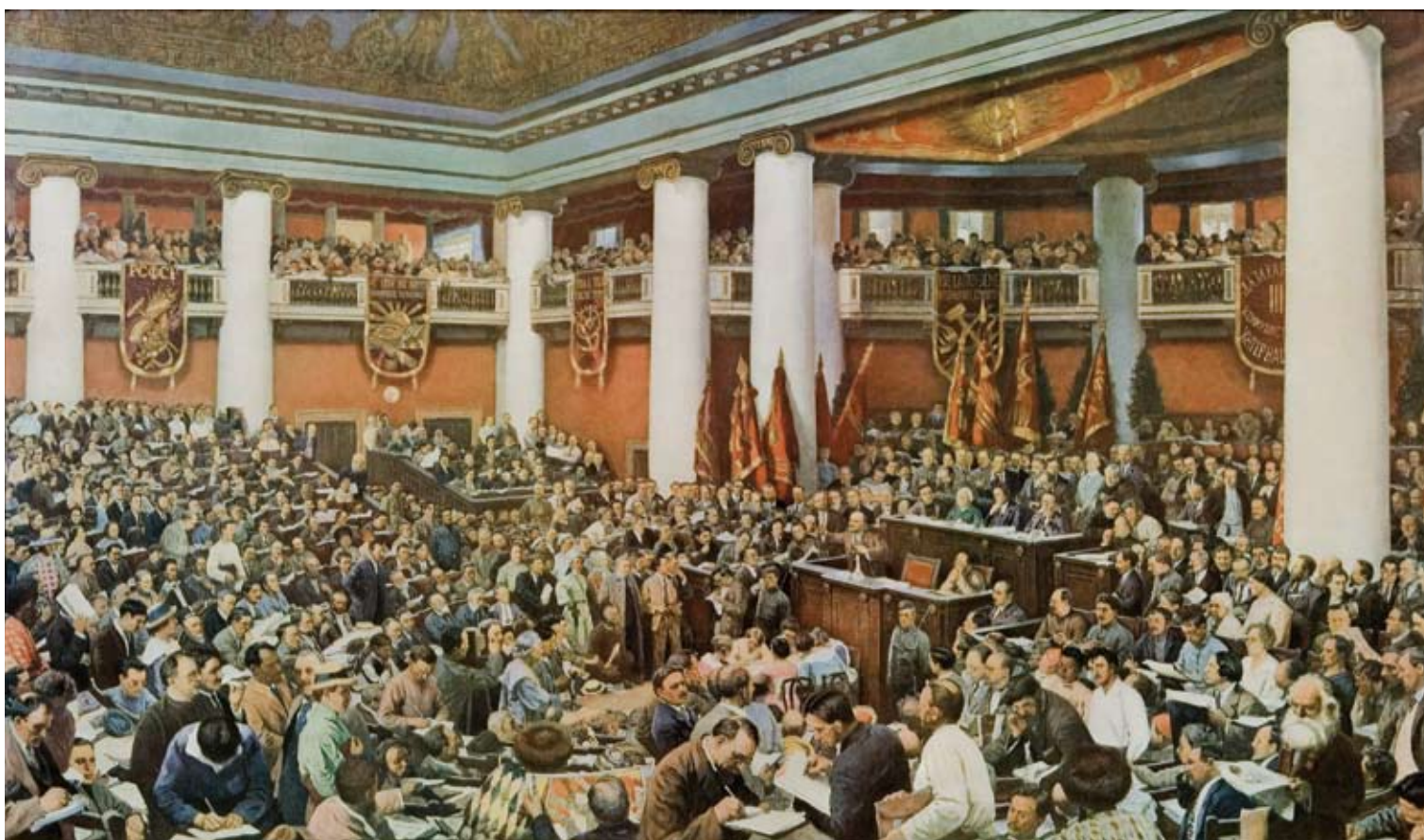
А.Я. ГОЛОВИН

*Портрет Ф.И. Шаляпина
в роли Мефистофеля в опере
Ш. Гуно «Фауст». Около 1912.
Картон, темпера, пастель,
уголь, белла*

СТР. 29 ▷

И.И. БРОДСКИЙ

*Репродукция картины
И.И. Бродского «Торжественное
открытие II Конгресса Коминтерна».
Автолитография*



обязан Беклемишеву, который разыскал его в Афонском монастыре, где молодой художник был послушником, оценил его дарование и помог приехать в Петербург учиться. Почетное место в собрании Бродского занимают рисунки Малявина, свободные, лаконичные наброски, посвященные его излюбленной теме — русским крестьянам.

Бродский был большим поклонником творчества Б.М. Кустодиева, в особенности его рисунков. Желая поддержать художника, прикованного болезнью к креслу, Исаак Израилевич заказал ему серию акварелей «Русь». Кустодиев изобразил с добрым, мягким юмором многоликие русские типы: важных купцов и дородных купчих, солидных торговцев и юрких трактирщиков, изможденных монашек и хитроватых священников. Кустодиеву удалось соединить наивность и условность народного искусства с высоким профессиональным мастерством. Эта серия, как и множество других живописных и графических работ Кустодиева, стала гордостью коллекции Бродского. В собрании музея находятся несколько великолепных, тонких, очень точных по психологическим характеристикам графических портретов, созданных Кустодиевым. Один из них — портрет художника П.И. Нерадовского (1922). Сам Нерадовский вспоминал: «...Взяв небольшой лист бумаги, глядя на меня исподлобья, стал ваткой, накрученной на спичку, набирать пыльцу натертого карандаша и рисовать ею все контуры. Наметив таким образом общую форму, он взял карандаш и докончил им рисунок, не доводя его до конца, лишь слегка тронув сангиной»¹⁰. Ведущее место среди разнохарактерных творений Кустодиева

¹⁰ Нерадовский П.И. *Из жизни художника*. Л.: Художник РСФСР, 1965. С. 92.

занимают картины из русской народной жизни. Одна из вершин в творчестве художника в этом жанре — «Масленица» (1919), воплотившая в себе мечту о России без бурь, без трагедий, когда все спокойно и безмятежно.

Представлен в коллекции Бродского и знаменитый ученик Репина — В.А. Серов. В последние годы жизни, разрабатывая сюжеты из греческой мифологии, он создал много рисунков, эскизов, этюдов и набросков. Эскиз «Ифигения в Тавриде» (1893) написан к одноименной картине на сюжет трагедии Еврипида. Женский образ, хрупкая фигурка на берегу моря (моделью послужила жена художника — О.Ф. Трубникова) полон печали и ожидания. На античный сюжет создавалась и картина «Похищение Европы», один из подготовительных вариантов которой — «Похищение Европы. Эскиз» (1910) находится в коллекции Бродского.

Но особенно близки Бродскому были серовские пейзажи средней полосы России («Пейзаж с лошадками. Деревенский пейзаж», 1890; «Сараи», 1900), их сдержанная и вместе с тем «теплая» красота вдохновляла художника на создание подобных композиций.

Дружен был Бродский и с учеником Репина, художником А.В. Скалоном. В коллекции есть автопортрет Скалона (1905–1917). П.Д. Бучкин в своих «Записках художника» вспоминает, что Скалон получил отпуск в Академии художеств и поехал в Мюнхен, в студию Ашбе. Но метод преподавания ему не понравился, он отозвался неуважительно об Ашбе. Скалон был спортсменом, боксером, началась рукопашная с его учениками. Художника хотели исключить за подрыв престижа России. Ска-



Мемориальный музей-квартира И.И. Бродского. Современный вид

лону посоветовали обратиться к И.Е. Репину. Художник, хорошо зная своего учителя, на беседу захватил автопортрет, который впоследствии занял почетное место в коллекции И.И. Бродского. Репин стал распекать ученика, Скалон же молча поставил портрет на стоявший возле него мольберт. Несколько секунд Репин взглядывался в холст и затем спросил: «Чье это?» Через минуту все изменилось: «Замечательно, прекрасный портрет! Все забыто! Все забыто! Идите к инспектору, скажите, что вы опять мой ученик»¹¹.

Еще один ученик Репина — Н.И. Фешин (1881–1955) представлен в коллекции портретом Е.Ф. Ошустович (1916)¹².

В собрании Бродского много работ мастеров художественного объединения «Мир искусства». Следует отметить изысканные пейзажи А.Н. Бенуа, выполненные им во Франции — «Озеро. Примель. Бретань» (1905), «Версаль. Фонтан «Пирамида» (1910). Многие работы этого художника связаны с историей Петербурга. Серии, посвященные старому Петербургу и петербургским пригородам, представляют собой своеобразные художественно-исторические реконструкции. В этих композициях авторское внимание приковывается к природе и памятникам — «к старой, но живой красоте». В работе «Петергофские фонтаны» (1901, 1917) художник не ищет академической законченности, его цель — создание поэтического образа.

Театр, вошедший в жизнь большинства мирискусников, стал неотъемлемым фактором их духовного бытия и творческой практики. Ярчайшим примером театрального портрета может служить полотно А.Я. Головина «Портрет Ф.И. Шаляпина в роли Мефистофеля в опере Ш. Гуно «Фауст» (1905). Головин впоследствии вспоминал, что этот портрет написан им с большим напряжением за одну ночь,

при электрическом освещении: «...Устал ужасно, и когда я клал последние мазки внизу картины и нагибался, с меня буквально лился пот, до такой степени я изнемог»¹³.

В коллекции Бродского есть произведения представителей русского авангарда, таких как Б.Д. Григорьев, А.Е. Яковлев, С.Ю. Судейкин, М.З. Шагал.

Жемчужины коллекции — картины М.З. Шагала «Вид в сад» (1917) и «Интерьер с цветами» (1917). Они принадлежат раннему периоду творчества мастера. Эти работы исполнены радости бытия, легкости и свежести, выраженными изумительной колористической гаммой, построенной на переливах голубовато-жемчужных тонов.

В творчестве Б.Д. Григорьева основой художественного языка стали гибкая, точная линия, гротеск и острота характеристик. В 1918 году в Петербурге была издана книга Бориса Григорьева «Intimite», на фронтисписе которой воспроизведена картина «Улица блондинок». Этот цикл объединяет живописные и графические работы 1916–1918 годов из серий «История одной девушки», «Париж», произведения «бытового эроса», изображающие жизнь проституток, цирковых артисток, певичек и т.п. «Улица блондинок» из коллекции Бродского — обобщающее полотно цикла, это подчеркивается монументальным изображением главной героини в развязной позе на постаменте. У ее ног мужчины с мрачными, таинственными лицами. Реальная сцена пронизана мистическим, символическим подтекстом. Работе присуща своеобразная двойственность: в ней есть беспощадный сарказм и одновременно поэзия легкой грации и изящной интимности.

Около 300 произведений живописи и графики из своей коллекции, насчитывающей более тысячи картин и рисунков, Бродский подарил Бердянску, городу, где по его инициативе и при его

¹¹ Бучкин П. Д. *О том, что в памяти. Записки художника*. Л.: Художник РСФСР, 1963.

¹² Ошустович Елизавета Феликсовна, ученица Фешина в Казанской художественной школе в 1914–1915 годах, училась также на драматическом отделении музыкального училища. Играла в театрах Казани, Омска, Уфы, Павлодара. Работала художником в театре кукол.

¹³ Теляковский В. А. *Воспоминания*. Л.: Искусство, 1965. С. 125.

А.Н. БЕНУА

Петергофские фонтаны. 1901, 1917.

Бумага, гуашь

В.А. СЕРОВ

Ифигения в Тавриде. 1893.

Картон, масло



участии в 1930 году был создан музей. Столько же работ мастеров русского искусства из личной коллекции в 1936 году он подарил Днепропетровскому художественному музею. Поступали дары художника и в другие музеи страны. В 1939 году, после смерти Бродского, его родные принесли в дар Всероссийской академии художеств большое собрание картин и рисунков, и правительство вынесло постановление о создании музея в его квартире и мастерской, который был открыт для посетителей в 1949 году.

Почти полвека музей жил традиционной музейной жизнью: работала постоянная экспозиция, проводились



К.А. Сомов
Спящая молодая женщина. 1922.
Холст на картоне, масло.

экскурсии, читались лекции. Произведения из фондов музея участвовали в различных выставках, в том числе таких этапных, как «175 лет Академии художеств», «250 лет Академии художеств», «Академия художеств в XX веке», «Академический рисунок», «Русский портрет», «К 300-летию Санкт-Петербурга», «Немцы в Академии художеств» и многих других.

Показывались произведения из фондов музея-квартиры и за рубежом. Наиболее крупными стали выставки «Репин и художники его круга» (Китай, 1992; Германия, 1993), «Художник Исаак Бродский и его коллекция» (США, 1998). Принадлежащие музею работы М.З. Шагала экспонировались в Швейцарии, Германии, Италии, Израиле, Австрии, Франции, Японии, Финляндии. Выдавались произведения и на все крупные персональные выставки И.И. Бродского, И.Е. Репина, В.А. Серова, семейства Бенуа, Б.М. Кустодиева, Н.И. Фешина, А.И. Савинова, Б.Д. Григорьева, М.З. Шагала и других художников.

В 1990-е годы началась реконструкция здания, в котором размещался музей, и более 10 лет музей-квартира Бродского был закрыт для посетителей, вновь он открыл свои двери в 2001 году. Те, кто бывали там до реконструкции дома, не узнали постоянную экспозицию. Главное внимание теперь уделяется личности Бродского и его художественной коллекции, многие произведения из которой ранее не выставлялись. Так, впервые в истории музея в постоянной

экспозиции были представлены живописные шедевры художника-эмигранта Б.Д. Григорьева «Улица блондинок» и «Портрет Ф.И. Шаляпина». Постоянная экспозиция музея периодически обновляется, посетители могут видеть работы, прежде находившиеся в запасниках.

Музей устраивает на своих площадях показы работ современных художников, произведений из собственных фондов. Так, на выставке «Петербург и петербуржцы» (к 300-летию Санкт-Петербурга) демонстрировалось около 50 графических листов Репина, Кустодиева, Малявина, Добужинского, Бродского и других мастеров русского искусства. На экспозиции «Женская модель в творчестве русских художников рубежа XIX–XX веков» была представлена малоизвестная графика Крамского, Маковского, Репина, Врубеля, Серова, Кустодиева, Малявина, Бродского. Выставка экспонировалась также в Голубом зале Научно-исследовательского музея Российской академии художеств. В музее прошли выставки памяти И.И. Бродского (к 65-летию со дня смерти художника), «Советская эпоха глазами художника» (в том числе были представлены графические и литографские работы Бродского), «Русь купеческая Бориса Кустодиева», а также демонстрировались живопись и графика этого любимого художника Бродского.

Успехом пользовались и выставки современных мастеров разных поколений — и не только петербуржцев, но и представителей других городов России, ближнего и дальнего зарубежья.

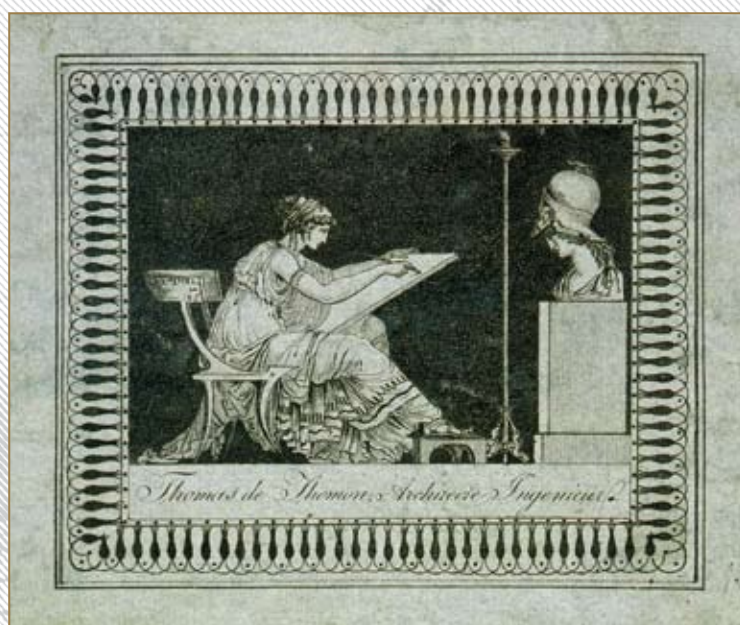
В стенах музея-квартиры осуществлен ряд выставочных проектов, один из них — «Вернисаж на Невском», экспозиция которого объединила работы непрофессиональных художников: политиков, бизнесменов, писателей, актеров и музыкантов... В числе экспонентов оказались С.С. Говорухин, Ю.А. Рыбаков, В.А. Заренков, В.В. Голявкин, А.Л. Ургант, Б.Б. Гребенщиков, Н.Н. Латыпов, А.Ф. Лушин, Ф.А. Народицкий, Л.Г. Прыгунов, А.Т. Фоменко и другие.

В последние годы музей-квартира проводит концерты классической музыки. Квартира, в которой ныне размещается музей, в 30-е годы XIX века принадлежала графам Виельгорским, проводившим знаменитые в Петербурге музыкальные вечера, посетителями которых были А.С. Пушкин, М.И. Глинка, В.А. Жуковский, К.П. Брюллов, Н.В. Гоголь. Здесь пели Полина Виардо и Полина Бартенева, играли Антон Рубинштейн и Ференц Лист. Восхищались своими музыкальными талантами и хозяйка салона — Виельгорские: пианист и композитор Михаил и знаменитый виолончелист Матвей. Маленьким министерством изящных искусств называли музыкально-литературный салон Виельгорских современники. Музей продолжает исторические традиции дома. С годами все больше и больше расширяется круг его друзей, ценящих его особую, петербургскую, атмосферу.

Иллюстративный материал предоставлен филиалом НИМ РАХ Мемориальным музеем-квартирой И.И. Бродского.

АКАДЕМИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА

LIBRARY OF THE ACADEMY



Академическая библиотека создавалась как специальная библиотека по искусству. Ее фонды комплектовались необходимыми для образования и воспитания будущих художников и архитекторов изданиями по теории и истории искусства, рисунку, живописи, гравированию, архитектуре, анатомии, перспективе, истории, мифологии и прочим дисциплинам. Заметное место в коллекции занимают книги, изданные в странах Европы в XVII и XVIII веках. Куратор академии И.И. Шувалов передал в дар библиотеке 94 тома, около 100 картин и 723 эстампа, что стало основой коллекции. Появилась традиция приносить в дар библиотеке книги, увражи, эстампы... Президенты, педагоги академии, художники, любители искусств продолжают ее по сей день.



РАРИТЕТЫ АКАДЕМИЧЕСКОЙ БИБЛИОТЕКИ

RARITIES OF THE ACADEMY'S LIBRARY

Татьяна Макарова

Tatyana Makarova

Академия художеств — первый общенациональный художественный центр, занимавшийся подготовкой и повышением квалификации отечественных живописцев, скульпторов, архитекторов и гравёров. Со дня основания академии в 1757 году при ней существует академическая библиотека.

Императорская Академия художеств и библиотека никогда не выполняли только учебные задачи, их работа выходила далеко за рамки учебного процесса. Академия наук, Кунсткамера, Академия художеств, позднее университет и другие учебные и общественные учреждения, сосредоточенные на Васильевском острове, создали ядро петербургской культуры XVIII–XIX веков. Библиотека Академии художеств (вторая по старшинству среди библиотек Петербурга) с самого начала своего существования была учреждением, призванным собирать и хранить издания, посвященные истории европейской и российской культур.

Библиотека академии первоначально комплектовалась в основном иностранными изданиями. Примером могут служить семь речей, произнесенных президентом в Королевской академии (Лондон, 1778. С первой выступал Джошуа Рейнольдс в январе 1769 года в честь открытия академии), или же краткие биографии английских гравёров XVII – XVIII веков в справочнике Вальпола Катемоат гравёров, родившихся или живших в Англии (Лондон, 1794). В фонде библиотеки, насчитывающем в настоящее время более полумиллиона единиц хранения, представлены издания на всех европейских языках и самого широкого охвата культуры. Такой же подход к подбору книг и уважей был и в XVIII столетии.

Одним из первых приобретений было купленное в 1758 году «Описание путешествия через Москву и Персию в Восточную Индию» на французском языке голландского художника Корнеля ле Брюйна, амстердамское двухтомное издание 1718 года.

Книги для библиотеки покупали в специальном магазине (фактории) при типографии Академии наук, часто «по случаю», дарили и завещали. Последнее практикуется до сих пор.

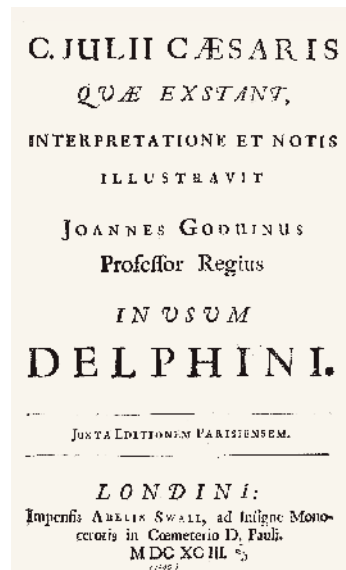
▲ СТР. 33

Экслибрис архитектора Тома де Томона. НБ РАХ

К. ЦЕЗАРЬ

Сочинения... 1687. Титульный лист. Торец с корешком.

НБ РАХ

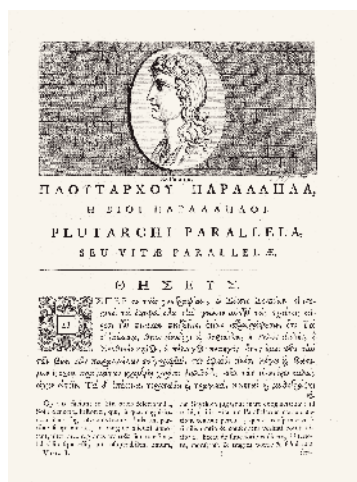
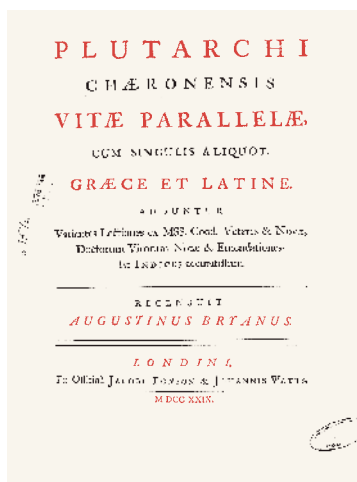


Аcademy of Arts was the first national center for Fine Arts, engaged in the education and further training of local painters, sculptors, architects and engravers. Since its foundation in 1757, the Academy of Arts had the academic library.

Imperial Academy of Arts and the library were never solely educational institutions; their work was far beyond the educational process. Academy of Sciences, Kunstkammer, Academy of Fine Arts, and later — University and other educational and public institutions, concentrated on Vasilevsky Island, formed a nucleus and center of St. Petersburg culture of 18th–19th centuries. Library of the Academy of Fine Arts (the second oldest among the libraries of St. Petersburg), from the very beginning of its existence, was an institution assigned to collect and store the editions on the history of European and particularly Russian art and culture.

At the beginning, library of the Academy was filled with foreign publications. As an example we may put forward editions of seven speeches by President of the British Royal Academy (London, 1778). The first speech was delivered in January 1769 by Sir Joshua Reynolds in honor of the Academy opening. Other antique volumes include brief biographies of British engravers of 16th–18th centuries (London, 1794). In the library fund, currently numbering over half a million items, one can find prints in every European language, with extremely wide scope of culture and art related topics.

Among the works published in the 18th century are many unique issues of special interest. For example, by studying the five books of "Lives of the Noble Greeks and Romans", commonly called "Parallel Lives" by Plutarch, the researchers found on the frontispiece of a third volume an



ПЛУТАРХ

Параллельные жизнеописания...

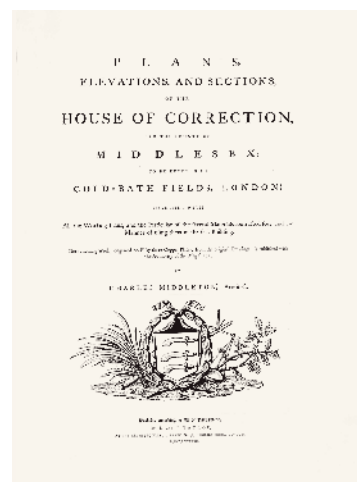
Титульный лист и глава в тексте.

НБ РХ

Ч. Мидлтон

Планы и фасады исправительного

дома. Титульный лист. НБ РХ



В 1760 году основатель академии И.И. Шувалов первым передал в дар библиотеке 94 тома из своего личного собрания, издания на французском и итальянском языках. Почти все они были роскошно оформлены, имели на крышках переплетов герб владельца. Увражи Шувалова стали для учащихся источником знаний по искусству и архитектуре древней и современной Европы, служили материалом для копирования образцов.

Система преподавания в академии первоначально создавалась с помощью иностранных мастеров и методик. Приглашались художники из европейских стран, прежде всего из Франции и Германии. В 1772 году в инструментальном классе появился англичанин Фрэнсис Морган. На русском языке преподавал курс архитектуры только А.Ф. Кокоринов, один из авторов проекта здания самой академии. Учебников и пособий на русском языке, которые помогали бы ученикам в разработке технических приемов и давали бы практические рекомендации, почти не было.

Большим спросом пользовались переведенные с немецкого языка и изданные при Петербургской академии наук пособия И.Д. Прейслера — «Основательные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству» и «Ясное показание и основательное представление об анатомии живописцам с гравюрами на меди» И. Белмана. Оба пособия вышли в 1730–1740 годах. К концу 1770-х годов появилось издание, которым ученики академии пользовались вплоть до середины XIX столетия — «Изъяснение краткой пропорции человека». Рисунки А. Лосенко выгравировал Г. Скородумов. Как известно, все гениальное просто. Пособие представляло собой одну страницу текста на русском и французском языках и два листа с изображениями человеческой фигуры в фас и профиль, исполненными резцовой гравюрой.

В 1766 году библиотека приобрела 129 эстампов и 16 книг у профессора скульптуры Н. Жилле. Это были издания по скульптуре, по анатомии и увражи с видами европейских городов.

Дарил книги библиотеке и президент академии И.И. Бецкой. В его время, в конце XVIII века, увлечение театром в Петербурге стало поветрием: театром был захва-

чен двор, Кадетский корпус, Академия художеств, многие частные дома петербургской знати. Именно в это время в библиотеку поступило большое количество пьес и романов, особенно французских. В академии существовала своя театральная труппа, проходили концерты. Поэтому не удивляют стоящие на полке библиотеки тома нот, например, «Каллиопа, или Английская гармония» (Лондон, [17...?]). Ноты сопровождают тексты английских и шотландских песен в обработке известных в то время композиторов, а музыка транспонирована для флейты. В книгах 400 заставок, на которых изображены сценки на темы песен. Ноты и фронтисписы гравированы на меди автором сборника, английским художником Генри Робертсом.

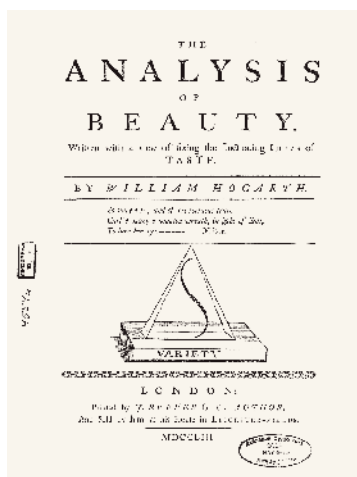
В 1767 году в академии открыли инструментальный класс (ремесленные мастерские) и для обеспечения в нем учебного процесса в библиотеку приобрели книги по литейному и столярному делу, по механике и математике. Система обучения будущих зодчих и художников в академии XVIII века предполагала совместные занятия учащихся всех возрастов по анатомии, рисунку — всем специальным предметам. Учебным материалом для этого служили увражи и книги библиотеки.

ЛОНДОНСКИЕ ИЗДАНИЯ XVII–XVIII ВЕКОВ

Книг и альбомов, изданных в Лондоне в XVII–XVIII веках, в библиотеке более 250. Проследить историю их поступления сложно. О традиции даров уже упоминалось, иногда библиотека получала весьма ценные дары.

В 1924 году Русский музей передал академической библиотеке коллекцию увражей и книг из собрания князя С.С. Гагарина, главным образом по архитектуре.

С.С. Гагарин (1832–1890) получил образование в Пажеском корпусе, но на военной службе был недолго. Обладавший большим состоянием, он увлекся коллекционированием предметов прикладного искусства, картин и книг. А с 1860 года и до своей кончины был почетным членом Академии художеств, а также членом совета Училища технического рисования барона Штиглица. Изданий с экслибрисом С. Гагарина в библиотеке много. Среди них



У. ХОГАРТ

Анализ красоты.

Титульный лист.

НБ РАХ

Д. ГИББС

Книга об архитектуре. Портрет

Гиббса. НБ РАХ



«Книга монограмм» И. Марлоу конца XVII века. Она не имеет текста, рисунки Иеремии Марлоу гравированы на меди Н. Гласкоком; два тома К. Кемпбелла «Британский Витрувий, или Британский архитектор начала XVIII века». Это собрание чертежей, планов, разрезов и фасадов известных зданий Англии, построенных лучшими зодчими того времени. Текст и подписи к гравюрам на английском и французском языках. Великолепный альбом Джона Пайна «Шпалеры в палате лордов» 1739 года издания посвящен королю Георгу. К сожалению, мы не знаем историю его поступления в фонд библиотеки. Собрание рисунков шпалер, исполненных гравюрой на меди автором альбома, там же в 10 картах представлены схемы сражения английского и испанского флотов в 1588 году, после которого Англия стала владычицей морей.

Из книг С. Гагарина в библиотеке находится собрание произведений знаменитого английского архитектора и его брата в десяти выпусках-тетрадах: «Архитектурные работы Роберта и Джеймса Адам». Среди гравюр альбома – цветные эскизы декора клавиатура для Екатерины II.

Гагаринской коллекции принадлежат еще два интересных архитектурных увража XVIII столетия: Л.Б. Альберти «Десять книг о зодчестве», «Три книги о живописи», «Одна книга с гравюрами на меди» французского художника Б. Пикара. Второй увраж состоит из рабочих чертежей тюрьмы на 390 заключенных Ч. Мидлтона «Планы. Фасады и разрезы исправительного дома в Лондоне». На титульном листе альбома – гравюра с атрибутами правосудия.

Иногда на изданиях, хранящихся в фонде библиотеки, бывает несколько владельческих меток. Примером может служить книга с экслибрисом князя Гагарина – П. Николсон «Руководство по рисунку и построению пяти ордеров архитектуры» (1795). Это прекрасное руководство для учащихся, составленное английским архитектором, гравером и писателем, в свое время принадлежало О. Монферрану, о чем свидетельствует его собственноручная подпись на титульном листе, датированная 1819 годом.

Огюст Монферран, живя в Петербурге, подбирал свою библиотеку и как специалист-зодчий, и как библиофил. Его интересовали вопросы архитектуры, строи-

engraving on copper by Gerard Van der Gucht, based on the painting by Sir James Thornhill (whose daughter was married to other famous printmaker, painter and cartoonist William Hogarth).

Many interesting facts can be found out studying the book of J.B. Claire "Diary of Louis XIV imprisoned in the Temple tower." Author, valet of unlucky king, faithfully served royal family since 1782. Diary covers the period from August 10, 1792 to January 21, 1793 – the day of execution of Louis XIV. On the back cover of the book is official library stamp of Golitsyn princes (stamp inscription in French).

One of the extremely rare books still awaiting a profound study is album by D. Yursine-Rosenberg, "Venice stay of Severny graphs in 1782". The publication consists of two pocket-size booklets and album. In the brochures are four engraved portrait of the "Severny graphs" –

Great Prince Pavel Petrovich and his wife Great Duchess Maria Fedorovna. Engravings on copper are based on works by Nuremberg artist J. Wagner.

Rare collector's items in the Research Library of the Russian Academy of Arts are not only historical items and valued graphic-art and typography masterpieces, they are also objects worth of study and interest to everyone fascinated by the history of art, books-printing, or engraving.



Д. ЮРСИН-РОЗЕНБЕРГ
Препровождение графов Северных
в Венеции.
Портреты Павла Петровича
и Марии Федоровны (стр. 39)

Архитектурные работы Роберта
и Джеймса Адам. Клавесин для
Екатерины II. ИБ РАС

СТР. 39 ▸

Регата. Библиотека ИБ РАС

тельства, механики и математики. В его коллекции были рисунки и чертежи итальянских архитекторов и живописцев, картины, фарфор, античная скульптура. После смерти Монферрана в 1858 году его вдова продала и дом, и все имущество. В библиотеке хранятся несколько английских изданий с автографом и печатью зодчего, среди них увраж Э. Окли «Основы архитектуры, перспективы и скульптуры». Книги, чертежи и рисунки коллекции О. Монферрана оказались в разных хранениях. Помимо библиотеки Академии художеств есть они и в библиотеке Эрмитажа, и в библиотеке Петербургского института инженеров железнодорожного транспорта.

Библиотека академии обладает великолепными увражами известных английских зодчих, опубликованными в Лондоне в XVIII столетии.

К ценной части коллекции относится двухтомник «История и описание Лондона и Вестминстера» (1720), в основу которого положен труд английского историка Джона Стоу, опубликованного в 1599 году. В книгах содержатся планы Лондона, гравюры, изображающие общественные здания, в том числе Тауэр.

В книге «Архитектура Д. Гиббса» (1728) собраны рисунки и чертежи известного архитектора. Они были исполнены английскими граверами. На фронтисписе — портрет автора книги работы Г. Гизинга в гравюре на меди П. Пелхема. Интересен труд И. Джонса «Планы и чертежи общественных и частных зданий в двух томах». Первый том посвящен проекту реконструкции в ту пору загородного дворца — знаменитого Уайтхолла, в котором были учтены мельчайшие подробности — рисунок обрамления окон и т.п. «Садовое искусство Востока в изложении Уильяма Чемберса» — французский перевод труда известного английского ландшафтного архитектора, который много путешествовал по Востоку. Книга посвящена в основном садам Китая. И наконец, «Древности Великобритании в десяти частях» Т. Хирна и У. Берна. В каждом выпуске име-

ются 4 гравюры и лист с описанием английских замков и аббатств. Гравюры Уильяма Берна исполнены с рисунков известного акварелиста Томаса Хирна. Библиотека гордится тем, что в ее фонде есть прижизненное издание У. Хогарта «Анализ красоты» (Лондон, 1753).

С середины XVIII столетия Европа заинтересовалась природой, об этом свидетельствуют произведения литературы, искусства, архитектуры. В России можно вспомнить мызу в Гатчине, выстроенную в 1746 году. В русле общего направления появились и теоретические работы, как, например, трактат шотландского писателя А. Элисона «Эссе о природе и об основных привилегиях вкуса».

В Императорской Академии художеств России в этот период интересовались более практическими вопросами, нежели теорией, потому книги и увражи библиотеки служили учебным материалом, по ним усваивались ордерная система архитектуры, классические пропорции античных статуй, анатомия и перспектива. Вероятно, одним из таких пособий был альбом с текстом на английском и французском языках А. Козенса «Принципы красоты, относящиеся к изображению головы человека». Рисунки Козенса гравировал итальянский художник Ф. Бартолоцци. На форзаце альбома есть запись: «По определению совета 21 декабря 1782, пункт 4». Учебниками по технике и технологии живописи могли служить и другие лондонские издания: А. Фелибьен «Беседы о жизни и работах наиболее знаменитых древних и новых живописцев» (1705) в четырех томах небольшого формата. Автор представил текст из десяти бесед в виде диалогов на основе изучения трудов писателей, отдав предпочтение Никола Пуссену, поместив его портрет на фронтисписе первого тома. Среди других учебных изданий — Д. Смит «Искусство живописи масляными красками», К. де Массуль «Трактат об искусстве живописи и о красках». В последнем издании приведены конкретные рецепты смешивания красок и их состав.



По книгам и альбомам библиотеки ученики Академии художеств знакомились с классическими и современными образцами изобразительного искусства, с музеями европейских стран.

В фонде библиотеки хранятся прекрасно изданные гравированные альбомы подобной тематики. Многие из них изданы in folio. Например, большой альбом без титульного листа «Галерея в Гоутоне» представляет собой собрание гравюр с картин великих мастеров живописи XVI–XVIII столетий. «Музейные» альбомы публиковались в Лондоне английским гравером и издателем Джоном Бойделлом. Четыре громадных тома «Собрания гравюр с лучших картин Англии» вышли в Лондоне в 1769 и 1778 годах.

Художнику В.А. Прохорову (1818–1882), читавшему в Императорской Академии историю искусств и бывшему хранителем академического Музея древностей, принадлежал фолиант Н. Дориньи «Рисунки 90 голов с картонов Рафаэля». На форзаце альбома, ныне хранящегося в библиотеке, автограф: «Прохоров. 1857 год».

Академисты — будущие зодчие учились делать отмычки фасадов, разрезов и планов, пользуясь не только архитектурными увражами, но и фолиантами с видами городов и известных в них зданий, собраниями по археологии.

Пейзажи, древнегреческие храмы, руины, чертежи и обмеры архитектурных деталей представлены на таблицах историко-археологического исследования Р. Чендлера, Н. Ревета, У. Парса «Древности Ионии». Труд трех авторов — археолога, архитектора и художника — был результатом их совместной экспедиции в Грецию в 1764 году.

Копиям путешествий и географии относится двухтомник У. Гилпина «Заметки о лесных пейзажах Гемпшира». На крышках переплетов из желтой кожи золотом оттиснут герб Чарльза Камерона, а на титульных листах стоит его штамп. Коллекционером картин и библиофилом Камерон стал еще в Англии. По приезде в Россию он

собрал огромную библиотеку. Ее печатный каталог, изданный Плюшаром после смерти зодчего в 1812 году, составляет 200 страниц. Камерон собирал книги главным образом по античной и современной истории и литературе. Книг и увражей по архитектуре в этом каталоге почти нет. Возможно, из-за денежных затруднений зодчий продал их еще при жизни. Академическая библиотека владеет несколькими изданиями из коллекции Ч. Камерона.

Лондонские издания XVII–XVIII веков иногда имеют владельческие надписи, автографы, специальные тиснения, любопытные маргиналии.

В труде И. Ньютона на латинском языке «Математические начала натуральной философии» на 401-й странице есть подпись русского переводчика Тимофея Захарьина. В книгу включена ода в честь Ньютона, написанная знаменитым английским астрономом Эдмондом Галлеем, и приведен рисунок кометы, которую открыл Галлей.

В Лондоне с парижского издания были напечатаны на латинском языке весьма популярные в свое время «Сочинения Гая Юлия Цезаря». Книга имела нарядный кожаный переплет с гербом Российской империи и тисненными золотом атрибутами наук и искусств на верхней крышке. На нижней же крышке переплета было вытеснено: «За прилежность». Возможно, экземпляры этого издания преподносили успевающим в науках академистам в награду. Латынь в Академии художеств входила в число обязательных дисциплин. Книга Г.Ю. Цезаря вышла в свет в 1693 году и, наверное, истрепавшийся томик был позднее переплетен в России. Ныне он один из раритетов фонда библиотеки.

Немало изданий представляют особый интерес. Например, изучая пятитомное сочинение Плутарха «Параллельные жизнеописания и несколько отдельных», исследователи обнаружили на фронтисписе третьего тома гравюру на меди Г. ван дер Гухта с рисунка Дж. Торнхила, тестя У. Хогарта.

Многое дает современному исследователю и книга Ж.-Б. Клери «Дневник о пребывании Людовика XVI в башне Тампль». Автор (камердинер несчастного короля) преданно служил его семье с 1782 года. Дневник охватывает период с 10 августа 1792 года по 21 января 1793-го – день казни Людовика. На обороте титульного листа книги стоит гербовая печать библиотеки князей Голицыных (текст в печати на французском языке). В многочисленном роду Голицыных были и писатели, и страстные библиофилы: Дмитрий Алексеевич (1734–1803), Алексей Иванович (1765–1807), Михаил Александрович (1760–1804), Эммануил Михайлович (1805–1853). Они не только много путешествовали, но и годами жили в европейских странах, а Э.М. Голицын в Париже и родился, и учился. Кто из них приобрел дневник Клери, теперь установить трудно.

Труд Томаса Чиппендейла, создателя нового стиля мебели, попал в библиотеку в конце XIX или даже в начале XX века. Его «Руководство для дворянина и краснодеревца» (1762) имеет на форзаце печать и автограф академика архитектуры П.И. Шестова (1847–1904), в прошлом выпускника Императорской Академии художеств.

Одно из чрезвычайно редких изданий еще ждет дополнительного исследования. Это альбом Д. Юрсин-Розенберг «Пребывание графов Северных в Венеции в 1782 году». В издании – две брошюры небольшого формата и альбом, в брошюрах – четыре гравированных портрета «графов Северных» – великого князя Павла Петровича и его супруги великой княгини Марии Федоровны. Гравюры на меди исполнены с работ нюрнбергского художника И. Вагнера. Одна из брошюр на итальянском языке включает три сонета, посвященных великокняжеской чете и празднику, который был дан в их честь в Венеции в январе 1782 года. В другой брошюре содержится письмо англий-

ской писательницы Дж. Юрсин-Розенберг к брату с описанием тех же торжеств. В одном переплете с брошюрами находятся 18 акварелей с изображением регаты богато украшенных гондол и лодок в Венеции 23 января 1782 года и 6 гравюр, раскрашенных от руки (Марией Федоровной?), с изображением триумфальных колесниц. На внутренней крышке переплета альбома – автограф известного гравера его величества (звание он получил в 1819 году) академика Н.И. Уткина (1780–1868). Уткин был библиотекарем Императорской библиотеки Академии художеств в 1943–1954 годах, он привел в порядок академический кабинет эстампов и, видимо, в эти годы сделал надпись о проверке альбома. В фондах дворца-музея в Павловске есть неполный комплект листов такого же альбома, но без брошюр.

Спустя почти два с лишним века трудно установить, как попали в библиотеку академии и вообще в Россию те или иные лондонские издания. Поэтому интересна и весьма ценна надпись на переплете увража А. Поццо «Архитектура в перспективе», у которого не сохранился титульный лист. Запись следующая: «1707 Сентября в 27 день. Куплена сия книга в Лондоне при посольстве бывшего чрезвычайного посла господина Матвеева в Библиотеку, дано 2 фунта стерлингов, то есть 24 гульдена монетою Голанскою». Увраж Поццо был опубликован в Риме в 1693 году, а в 1707-м в Лондоне вышел английский перевод с параллельным латинским текстом, с гравюрами на меди, приведенными в зеркальном отображении. Труд посвящался королеве Анне (1702–1714), и потому посвящение подписано: J. Sturt.

Раритеты, хранящиеся в библиотеке академии, и сегодня представляют интерес для истории искусств, книгопечатания и сами по себе являются и памятниками, и ценными произведениями искусства графики и типографики.

Упомянутые в статье раритеты:

1. *Reynolds of Seven discourses delivered in the Royal Academy by the Resident.* – London, 1778.
2. *A catalogue of engravers, who have been born or resided in England, digested by Horall Walpole* – London, 1794.
3. *Voyages de Corneille le Brun par la Moscovie, en Perse et aux Indes Orientales.* – Vol. I-II. – Amsterdam, 1718.
4. ПРЕЙСЛЕР И.Д. *Основаельные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству.* – 4. I-III. – СПб, 1734.
5. ПРЕЙСЛЕР И.Д. *Ясное показание и основаельное представление об анатомии живописцев.* – СПб, 1749.
6. *Изъяснение краткой пропорции человека* (альбом). Рисовал Антон Лосенко. Гравировал Гаврила Скородумов. – СПб. (17...)
7. *Calliope of English Harmony. A collection of the most celebrated English and Scots songs neatly engraved and embellished with designs.* ...Engraved by Henry Roberts. – T. 1-2. – London (17...)
8. *A book of Cyphers or letters Reverts.* By Lemeriah Marlow. – London, 1683.
9. *Vitruvius Britannicus or the British Architect.*... In 2 vol. By Coleen Campbell. London, 1715–1717.
10. *The Tapestry hangings of the House of Lords: representing the several engagements between the English and Spanish fleets... in year 1588.*...by John Pine, the engraver. – London, 1739.
11. *The Works in Architecture of Robert and James Adam, Esquires.* – Vol. I-II. – Londres, 1778–1779.
12. *The Architecture of Leon Batiste Alberti.* In ten books. Of painting. In three books. And of Statuary. In one book. Translated into Italian by Cosimo Bartoli. And into English by James Leoni, Architect. – London, 1755.
13. *Plans, Elevations and sections of the house of Correction, for the country of Middlesex; to be erected in Cold-Bath Fields.* London. By Charles Middleton, Architect. – London, 1778.
14. *The Student's Instructor in drawing and working the Five Orders of Architecture.* By Peter Nicholson. – London, 1795.
15. *The Magazine of Architecture Perspective and Sculpture.* In five parts. By Edward Oakley, Architect, M.M. – Westminster, 1730.
16. STOW G. *A survey of the cities of London and Westminster.*... – London, 1720.
17. *A book of Architecture, containing Designs of Buildings and Ornaments.* By James Gibbs. – London, 1728.
18. *The Designs of Indigo Dones, consisting of Plans and Elevations for public and private buildings.* Published by William Kent, with some additional designs. – Vol. 1-2. – London, 1770.
19. *Dissertation sur le jardinage de l'Orient.* Par m. de Chambers. – Londres, 1772.
20. *The Antiquities of Great Britain.*... By Thomas Hearne and William Byrne. – T. 1-10. – London, 1778–1783.
21. *The Analysis of beauty.*...by William Hogarth. – London, 1753.
22. ALISON A. *Essays on the Nature and Principles of the Taste.* – Edinburg, 1790.
23. *Principles of Beauty, relative to the Human Head.* By Alexander Cozens. – London, 1778.
24. *Entretiens sur le vies ET sur les Onveages des Plus Excellence peintres anciens et modernes.* Par Mr. Felibien. – Vol. 1-4. – Londres, 1705.
25. *The Art of Painting in Oil.* By John Smith. – London, 1788.
26. *A Treatise of the art of painting and composition, of colors, containing instructions for all the various processes of painting.*... Translated from French by M. Constant de Massoul. – London, 1797.
27. *Gallery at Haughton.* – London, 1774–1780.
28. *A Collection of Prints, engraved after the Most Capital Paintings in England.* Published by John Boydell. – Vol. I-IV. – London, 1769, 1778.
29. *A collection of 90 heads taken from the cartoons paintings by Ralph Urban at Hampton Court.* Drawn by Nic. Dorigny, – London, 1746.
30. *Ionian Antiquities.* Published with Permission of the Society of Dilettante, by R. Chandler, M.A. F.S.A. N. Revett, Architect, W. Pars, Painter. London, 1769.
31. *Remarks of Forest Scenery and other Woodland Views, illustrated by the Scenes of New- Forest in Hampshire.* By William Gilpin, A.M. – T. 1-2. – London, 1791.
32. *Philosophie Naturalis Principia Mathematica.* Autore I.S. Newton. – Londini, 1687.
33. O. JULII CAESARIS. *Quae extant interpretatione et notis illustravit Joannes Goduinus.* – Londini, 1693.
34. *Plutarchi Chaeronensis Vitae Parallelae cum Singulis Aliquot. Recensuit Augustinus Bryanus.* – Vol. 1-5. – Londini, 1723–1729.
35. *Journal de ce qui c'est pass a la Tour du Temple, pendant la captivité de Louis XVI, Roi de France.* Par M. Clery, valet de Chambre du Roi. – Londres, 1798.
36. *The Gentlemen and Cabinet-Makers Director: Being a large collection of the most elegant and useful designs of household furniture.*... By Thomas Chippendale. – London, 1762
37. *Du sejour des Comtes du Nord a Venise en Janvier MDCCCLXXII. Lettre de Mme la Comtesse Donairiere des Ursins, et Rosenberg a M. Richard Wynne, son frere.* – London, 1782. Descrizione degli Spettacoli, e Feste Datesi in Venezia per occasione della venuta della LL. AA. II il Gran Duca e Gran Duchessa di Moscovia, sotto il nome di Conti del Noet. – Venezia, 1782.
38. *Pozzo's Architecture in perspective.* – London, 1707.

ВОЛШЕБНИК
ТЕАТРАЛЬНОЙ
СЦЕНЫ.
ХУДОЖНИК
ВИРСАЛАДЗЕ

Ванслов В.В.

М.: Театралис, 2008



Отправляясь в театр, не всегда бываешь уверен, что попадешь в «жилище дружных муз». Можно удобно расположиться в кресле, досидеть до финала, узнать о развязке сюжета, но с подлинным искусством театра так и не встретиться. На спектаклях, особенно балетных, оформленных художником Симоном Вирсаладзе (1909–1989), подобный риск исключался. Театр Вирсаладзе – высшее проявление декорационного искусства. Он знает тысячи соответствий между событиями на сцене и решением изобразительных образов. Вирсаладзе управлял технологиями своего искусства с величайшей виртуозностью, создавая на сцене изумительные картины. Не случайно вышедшая в 2008 году книга Виктора Ванслова названа «Волшебник театральной сцены. Художник Вирсаладзе».

Увлеченный разными видами художественного творчества автор сочетает в себе историка, теоретика и критика искусства. Ванслов, с ранних этапов своей научной деятельности занимающийся общей теорией искусства, сумел, как отметил хореограф Юрий Григорович, «в равной мере принадлежать нескольким творческим цехам: эстетике, музыке, изобразительному и театрально-декорационному искусству, наконец, балету».

Стоит ли удивляться тому, что на страницах книги словно в горячем рукопожатии соединились две масштабные личности: Симон Вирсаладзе, чей безграничный талант, пользуясь выражением Пушкина, неизясним, и Виктор Ванслов, человек гигантской эрудиции, чья память вмещает бесчисленное количество художественных и литературных текстов, ученый, стремящийся покинуть кабинетную тишь, окунуться в гущу художественной практики и непрестанно размышляющий о художественной реальности.

Бесспорно, искренность, простота и правда волнующего и покоряющего творчества Вирсаладзе, сплавившего темперамент и мысль, гениально переводившего свой дар из области интуиции в область сознания и абсолютно мастерства, дали щедрую пищу уму ученого, который воспринимает жизнь искусства в ее полифоническом звучании, гармонии и контрапункте, симфоническом развитии. Можно даже сказать, что и Вирсаладзе, и Ванслов каж-

дый по-своему шли сходными путями. Знания из различных искусств сливались в сознании Вирсаладзе в глубинное понимание природы театра и балета, у Ванслова – в стереометрическое видение мира художественного творчества и способность его тончайшего анализа.

Многие годы работавший в Мариинском и в Большом театрах Вирсаладзе был чужд пустым амбициям. Всегда внимательно слушивал актерские пожелания и размышлял над ними. Преданный профессии, он, увлеченный работой, терял ощущение времени, пропадал в своей мастерской. Экспериментировал. Искал. Этот процесс был сродни тому, о котором Наполеон говорил: «Не гений мне внезапно открывает по секрету, что мне нужно сказать или сделать в каких-либо обстоятельствах, неожиданном для других, а рассуждение и размышление». Но рассудочность не оборачивалась у Вирсаладзе выхолащенной экспрессией.

«Что может быть хуже в искусстве, особенно в театральном, чем лишнее?» – говорил балетмейстер Серебряного века Михаил Фокин. Вирсаладзе нашел дорогу к простоте и естественности сценографии. Художественными идеями он буквально фонтанировал. Невозможно забыть его «пульсирующий» своими трансформациями полог в «Спартаке» А. Хачатуряна, книгу-ширму в «Легенде о любви» А. Меликова, вращающиеся полусферы в «Иване Грозном» на музыку С. Прокофьева. Образная выразительность, художественная изысканность были вместе с тем утверждением простоты и естественности, их торжеством.

Каждая работа Вирсаладзе – это вхождение в неизвестность, своеобразная внутренняя провокация. И верно, самое ценное в понимании сути творчества Вирсаладзе – его непредсказуемость. Неоспоримое свидетельство тому – сравнение хотя бы эскизов Вирсаладзе к балету «Спящая красавица», осуществленному Константином Сергеевым в Ленинграде и Юрием Григоровичем в Москве. Кажется, что выполнены они разными людьми – столь различны эстетические принципы сценографического решения. А вот масштаб автора каждой из этих постановок сомнений не вызывает.

Театр Вирсаладзе имеет ярко выраженное эмоциональное начало, и потому, кажется, погруженность в мир грез для него более характерна, чем погруженность в мир идей. Впрочем, сказанное не отрицает ни интеллектуальности, ни концептуальности сценографических решений. Формула его творчества неприменима ни к одному из нынешних художников театра.

Вирсаладзе-художника отличали и безупречный вкус, и знание истории, и понимание специфических задач балетного костюма. Именно поэтому Вирсаладзе никогда не выходил за пределы задуманного для данного спектакля цветового спектра. Лаконичность красок в его спектаклях оборачивалась бесконечным разнообразием игры цвета и света. Придуманные аппликации, поддувки и другие оригинальные приемы оживляли костюм. Так родились условные латы Злого гения в «Лебедином озере», появились изумительные исторически достоверные и роскошные наряды для венгерского или польского танцев в «Раймонде». Замысел художника заключался в том, что декорации «Лебединого озера», решенные в излюбленной серебристо-черной гамме, оживляли яркие мазки костюмов персонажей, а их перемещение по сцене все время меняло акценты в общей картине.

Отмечая это ценнейшее свойство Вирсаладзе, указывая на «драматургию костюма», автор книги приводит в пример «Севильского цирюльника» 1958 года в Кировском театре: «...Через костюм художник проник в сферу человеческих отношений. Причем эта смешная, «озорная» цветовая связь в духе и стиле как оперы Россини, так и режиссерского решения спектакля Э. Капланом». Кто сегодня может похвастать таким достижением?

В поэму складывается рассказ о «Легенде о любви» – спектакле «изумительного колорита» и костюмов. Как отмечает Ванслов, «цвета костюмов, как и во всех спектаклях, оформленных Вирсаладзе, связаны с живописью декораций, динамизируют и развивают ее. У главных же героев они имеют, кроме того, образно-характеристическое значение».

Ныне культура эта утрачивается. На такой вывод наталкивает книга Ванслова.

Александр Максов

ИСКУССТВО
В СОВРЕМЕННОМ
МИРЕ

СБОРНИК СТАТЕЙ

Составитель М.П. Лазарев,
отв. ред. М.А. Бусев

М.: Памятники отечествен-
ной мысли, 2009. Вып. 3.
411 с. Ил.



Впечатление от картины во многом зависит от ее развески и освещения в экспозиции. Вспомним, как ревниво относились к этому мастера различных школ и направлений, например импрессионисты или символисты. Немало сетований по поводу неудачного экспозиционного места можно найти в письмах И. Левитана. Бывали и такие случаи, когда, желая наиболее эффективно представить свое полотно, художники создавали выставки одной картины. Подобный выразительный эпизод встречается, например, в творческой биографии «глубокомысленного грека» А. Куинджи, выставившего картину «Ночь на Днепре» (1880, ГРМ) в полутемном помещении мастерской с особым боковым светом лампы.

Если воспринять этот закон репрезентации картины в пространстве метафорически и расширить его смысл до уровня бытования произведений разных видов искусства в масштабной перспективе истории, то характер освещения работ приобретает почти судьбоносное для них значение, связанное с сущностным моментом понимания. Наверное, каждому известно, какова на этом уровне роль слова – творческого материала искусствоведа, своей интерпретацией вербализующего художественные образы, включающего особенности восприятия произведения в единый и непрерывный процесс истории искусства.

Подобные мысли невольно приходят на ум, когда знакомимся с недавно вышедшим академическим сборником «Искусство в современном мире». Научный коллектив искусствоведов под эгидой отдела критики НИИ Российской академии художеств выпустил в свет третью книгу издания, в основе которого лежит труднейшая для исследователя современной культуры дилемма: как правильно, если это вообще возможно, осветить процессы, происходящие в современном искусстве, каково их место в непрерывной перспективе истории? Решая поставленные задачи, составители сборника избрали широкий, но наиболее сложный, требующий большой творческой и профессиональной интуиции путь свободного отбора разнохарактерного материала. В полном со-

ответствии с заявленным в предисловии тезисом – «Внемногое показать многое» – строится как внутренняя композиция сборника, так и характер авторских освещений теоретических или биографических аспектов творчества того или иного мастера. Тематическое богатство материала, полифонизм мнений и индивидуальная независимость суждений создают представление о емком и неоднозначном современном художественном процессе. Именно такое решение общей конструкции сборника хочется отметить как положительное качество данного выпуска, обеспечивающее интерес к нему не только в среде профессионалов, но и у широкого круга читателей.

Сборник включает в себя семь тематических глав, формирующих концептуальные блоки: 1) вопросы теории; 2) академическая школа, творческие портреты; 3) история и современность; 4) два взгляда; 5) храм и искусство; 6) выставки; 7) ex libris. Таким образом, читатель может получить информацию обо всех наиболее значительных с точки зрения Российской академии художеств событиях, выставках и изданиях. Но не только конкретной информативностью интересен сборник. Как писала японский поэт М. Басе, строфы в книгах бывают четырех видов, но самые ценные из них те, которые «избегая однозначных суждений о ложном и истинном»¹, соприкасаются с неуловимыми смыслами сокровенного и творческого. Авторам сборника в целом удалось передать такую подвижную, проникнутую художественным началом атмосферу. Открывающие сборник статьи О. Кривцуна («Художник и его двойник. Парадоксы идентификации в акте творчества») и С. Ступина («Импровизация и случайность в современном искусстве: культурные корни и вариации») вводят читателя в таинство творчества, приоткрывая его не только с помощью интереснейших примеров из истории искусств, но и анализируя мировоззренческие смыслы текущих процессов. Например, О. Кривцун, рассматривая одну из фаз творческого акта художника как «освобождение жизни там, где она заперта в человеке», пытается проанализировать природу артистической

тенденции к замещению образов на разных уровнях ее выражения, в том числе и как общую для нашего времени склонность человека к «культу самого себя», присущую «не только популярным звездам шоу-бизнеса, но и среднестатистическому человеку». Выдвигая фигуру акробата в качестве «наиболее емкого аллегорического эквивалента поэтического акта», О. Кривцун предлагает и читателю подумать над содержанием современных идеалов, ограниченных пределом телесной гармонии. От себя хочется заметить, что в рамках разговора о природе акробатизма нельзя не вспомнить «мастера пост-арта» Ф. Кафки, символизирующего высшую вспышку телесной метаморфозы, когда и у акробата возникает своя изнуряющая идеология. Статья С. Ступина, раскрывая иную, стихийно-импровизационную грань творчества, вводит читателя в «поэтику открытости», позволяя, не прерываясь, размышлять о механизмах, которые, несмотря на разнообразные, порой эпатажирующие зрителья стратегии художников, неизменно присутствуют в «лаборатории» рождения образов. Хочется высказать пожелание – для большей смысловой динамики в разделе «Вопросы теории» небезынтересно было бы поместить суждения самих художников (в виде интервью или личных заметок), тем более что в данном случае исследователи не ограничены возможностью личного контакта. В связи с ориентацией сборника на особенности функционирования искусства в современном мире подобный ход внес бы иррациональную интонацию, способную заострить характер диалога между эстетическим восприятием зрителя-теоретика и творческой самоидентификацией художника.

Приблизиться к пониманию выдающейся творческой личности художника читатель может, прочитав статьи В. Полевого «Бремя таланта. Записки об Андрее Васнецове», Т. Кочемасовой «Способность познавать мир. Памяти Эдуарда Дробницкого», А. Золотова «Айтматов во весь рост», А. Морозова «Памяти А.А. Каменского», а также знакомясь с материалами других разделов. В небольших очерках авторы касаются широ-

кого спектра вопросов, творческие портреты мастеров возникают на фоне истории искусства XX века. Это позволяет перейти от частных вопросов творчества к более сложным — осознанию места художника в истории современного искусства, а также к уяснению непрерывности духовной традиции, существовавшей на протяжении всего XX века (Т. Астраханцева «Сергей Орлов: от «Конька-Горбунка» к Юрию Долгорукому», Л. Казакова «Фарфор Петра Леонова», В. Ванслов «Слово о Борисе Мессерере», А. Сопочинская «Русский пейзажист И. Сорокин» и др.). Даже в тематических конкретизированных статьях, например «Библия Даниэля Митлянского» С. Орлова, возникает цельное и последовательно аргументированное представление о круге вопросов, интересовавших мастера. Хочется отметить и теплый, порой слегка ностальгический тон дружественного общения, который ощутим в ряде статей (например, В. Полевой «Бремя таланта. Записки об Андрее Васнецове», И. Азижан «Неизвестная Пологова» и др.). Подобная интонация естественно погружает читателя в профессиональный анализ. Не менее важна и интересна попытка ряда ученых раскрыть связь визуальных образов с мировоззрением художника, показать особенности сложения художественных смыслов (В. Ванслов «Слово о Борисе Мессерере», В. Лебедев «Загадочный Жилинский», М. Лазарев «Двое в одной лодке. «Запад солнца» и др.).

Большой интерес представляет динамично написанный раздел «История и современность», в котором рассматривается ряд сложнорешаемых проблем восприятия современного искусства и современных творческих техник (например, статья Т. Смирнова «Фотореализм: созерцание вещей и явлений» или И. Чмыревой «Господин — зритель? К вопросу о функционировании современных рынков арт-фотографии, мировом и российском»).

Многим статьям сборника присущи выразительный стиль изложения, яркие личностные интерпретации. На высоком поэтически образном и философски емком уровне написана работа А. Флорковской «Константин

Худяков. Проект «Hotel Russia». Спокойствием и глубиной, со звучными творчеством художника, веет от очерка Г. Плетневой «Виктор Калинин. Всполохи века». К сожалению, в данной статье, помещенной в разделе «Выставки», пропущено указание на экспозицию, о которой идет речь.

Индивидуальный авторский взгляд В. Чайковской, игра исследовательской мысли с частным творческим эпизодом, вносит новые выразительные краски в восприятие произведения Д. Жилинского («Удача датского королевства. О портретах Д. Жилинского»).

Тонкой ассоциативностью, чутким вслушиванием в атмосферу произведений отличается статья М. Лазарева «Двое в одной лодке. «Запад солнца». В процессе чтения очерка возникает мысль о значительности порой неясных откровений, о роли «совпадений» которые управляют развитием искусства в разные эпохи: например, поразительно сходство влияния орнаментального искусства так называемых церковных травников на изображения цветов у М. Врубеля и нашей современницы И. Старженецкой.

Блестящая эрудиция А. Якимовича в рецензии на книгу А. Рыкова «Постмодернизм как «радикальный консерватизм» позволяет рассказать о фундаментальных глубинах легким и изящным языком.

Можно было бы еще долго перечислять достоинства сборника, поэтому наиболее объективный совет — ознакомиться с ним лично. Однако хотелось бы отметить главную, на мой взгляд, черту, характеризующую данное издание.

По мере погружения в его разнообразный и емкий материал все более интенсивно проявляется любопытная тенденция: казалось бы, в совершенно не связанных друг с другом статьях прослеживается потребность определить современное творческое мышление как экзистенциальное явление.

Особенно остро эта тема звучит в интересном с точки зрения внутренней полемики разделе «Два взгляда», в котором представлены противоположные подходы к оценке актуального искусства. Эмоциональ-

ный, полный искренней боли очерк М. Чегодаевой «Что происходит с современным искусством?» поднимает сущностный вопрос, ставший почти запретным ввиду захватившей наше постсоветское сознание идеи полтикорректности, а по сути боязни любого намека на тенденциозность: с «чем» или с «кем» за пределами быстро изживаемого времени выстраивает диалог актуальное искусство?

В принципе, вопрос этот не столько академический, сколько психологический, более того, вполне экзистенциальный, ведь еще Ж.П. Сартр с грустной искренностью размышлял: «Пишут для соседей или для Бога?»². Статья М. Лазарева «В искусстве что то происходит...», являющаяся ответным пассажем на предыдущий очерк, хотя и исполнена не меньшей силы искреннего переживания болезненных мировоззренческих вопросов, призывает к более лояльному восприятию складывающейся ситуации.

Возникшая полемика интересна прежде всего тем, что во многом свидетельствует о наличии и в наше время подлинной внутренней основы искусства — умения вопрошать, умения, которое в страшнейшие и бездарные периоды исторических катастроф притупляется. А ведь искусство — это всегда в большей степени вопрос и крайне редко — утверждение.

На общем фоне разговоров об акробатизме в современной культуре (например, А. Толстой в статье «Чувственные мысли и немислимые чувства современного искусства», освещающей события 52-й Международной биеннале современного искусства в Венеции, пишет: «Современное искусство перешло на новый уровень спектакля (или аттракциона)», тема внутренней ответственности за игру с вечными истинами представляется прямо пропорциональной дальнейшему историческому бытованию рано или поздно изживающей себя активности. Вопросы, что такое свобода, мерой которой служит человек, и что такое свобода, меру которой определяет Бог, особенно остро ставятся в разделе «Храм и искусство», где представлены две подробные статьи о современных иконографических поисках русских художников, рабо-

тающих как в близких к нам по духовной традиции странах (И. Бусева-Давыдова «Росписи Преображенского собора в Загреб: иконография и стиль»), так и в России (А. Гамлицкий «К проблеме современных церковных росписей в памятниках древнерусской архитектуры. Роспись стен четверика церкви великомученика Георгия Победоносца в Ендове. 2007–2008»).

Информативную и творческую ценность представляют два последних раздела сборника, посвященных обзору наиболее значительных выставок (академических и мировых), а также изданий, опубликованных за последний период.

Разностороннее и насыщенное композиционное поле, которое авторам удалось выстроить на страницах сборника, представляется важным достижением в поисках динамичной и адекватной процессам современного искусства формы освещения. Цель — «в немногом показать многое» — была достигнута. Однако, несмотря на все достоинства, есть и некоторые сопряженные с этими достоинствами погрешности. В данном случае речь идет о возникающем при первом знакомстве впечатлении дробности. Как представляется, этот теневой эффект «шагов без умысла и счета» в дальнейшем может быть легко преодолен раскрытием проблематики не столько за счет увеличения количества статей, сколько за счет укрупнения тематических контрпунктов.

Ольга Давыдова

¹ БАСЕ М. *Послесловие к сборнику «Полюе каштаны»* // БАСЕ М. *Лирика*. Минск, 2006. С. 250–258.

² САРТР Ж.П. *Слова*. СПб., 2001. С. 113.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА

Декабрьские вечера

«ЛИКИ ИСТОРИИ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ XIX ВЕКА»

30 ноября 2009 г. – 8 февраля 2010 г.

Из российских и зарубежных собраний
Живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство
Музыкальная программа



ул. Волхонка, 12, (495) 697-7998, 697-9578

часы работы: 10:00—19:00, касса до 18:00; выходной: понедельник

Информационные партнеры:

Журнал «Афиша» | Журнал «Итоги» | Журнал «ACADEMIA» | Журнал «ДИ» | Журнал «Искусство» | Журнал «Мир музея»

Информационная поддержка:

Газета «Аргументы и факты» | Газета «The Moscow times» | Радио Finam FM 99,6

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ

INTERNATIONAL RELATIONS



Императорская Академия художеств была создана в период беспрецедентного расширения международных контактов России. Это определило интенсивное, ускоренное развитие российской академии как художественного, образовательного, культурного института. Быстрое становление Академии художеств позволило сделать культурный обмен России и Европы обоюдоинтересным. Движение идей и художественных ценностей через границы становилось все более активным.

Сегодня во многих странах ближнего зарубежья есть национальные академии художеств, созданные в свое время благодаря творческим и организационным усилиям Российской академии художеств. Никогда не прерывались связи Российской академии со своими зарубежными членами и коллегами из академий других стран. В настоящее время международные контакты Российской академии художеств становятся все более разнообразными по формам и направлениям сотрудничества. В почетные члены Российской академии художеств избраны крупные мастера зарубежья.

Исторически сложилось, что уровень и характер международных контактов Российской академии художеств определяла деятельность ее президентов. Эту традицию продолжает и нынешний президент академии Посол Доброй Воли ЮНЕСКО Зураб Константинович Церетели.

РАЗВИВАЯ ДИАЛОГ КУЛЬТУР

DEVELOPING A DIALOG OF CULTURES

*Зураб Церетели**Zurab Tsereteli*

В рамках своего доклада Посла Доброй Воли ЮНЕСКО я хотел бы подвести итог основным направлениям моей благотворительной и творческой деятельности, а также рассказать о планах на ближайшие два года. Я хочу назвать несколько главных направлений своей работы: борьба против международного терроризма силами искусства, искусство как форма альтернативной терапии, утверждение принципов взаимоуважения, толерантности и взаимопонимания между народами». Все эти направления и мои усилия в разных областях объединены основной идеей, которую я сформулировал как «Диалог культур как форма развития дипломатии XXI века». Содействие утверждению этого диалога, взаимопониманию и толерантности — в этом я вижу свою основную задачу Посла Доброй Воли ЮНЕСКО.

Для решения многих проблем, в частности политических, социальных и экономических, необходим мир на Земле. А мира не может быть без взаимопонимания и взаимоуважения. Когда к каждой незнакомой культуре, религии будет проявлено должное уважение, только тогда мы сможем строить наше будущее сообща, находить общие интересы, а не разжигать огонь вражды с помощью оружия, утверждая агрессию и отчужденность.

Процесс взаимопроникновения культур в искусстве дал самые яркие, выдающиеся примеры. Эти произведения объединяют представителей разных народов, вызывая чувство восторга перед жизнью, ее красотой. Я убежден, что мы еще не открыли всех возможностей искусства. Необходимо активнее участвовать в процессах интегрирования, которые несут в себе ростки новой жизни, новых форм общения.

Свое понимание диалога культур я выразил в собственной творческой и благотворительной деятельности. Поэтому мне хочется подвести итог моей работы за последние годы.

Борьба против международного терроризма силами искусства. В рамках этого направления мной создано несколько произведений. В первую очередь это монумент, посвященный борьбе с международным терроризмом, как дань памяти погибшим от терактов 11 сентября в Нью-Йорке (г. Бэйон, штат Нью-Джерси, США, 2006). Также мной установлен бюст верховного комиссара по правам человека Серджио Виейра де Мелло (Женева, Швейцария, 2007). Обе работы переданы в дар от России.

Скульптурные композиции, направленные мной в США в предшествующие годы, были посвящены торжеству мира

As part of my report, as the UNESCO Goodwill Ambassador, I would like to summarize the main areas of my charitable and artistic activities, as well as talk about future plans for the next two years.

I want to mention a few key areas of my work: the struggle against international terrorism using force of art, art as a form of alternative therapy, endorsing the principles of mutual respect, tolerance and understanding among nations. All of these activities are united by the idea, which characterizes my efforts in all different areas, idea that «dialogue of cultures is a way how to develop diplomacy in the 21st century». Promotion of that dialogue, understanding and tolerance — is what I see as the main task of UNESCO Goodwill Ambassador.

To solve a pile of problems, including political, social and economic, we need one fundamental condition: peace on Earth. And there can be no peace without understanding or without mutual respect. When a due respect will be shown to every culture or religion, only then we can build our future together, find common interests, without fueling the fire of hatred with weapons, without aggression and alienation.

In the art, the process of interaction among the cultures gave the brightest and most outstanding examples. Art activities bring together representatives of different nations and nationalities, leading to a sense of zeal and exaltation of the life and the celebration of life beauty in particular. I am convinced that we have not discovered all the possibilities of art yet. It's necessary to be actively involved in the processes of integration, which are the germs of a new life, of new communication forms.

I have expressed my understanding of the dialogue between cultures, in my creative and philanthropic ac-



(монумент «Добро побеждает зло», установленный перед зданием ООН в Нью-Йорке, посвящен завершению долголетнего этапа «холодной войны», открыт в день 45-летия ООН); торжеству воли — над болезнью (монумент «Счастье детям всего мира» передан в качестве дара от СССР Фонду Кеннеди-Шрайвер, организатору первых специальных Олимпийских игр в Брокпорте, штат Нью-Йорк).

Следующее направление условно называется «Искусство как форма альтернативной терапии».

Сегодня многие люди искусства разделяют эту точку зрения, проводя различные культурные благотворительные мероприятия, посвященные борьбе со СПИДом, антивоенные и антифашистские акции. Отличаясь по форме, все они имеют одну цель — побороть равнодушие, призвать людей думать и сопереживать, быть ответственными и проявлять заботу о ближних. Очень важно, чтобы борьба со СПИДом стала темой творчества музыкантов, писателей, кинематографистов, художников не только как частная инициатива, но объединила бы их в международное общественное течение, которое бы проводило культурные акции.

Мой отклик — создание скульптурной композиции, которая установлена в Москве, на территории музейно-выставочного комплекса «Галерея искусств». Здесь я каждый месяц провожу мастер-класс, куда приходят дети. Часто посещают его группы больных детей. Площадки музейно-выставочного комплекса регулярно предоставляются для благотворительных художественных выставок детей с ограниченными возможностями, рано познавших, что такое горе. Я вижу, что эти еще совсем маленькие люди необыкновенно сильны. В искусстве, в возможности творить они находят особую радость, оно лечит их души.

Со своей стороны я готов приложить максимальные усилия и оказать всяческое содействие в организации культурных акций ЮНЕСКО, направленных на борьбу и предупреждение СПИДа и других заболеваний нашего времени.

*Мастер-класс З. Цертели
в штаб-квартире ЮНЕСКО.
Париж. 2008*

activities. Therefore, I would like to summarize my work and activities in recent years.

The fight against international terrorism by the means of art. In this direction I have created several works. The first monument dedicated to the fight against international terrorism is a tribute to the memory of the victims of the terrorist attacks on 11th September in New York (New Jersey, city Bayonne, 2006). Also, I installed a bust of the High Commissioner for Human Rights Sergio Vieira de Mello (Geneva, Switzerland, 2007). Both works were donated by Russia.

Today many artists hold cultural events for a charitable purpose dedicated to fightness against AIDS. My respons was a sculptural composition located in Gallery of Arts. I hold workshops here every month. Sick children frequently visit it. I see how strong these kids are. Having the opportunity to create pieces of art heals their souls. They find joy in it.

*Report at the annual meeting
of UNESCO Goodwill Ambassadors
May 14, 2009.*

Большая часть моей деятельности развивается в русле утверждения принципов взаимоуважения, толерантности и взаимопонимания между народами.

Героями моих произведений становятся личности, сыгравшие огромную роль в продвижении идеалов добра, мира, дружбы, например, Итиро Хатояма, выдающийся политический деятель Японии XX века, подписавший Совместную декларацию о восстановлении дипломатических отношений между Японией и Россией (2007); великий русский музыкант и правозащитник, Посол Доброй Воли ЮНЕСКО Мстислав Ростропович.

В моем творчестве религиозная тема как поиск духовных ориентиров в современном мире занимает особое место. Ей посвящены не только монументальные произведения на тему библейской истории, но и образы святых – святителя Николая Чудотворца (Италия, Бари), святой Нины (Грузия, Тбилиси), скульптурные композиции, иллюстрирующие Ветхий и Новый Завет. Все эти образы дают возможность вспомнить об уникальной истории мирового духовного развития. И еще более важно, на мой взгляд, понимать, что и сегодня среди нас есть личности, чей духовный потенциал и колоссальные усилия направлены на защиту мира и утверждение идеалов духовности. Именно поэтому мной создан скульптурный образ матери Терезы (Россия, Москва), Папы Римского Иоанна Павла II (Франция, провинция Бретань, Плуэрмэль, 2006).

К великой скорби православных верующих всего мира, в конце 2008 года ушел из жизни Святейший Патриарх Московский и всея Руси Алексий II. Его образ я создал еще при жизни. Это стало моим проявлением веры и уважения к патриарху, усилия которого по объединению русских всего мира трудно переоценить, как и его мудрую политику наведения мостов между разными культурами и мировыми конфессиями.

Сегодня скульптурная композиция, посвященная святейшему патриарху, установлена во дворе нового музея, который был открыт в конце 2008 года Российской академией художеств. В этом культурно-образовательном комплексе мы планируем проводить масштабные выставки, фестивали российского и зарубежного искусства, конференции, симпозиумы, мастер-классы ведущих современных художников и ученых.

Во дворе музея установлена созданная мной по благословению патриарха часовня Святого князя Александра Невского.

В предыдущих докладах я старался уделить внимание программам созданного на основе моей личной коллекции Московского музея современного искусства (1999). Выставки, проходящие в музее, знакомят зрителей с основными направлениями развития современного искусства, социальными проектами, расширяют информацию о культуре и искусстве различных стран (выставки, инициированные посольствами иностранных государств). При музее работают образовательные программы для детей и юношества. Также на мои средства был

создан музейно-выставочный комплекс Российской академии художеств «Галерея искусств». В этом году открыт Государственный музей современного искусства, который также принимает эстафету совместной работы от Российской академии художеств и Московского музея современного искусства.

В Российской Федерации уделяется большое внимание деятельности кафедр ЮНЕСКО по программе «УНИТВИН – кафедры ЮНЕСКО», в 2007 году состоялся Первый всероссийский конгресс кафедр ЮНЕСКО, где был учрежден Координационный совет, осуществляющий связь российских кафедр ЮНЕСКО со штаб-квартирой в Париже. В сентябре 2009 года в Ханты-Мансийске состоится Всемирный конгресс кафедр ЮНЕСКО, занимающихся проблематикой устойчивого развития. В ноябре 2009 года в рамках Всемирного дня философии, который будет проходить в Москве и Санкт-Петербурге, предполагается организовать конгресс соответствующих кафедр.

В 1998 году в Российской академии художеств была создана кафедра ЮНЕСКО изобразительных искусств и архитектуры, которую я имею честь возглавлять по сегодняшний день. В настоящее время кафедра ставит своей задачей разработку и внедрение инновационных программ в области художественного образования и эстетического воспитания, учитывающих интересы широкой аудитории; организует взаимодействие с учреждениями науки и культуры в области изобразительного искусства зарубежных стран: участвует в разработке специальных образовательных, научно-исследовательских программ, а также культурно-просветительских проектов, рассчитанных на представителей разных профессий, людей, проявляющих интерес к вышеозначенным вопросам, ведет активную творческую и музейно-выставочную деятельность. Работа по этим направлениям осуществляется на региональном и международном уровнях.

Творческую и музейно-выставочную работу кафедра ЮНЕСКО проводит совместно с Российской академией художеств (Научно-исследовательский музей РАХ, музейно-выставочный комплекс академии, академические институты и лицеи), Московским музеем современного искусства. В рамках этой деятельности были организованы выставочные проекты, связанные с показом шедевров мастеров русского зарубежья, а также произведений художников, пострадавших от политических репрессий и вынужденных эмигрировать.

За последние три года при активном участии кафедры реализовано более 100 выставочных российских и международных проектов с участием художников из Финляндии, Германии, Франции, Испании, Италии, Японии, Китая, Бразилии, Чили, Мексики, Индии и других стран.

Российская академия художеств, Комиссия по делам ЮНЕСКО Министерства иностранных дел Российской Федерации и Постоянное представительство России в ЮНЕСКО хотели бы выступить с инициативой проведения в 2010 году Всемирного конгресса кафедр ЮНЕСКО



по вопросам изобразительного искусства, архитектуры и художественного воспитания с целью создания единой профильной сети кафедр ЮНЕСКО в области искусства.

В связи с проведением Года Франции в России и Года России во Франции в 2010 году Российской академией художеств подготовлен ряд предложений в рамках этой двусторонней государственной программы, о которых я также хотел бы доложить.

В состав выставочного проекта «Российская академия художеств: пространство академической школы» входят следующие разделы:

«Россия – Франция: три века культурных связей» – произведения мастеров российской и западной академической школы из фондов РАХ, уникальные материалы из архива и библиотеки Академии художеств.

«Российская академия художеств: пространство академической школы» включает произведения современных художников – членов РАХ, лучшие дипломные работы выпускников художественных вузов академии и лицеев начального академического художественного образования Москвы и Санкт-Петербурга;

«История русского авангарда: роль России в истории искусства XX века» – произведения из собрания Московского музея современного искусства;

«Российская академия художеств: сохранение духовного и культурного наследия России» – фото- и видеоматериалы о деятельности академии по воссозданию памятников архитектуры и изобразительного искусства Российской Федерации.

Согласно предварительной договоренности в штаб-квартире ЮНЕСКО запланировано проведение выставочного проекта «Мир искусства Кавказа». В состав экспозиции войдут произведения мастеров изобразительного искусства всего Кавказского региона – Армении, Азербайджана, Абхазии, Северной и Южной Осетии, Дагестана, Грузии, Чечни, Ингушетии, Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии.

Выставочный проект призван познакомить зарубежных зрителей с уникальной культурой народов Кавказа через призму произведений изобразительного искусства – живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства. Народы Кавказа, при наличии общих черт, обладают каждый своим неповторимым характером. Чтобы почувствовать это единство и разнообразие, экспозицию предполагается выстроить по разделам, представляющим каждую республику.

В настоящий момент Российской академией художеств ведутся переговоры с мэрией Парижа о возможности установки в рамках программы обменных годов России – Франции скульптуры Сергея Дягилева на площади имени Дягилева, а также по инициативе Росзарубежцентра и Общественной палаты РФ установки памятного бюста Ивану Мечникову. Кроме этого рассматривается возможность установки скульптурной композиции «Три мушкетера и Д'Артаньян» (ведутся переговоры с руководством нескольких регионов Франции).

Также мы предоставляем выставочные площадки для реализации ряда проектов с французской стороны в Москве, организацию совместных международных научных конференций: «Искусство и наука в современном мире» в 2009 году в Москве, в 2010-м в Париже, в которых примут участие видные российские и французские ученые.

В заключение я хотел бы познакомить вас с моими последними творческими инициативами. Это создание скульптурных композиций, посвященных выдающимся деятелям изобразительного искусства XX века, которые оказали мощнейшее влияние на развитие изобразительного искусства XX и XXI веков – «Руссо и Пиромани», «Ван Гог, Матисс, Пикассо, Модильяни, Шагал». В настоящее время они установлены во дворе моей творческой мастерской в Москве, которую в конце этого года я планирую открыть для посещения.

*Доклад состоялся на ежегодной встрече
Послов Доброй Воли ЮНЕСКО 14 мая 2009 года.*

«ОПАСНЫЕ УДОВОЛЬСТВИЯ» ОКШТЕЙНА OKSHTEYN'S "DANGEROUS PLEASURES"

Доминик Нахас

Dominique Nahas

Недавняя нью-йоркская выставка Шимона Окштейна «Опасные удовольствия» была посвящена униженному человеку, сгибающемуся под тяжестью реальности, человеку, смотрящему на себя в

Ш. ОКШТЕЙН
Корзина с персиками и виноградом. 2005. Холст, карандаш, уголь, рама — смешанная техника



зеркало так, как если бы смотрел первый раз, осознающему свое поражение перед лицом высоких истин культуры прошлого. Представленные в экспозиции мраморные скульптуры, воспроизводящие слепки с обнаженного тела художника, сопоставляются с репродукциями работ из классической истории искусства.

Как сказал Славой Жижек в своей работе «Благородный объект идеологии», «фантазия — это средство, позволяющее заранее пережить собственные неудачи». Фантастический мир Окштейна демонстрирует, какие роли телесность и желания могут играть в жизни. Так, на определенном уровне «Опасные удовольствия» Окштейна можно рассматривать как сатиру на повседневный быт, но не к нему привлекает художник наше внимание, он на-

СТР. 51 ▷

Корзина с разбитыми бокалами. 2005. Холст, карандаш, уголь, рама — смешанная техника

СТР. 52 ▽

Натюрморт с цветами и занавесом. 2005. Холст, карандаш, уголь, рама — смешанная техника

Shimon Okshteyn's recent exhibition *Dangerous Pleasures* in New York addresses the painful humiliation of being human, of bearing down on what it means to be real, of looking at oneself in the mirror as if for the first time and acknowledging defeat, of ultimately coming up short. This work's profoundly confessional nature is emphasized by the inclusion of mimetically accurate life-sized cast marble renditions of the artist's nude body-ghost shadow imprints of the real-surrogates for the artist's flagging state of mind and decrepit body measured, despairingly, against the now mythologized achievements of art history giants.

Shimon Okshteyn was born in Chernovcy in 1951. In 1980 he emigrated to USA. Shimon Okshteyn's visual world is unusually bracing because its fastidious craftsmanship, strong compositional formats and unusual mixtures of materials leads us to an inner world whose range is as complex as it is unpredictable and varied. In other words what we have here is a sophisticated and ultimately mature art form that expresses and exposes in equal measure. Okshteyn is a force to contend with. His well-informed appropriationist tendencies are abetted by the artists urge towards classical traditions that balance gloomy introspection against outward looking strength. Add to this a coherent yet surprising use of thematic material, a richness of invention, and a systematized build up of narrative — all of these aspects make Okshteyn's work irresistibly attractive to the eye — a haptic feast laced with metanoic power.

Shimon Okshteyn's new work in "Dangerous Pleasures" sustains itself with an aggressive involvement through reflective surfaces such as glass and mirrors, mirrors applied sculpturally to suggest a dynamically invasive sense of self-monitoring, as well as the enlargement, distortion and splintering of the self under pressure. The new work



страивает на поиск высшей истины, сокрытой в бытовых подробностях.

Светоотражающие поверхности объектов (стекло, зеркала) используются Окштейном, чтобы зритель мог пережить искажения и раздробления своего облика, как под психотропным давлением. Эти объекты и картины («Пепельница», 2008; «Таблетки», 2008; «Экстази», 2008; «Ежедневная доза», 2008; «Кокаин», 2008) шокируют своей откровенностью. Художник тщательно выстраивает ссылки на живопись старых мастеров – Рембрандта и Питера Класа, творчество которых – любимый источник его цитирования. «Опасные удовольствия» – это авторская рефлексия на тему судеб художников-бунтарей, противостоящих обществу, но оно побеждает их, заставляет взяться

за ум, стать уважаемыми, очаровательными, уважаемыми. Окштейн предлагает зрителям увидеть монструозность этого противостояния. Цель драмы, которую разыгрывает художник, – выявить неустойчивость, конфликтность отношений людей. Окштейн справедливо считает, что большие истины скрываются в маленьких абсурдностях. В работах Окштейн изучает границы телесного, и этим они напоминают перформативные фотографии Джона Копланса. Истоки его творчества можно найти в автобиографичных картинах восьмидесятилетней Алисы Нил и фотографиях Ханна Вильке, на которых показано тело художницы, изуродованное раком.

Мастерские работы Шимона Окштейна, сильные по композиции и необыкновенному сочетанию материалов,



is equally noteworthy in its sensational use of the artist's signature hyper-realistic renditions of smoking (Ash-tray, 2008) drug use (Pils, 2008 and Ecstasy 2008) and attendant paraphernalia (Daily Dose, 2008, Cocaine, 2008). Also making key appearances are Okshteyn's outsized and meticulously rendered appropriations of Old Master paintings (Rembrandt and Pieter Claesz are favorite sources). All of these subjects, and virtuosic use of materials are used psycho-dynamically to suggest a powerful story (or is it a morality tale?) of the woes of behavioral dysfunctionality and tendencies toward addiction and narcissistic projection all at the service of Okshteyn's mood as he recounts the fable of an artists rebel resistances to a world telling him to settle down, mind his manners, remain charming and become, well, respectable.

In his work Okshteyn's melodramatic exuberance conflates various emotional habits that appear to be mutually contradictory (self-abasement, heroism, self-righteousness, sentimentality). The artist's visual conundrums, while implicating a reversal of the terms objectivity and sub-

jectivity, surely are at the service of a type of emotional thrill seeking a type of daring.

Equally evident is that Okshteyn's fabulist-realism exploits, in an over the top way, the devices of mimeticism, doubling and mirroring, through which the trickster artist seeks out an intense emotional involvement with the contrivances of his trade through the mercurial masks that he constructs and dons: at once the self-righteous man, the wondrous man, the disdainful man, the sympathetic man, the self-abnegating man, the eroticized man, the bestial man. The hallucinatory aspect of Okshteyn's vision, then, is conditioned by a fine calibration which, while asserting the objecthood of reality, only serves to distance and question that same utilitarian agenda. Shimon Okshteyn's work pushes comic-tragic boundaries in search of a vision that explores the ground between substance and appearance. By circumscribing a highly subjective space marked by tension and melancholy, Okshteyn re-stages emotional events for us that not only sustains the work, but makes it irresistible as well!

захватывают и вовлекают в свой мир. Окштейн — один из тех редких художников, умеющих сочетать магический реализм и реализм социальный с академической виртуозностью рисунка.

Стэнли Кунц как-то сказал, что, очевидно, «ремесло художнику необходимо для того, чтобы сохранить первичный импульс и динамику». Ремесло без связи со смыслом становится глупым, бесстыдным, бессовестным и идиотским, служит только китчевому и вульгарному.

Мастерство Окштейна очевидно в виртуозной ловкости его работ, но оно не является самоцелью, а только средством для выражения содержания.

Шимон Окштейн родился в городе Черновцы в 1951 году, в 1980-м эмигрировал в США. Тематика и стилистика его работ неоднократно менялись. Его творчество включает и поэтичные пейзажи «советского периода», и тщательно выписанные гигантские изображения предметов – швейных машинок, утюгов, туфель, сумочек, катушек... На одной из его выставок экспонировались черно-белые копии старых голландских натюрмортов с китчевыми пластиковыми рамами «из нашего сегодня», пронзительно яркими, режущими глаз, усыпанными игрушечными пистолетами, цветочками, ягодками и птичками.

Ясность идей, безупречное чувство материалов и контрастов фактур, мелодраматическое изобилие деталей, использование различных эмоциональных регистров, казалось бы, противоречащих друг другу (самоунижение, героизм, самодовольство, сентиментальность), — все это составляет визуальные головоломки, предполагающие взаимопревращаемость объективного и субъективного.

Окштейн эксплуатирует фабульный реализм, с его помощью обманщик-художник ищет эмоциональные связи между различными масками, которые он создает: «бывший самоуверенный человек», «чудесный человек», «человек возбужденный». Галлюциногенный эффект окштейновских видений служит только для того, чтобы отдалить реальность на расстояние и подвергнуть сомнению, в конце концов ничто не является таким, как кажется. Средствами трагикомедии Шимон Окштейн исследует пространство между внешним, внутренним, усложняя эти изыскания субъективной драматической напряженностью и меланхолией. Сложный эмоциональный конгломерат его работ и составляет их неотразимость.

Работы Окштейна находятся в постоянных собраниях музея Уитни, Бруклинского и Государственного Русского музеев.

27 января 2009 года Шимон Окштейн был избран почетным членом Российской академии художеств.

Перевод с английского Андрей Житнян

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ACADEMIC EDUCATION



АКАДЕМИЧЕСКИЕ ИНСТИТУТЫ

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Первый набор учеников состоялся в 1758 году. Вплоть до начала XX века единственное в России высшее художественное учебное заведение. Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова создан в 1939 году на основе Московского училища живописи, ваяния и зодчества. www.pencil.nm.ru

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ЛИЦЕИ

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

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

ТВОРЧЕСКИЕ МАСТЕРСКИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

В Москве: живописи, графики, скульптуры, театрально-декорационного искусства, архитектуры, дизайна.

В Санкт-Петербурге: монументальной живописи, скульптуры, живописи, графики.

Мастерские в Казани, Красноярске, Саратове

www.rah.ru

ШКОЛА ВЫСОКОГО МАСТЕРСТВА

SCHOOL OF HIGHER EXCELLENCE

Виктор Ванслов

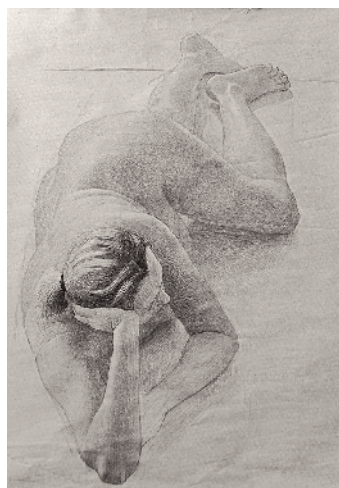
Viktor Vanslov

Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова является наследником и хранителем традиций профессионального образования, педагогической системы, давшей значительные художественные достижения XVIII–XIX столетий, а отчасти и XX века. Эти традиции, впервые сформированные в стенах Императорской Академии художеств, обогащаются в соответствии с требованиями времени, впитывая живой опыт художественного творчества.

Созданный в 1939 году институт стал преемником Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Его первый руководитель – выдающийся художник, академик И.Э. Грабарь, а преподавали и преподают в нем лучшие художественные силы нашей страны. Достаточно назвать среди его основателей живописцев С.А. Герасимова, А.А. Дейнеку, С.А. Чуйкова, скульпторов А.Т. Матвеева, М.Г. Манизера, Н.В. Томского, графиков Д.А. Кардовского, В.А. Фаворского, а среди последующих и нынешних педагогов – живописцев Т.Т. Салахова, Д.Д. Жилинского, Е.Н. Максимова, Т.Г. Назаренко, скульпторов А.А. Бичукова, А.И. Рукавишникова, М.В. Переяславца, графиков О.М. Савостюка, С.П. Оссовского, театрального художника М.М. Курилко-Рюмина. Это лишь отдельные имена, но все это люди с большим художественным и педагогическим опытом, воспитавшие десятки профессионалов, успешно работающих во многих городах нашей страны и за рубежом.

Ныне ректор института им. В.И. Сурикова – скульптор, педагог и общественный деятель А.А. Бичуков. Под его руководством институт преобразился: расширен и укреплен педагогический состав, привлечена к преподаванию талантливая молодежь, открылся и успешно работает новый факультет архитектуры, стало больше внимания уделяться методическим вопросам, повысились общая производственная дисциплина и продуктивность деятельности преподавательского и студенческого коллективов.

В институте сейчас 600 студентов. Среди них немало иностранцев. Институт им. В.И. Сурикова входит в систему Российской академии художеств и находится под ее общим руководством. Президент академии



*Просмотр в МГАХИ
им. В.И. Сурикова,
весна 2009 года*

Surikov Moscow State Academy Art Institute is heir and custodian of the traditions of vocational education, of this specific educational and pedagogical system, which resulted in significant artistic achievements of 18th – 19th centuries, and partly of the 20th century. First formulated within the walls of the Imperial Academy of Arts, these traditions are being enriched in accordance with the requirements of the times, absorbing the real experience of creative artists.

Founded in 1939, the Institute became the successor of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture. Its first director was an outstanding artist I. E. Grabar, member of Russian Academy of Arts. Here the best fine artists of our country have always been and are teaching new generations of artists.

Rector of the Institute A. A. Bichukov loves to remind quote by Anatole France: "Two monsters threaten the art: the artist who is not a master, and master, who is not an artist." Therefore at the V. Surikov Moscow State Academy Art Institute professional training in fine arts meets the highest requirements and criteria of a true art, providing a complex spiritual, aesthetic and creative education for its students.



З.К. Церетели, как и весь ее президиум, считают приоритетными вопросы художественного образования, которые систематически рассматриваются на заседаниях президиума. Члены президиума совершают обходы творческих мастерских, обсуждают их работу, участвуют в государственных экзаменах и приеме дипломов. Академия устраивает выставки дипломных работ, привлекает выпускников к участию в своих выставках.

Сегодня академия решает большие программные творческие задачи общегосударственного масштаба. Мемориал, посвященный Победе нашего народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов на Поклонной горе в Москве, восстановление святыни русского народа — храма Христа Спасителя, воздвижение памятников выдающимся деятелям истории и культуры в нашей стране и за рубежом, устройство сотен художественных выставок и пополнение музейных коллекций — все это академия свершает с участием выдающихся художников, большинство из которых — выпускники института им. В.И. Сурикова.

Студенческий состав института (а ежегодно принимаются 100 студентов) пополняется обычно выпускниками художественных училищ из разных городов нашей страны. Но большинство студентов — это выпускники академического художественного лицея, где обучаются дети, особенно одаренные в сфере пластических искусств. Между лицеем и институтом существуют преемственность этапов обучения и тесная творческая связь. Институт курирует лицей, сохраняя единство системы художественного образования и тем самым готовит себе профессионально ориентированное пополнение.

На факультете теории и истории искусства работали такие выдающиеся ученые, как В.Н. Лазарев, М.В. Алпатов, Ю.Д. Колпинский. Сейчас факультет возглавляет М.Ф. Киселев, автор крупных исследовательских трудов, один из лучших специалистов по русскому искусству конца XIX — начала XX века. Обучение искусствоведов в одном учреждении с художниками помогает будущим ученым и критикам постигать специфику профессионального изобразительного искусства и творческой работы художников.

Ректор института А.А. Бичуков любит приводить слова Анатоля Франса, что «искусству угрожают два чудовища: художник, который не является мастером, и мастер, который не является художником». Поэтому уровень подготовки профессиональных художников в институте им. В.И. Сурикова отвечает самым высоким требованиям и критериям подлинного искусства, обеспечивая духовное, эстетическое и творческое воспитание новых поколений.

Студенты должны знать, какой большой исторический опыт предшествовал тому, чему они пришли учиться в художественных вузах, и не поддаваться распространенным сегодня мнениям, будто школа не нужна, что она сковывает художника, а это ведет к рутине и консерватизму. Это глубокое заблуждение, порождающее дилетантизм, который демонстрируется сегодня на выставках. Не мешает также напомнить, что классики авангардизма — Пи-

кассо и Матисс, Кандинский и Малевич и другие — владели навыками художественной школы рисунка, колорита и композиции. В авангардистских произведениях всегда можно видеть, сделаны они профессионалами или дилетантами. И различия в художественном качестве оказываются при этом очень значительными.

Подлинный талант, как правило, не формируется без школы, без профессиональной выучки. Лишь в единстве таланта и школы обретаются подлинная индивидуальность и мастерство художника. Талант дает школе живую душу, а школа таланту — крылья. Из их органического сплава и рождается подлинное искусство. Редкие исключения, когда художники не учились в учебных заведениях, но осваивали опыт и мастерство мирового искусства самостоятельно, только подтверждают общее правило.

Подлинное искусство никогда не сводится лишь к совокупности школьных навыков. Пройдя школу, приобретя хорошую выучку, художник далее идет своим путем, находит свою жизненную тему, индивидуальный стиль. Одну школу прошли такие выдающиеся художники, как Жилинский и Коржев, Назаренко и Обросов и многие другие. Но образный мир, а потому и индивидуальный стиль их совершенно различны. В процессе становления художника наряду с освоением школы не менее важно формирование личности человека с его убеждениями и духовным миром, взглядами и переживаниями. А уделяется ли этому в наших вузах достаточное внимание?

На выставках мы нередко встречаем наряду с дилетантизмом профессиональное, но безликое искусство. И оно не трогает, не задевает душу, ибо глубина воздействия художественного произведения возникает там, где есть индивидуальность, личность художника, говорящая о чем-то важном и сокровенном.

Профессионалов у нас много, крупных художественных личностей мало. Сложность проблемы усугубляется тем, что профессионала выучить довольно легко, а индивидуальность, личность воспитать и развить трудно. Некоторые считают, что это вообще невозможно, что школа дается педагогом, а дарование — Богом. Но это лишь отчасти верно. Вузы должны влиять на воспитание художника не только как профессионала, но и как человека, на развитие его духовного и нравственного мира, стимулировать его самосовершенствование и самообразование, интерес к богатствам художественной культуры и мирового наследия, стремление усваивать то, что могут дать другие искусства, другие таланты.

З.К. Церетели, придя к руководству академией, меняя ее облик, освобождая от рутинности и застоя, провозгласил наряду с приоритетом художественного образования также принцип плюрализма, то есть терпимости к разным художественным тенденциям и творческим поискам, соревновательности различных течений. И это дало значительные результаты: академия вобрала в себя лучшие и разнообразные силы современного искусства, повысила свой престиж и авторитет.



Но важно учитывать, что плюрализм плюрализму рознь. Подлинный плюрализм не означает всеядности и беспредела. Он имеет границы, и они определяются гуманизмом — духовными задачами искусства. Любые творческие искания, методы, приемы, которые создают искусство, служащее человеку и поднимающее его, имеют право на существование. Но все бесчеловечное, античеловечное, уродующее и принижающее человека, выходит за пределы плюрализма. Поэтому необходимо утверждать не просто плюрализм, а плюрализм в пределах гуманизма. И институт должен этому учиться.

НИИ РАХ участвует в этом процессе совершенствования художественного образования, которым повседневно занимаются президент, президиум и аппарат академии. Наряду с фундаментальными исследованиями мы подготовили несколько учебников по истории искусства, сборники статей по проблемам композиции, по теории искусства, по искусству в современном мире, справочные издания. Все это может использоваться в педагогическом процессе. Но также очень важно, чтобы крупные художники-мастера, преподающие в академических вузах и лицеях, в том числе в институте имени В.И. Сурикова создали бы методические пособия, обобщающие их педагогический опыт, сохраняющие его для последующих поколений. Думаю, что это первостепенная задача вузовских кафедр, которая, насколько мне известно, пока не решается.

Другая задача — изучение новых современных технологий, но на профессиональной основе, специалистами в этой области, оснащенными соответствующими лабораториями, технической аппаратурой, химикатами и т.п. Здесь тоже нетерпим дилетантизм, ибо только профессиональная разработка этих вопросов приведет к полезному результату. Желательно при Президиуме Академии художеств создать отдел с лабораториями и специализированной техникой по разработке новых технологий изобразительного искусства.

Наша академия принимает масштабные меры, чтобы поднять художественное образование в России на новый уровень, и они уже дают результаты, которые позволяют надеяться, что в будущем появятся новые стимулы развития российского искусства.

These days, about 600 students prepares for professional career in fine arts at the Institute. Among them are many foreigners. Surikov Moscow State Academy Art Institute is included into the Russian Academy of Arts and thus is subordinated to the collective leadership of Academy. Like the rest of its Presidium, President of the Academy Zurab Konstantinovich Tsereteli gives highest priority to the issues of art education, which are systematically addressed at the meetings of the Presidium. Members of the Academy Presidium are visiting and assessing creative workshops, discussing their work, participate in state examinations and handover of diplomas. The Academy organizes exhibitions of diploma works and attracts graduates to participate in its exhibitions.

Methods of art education gave rise to number of outstanding artists, who have grown up and been educated by the Institute. In the process of further development, the Academy adjusted and improved these methods, absorbing new achievements of fine arts. As heir and successor, a contemporary Russian Academy of Arts follows the best traditions and educational achievements of the Imperial Academy of Arts, and combines them with the new interpretations, due originality and actual requirements of the contemporary historical epoch.

Russian Academy of Arts Research Institute is participating in the process of improving art education. President, the Presidium and the apparatus of the Academy of Arts are dealing with the same task on a daily basis. In addition to basic research, several textbooks on the history of art were prepared, collections of articles on problems of composition, theory of art, on the role of art in the modern world, reference works and collections of abstracts were published — all of them can be used in the educational process.

But it is also very important that the great artists and masters of fine arts who are teaching in academic high schools and in art lyceums (including the V. Surikov Moscow State Academy Art Institute) would create textbooks summarizing their teaching experience, thus preserving it for future generations. I think that is most urgent task to be undertaken by the university departments, which have not yet started with it, as far as I know. Another problem is the study of new modern technologies, but on a professional basis, by the experts in their fields, with the appropriate laboratories, technical equipment, chemicals, etc.

Our Academy takes unprecedented measures to raise the artistic education in Russia to the entirely new level. We are already yielding promising results, giving us the hope that in future the fruits of these efforts will provide new stimuli to Russia's art.

ЮБИЛЕЙНЫЙ ПРОСМОТР В ЛИЦЕЕ

ANNIVERSARY PRESENTATION AT THE LYCEUM

Алла Надеждина

Alla Nadezhdina

В этом году Московскому академическому художественному лицейу имени Н.В. Томского исполнилось 70 лет. История лицея насчитывает много значимых для отечественного искусства страниц. Юбилей, отмечающийся в мае, совпал с просмотром работ учащихся — событием, подводящим итоги проделанной за год работы.

В Московском художественном академическом лицее имени Н.В. Томского в разные годы учились такие художники и скульпторы, как Г. Коржев, П. Оссовский, С. Андрияка, В. Нестеренко, Е. Максимов, А. Бурганов, Д. Жилинский, Д. Шмаринов, Т. Назаренко, И. Кабаков, О. Целков, П. Смолен и другие.

Созданный 13 мая 1939 года лицей (тогда еще Московская средняя художественная школа) всегда был, по воспоминаниям его воспитанников, учебным заведением, в котором академические традиции образования сочетались с богатой культурными событиями жизнью. Помимо экскурсий в музеи и на выставки непосредственно в школе проводились лекции и встречи с художниками, скульпторами, писателями. Учащиеся не только знакомились с шедеврами западноевропейской живописи и творчеством корифеев российской художественной школы, но и имели возможность лично общаться с ведущими художниками.

Насыщенность образовательного процесса позволяла юным художникам получать разносторонние представ-



*Просмотр в МАХЛ
им. Н.В. Томского, май 2009 года*

Тhis year, the N. Tomski Moscow State Academy Art Lyceum celebrated 70 years since its establishment. The anniversary coincided with the public show or presentation of student's works — an event summarizing results of their one-year efforts. Lyceum was established on May 13, 1939 (then called the Moscow Art School). It has always been the institution where the academic traditions of education are combined with events of rich cultural life. In 1951 the school was taken over by the Academy of Arts. The Academy considers the school a prime institution for artistic education. The works presented at the anniversary presentation suggest that the students are serious about their tasks. One can already discern personalities and the tremendous efforts of young artists. This was emphasized by the Acting Director of the Art Lyceum A. Bobykin who draw attention of President of the Russian Academy of Arts, Z.Tsereteli to the works of some students, astonishing with the maturity of performance and dedication with which the young authors worked on the topic.





ления о мировых художественных тенденциях, не замкнуться в рамках своей манеры, развивать собственные творческие представления.

В 1951 году школа перешла в ведение Академии художеств (тогда Академии художеств СССР). Академия рассматривает школу как учреждение для воспитания и развития талантов, которые впоследствии составили бы художественную элиту страны. В этом академия продолжает традиции своей предшественницы — Императорской Академии и ее первого президента, личного секретаря Екатерины II И.И. Бецкого, для которого воспитание нового поколения творцов было всегда приоритетной задачей. Ведь именно в юном возрасте формируются основы, определяющие дальнейшее развитие личности.

Протоколы заседаний президиума академии свидетельствуют, что обсуждения работы школы всегда были приоритетным направлением деятельности президиума. Это внимание к повседневной жизни лицеистов дало свои плоды, школа на долгие годы стала одним из культурных центров страны.

«Главный принцип академии — создавать условия для разнообразных творческих индивидуальностей в искусстве», — считает президент академии Зураб Константинович Церетели.

Работы, представленные на юбилейном просмотре, убеждают, что учащиеся серьезно относятся к поставленным перед ними задачам. Несмотря на то что все работы учебные и носят программный характер, в каждой видны индивидуальность юного художника и большой труд. Это подчеркивал и исполняющий обязанности директора лицея А.Л. Бобыкин, обративший внимание З.К. Церетели на работы некоторых учеников, поражающие зрелостью исполнения и увлеченностью, с которой их юные авторы работали над темой.

Просмотр, как обычно, начался в классах живописи. Пейзажи, натюрморты, портреты, графика — представлено все разнообразие жанров. Движение от класса к классу шло по нисходящей: начав с выпускных классов, гости продвигались к младшим. Эта «обратная перспектива», позволявшая проследить разные этапы образовательного процесса, помогала увидеть его как целостную систему, элементы которой находятся в равновесии друг с другом.

Как говорил в одном из своих интервью З.К. Церетели, «важнейшая заслуга академии — это то, что здесь удалось сохранить русскую классическую школу живописи. Многие из великих мастеров авангарда прошли академическую школу. Нам нужно понять, что она была важна для созревания их таланта и что она приобщила художников-новаторов к культуре профессионального мастерства. Я не верю в творческие возможности художника, который не владеет рисунком. Конечно, можно талантливо что-то придумать, но творческая биография на этом состояться не может. Сегодня во главу угла мы ставим воспитание новых мастеров отечественного искусства и обеспечение преемственности между поколениями художников — это наша задача государственного значения».

В воспитании молодого художника академическая школа всегда придавала особое значение рисунку, его важность для профессии подчеркивали многие художники, в том числе и А. Бенуа, видевший в рисунке организующую основу, без которой «никакое мастерство невозможно».

На просмотре присутствовали члены президиума, академики, профессора Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова, в их числе М. Бусев, М. Киселев, А. Рожин, Т. Назаренко, В. Церетели и другие.

Особый интерес Зураба Константиновича Церетели вызвал класс скульптуры, его внимание привлекла работа Ивана Лукина «Мальчик с обручем», отличающаяся умелой проработкой деталей и точными портретными характеристиками моделей.

Мастерство рождается из каждодневного упорного труда. Об этом постоянно напоминает Зураб Константинович, так как именно труд, помноженный на творческое горение, и может преобразить ученика в мастера.

Годы учебы в лицее многие его воспитанники вспоминают с особой теплотой как время активного познания мира, время своего становления. Для многих лицей благодаря замечательным педагогам, вкладывающим душу в любимое дело, остался одним из самых светлых воспоминаний.

В этот юбилейный год хочется пожелать лицейю по-прежнему оставаться альма-матер для талантливых ребят, так увлеченно и с таким вдохновением входящих в мир большого искусства.

ПЕРСОНАЛИИ

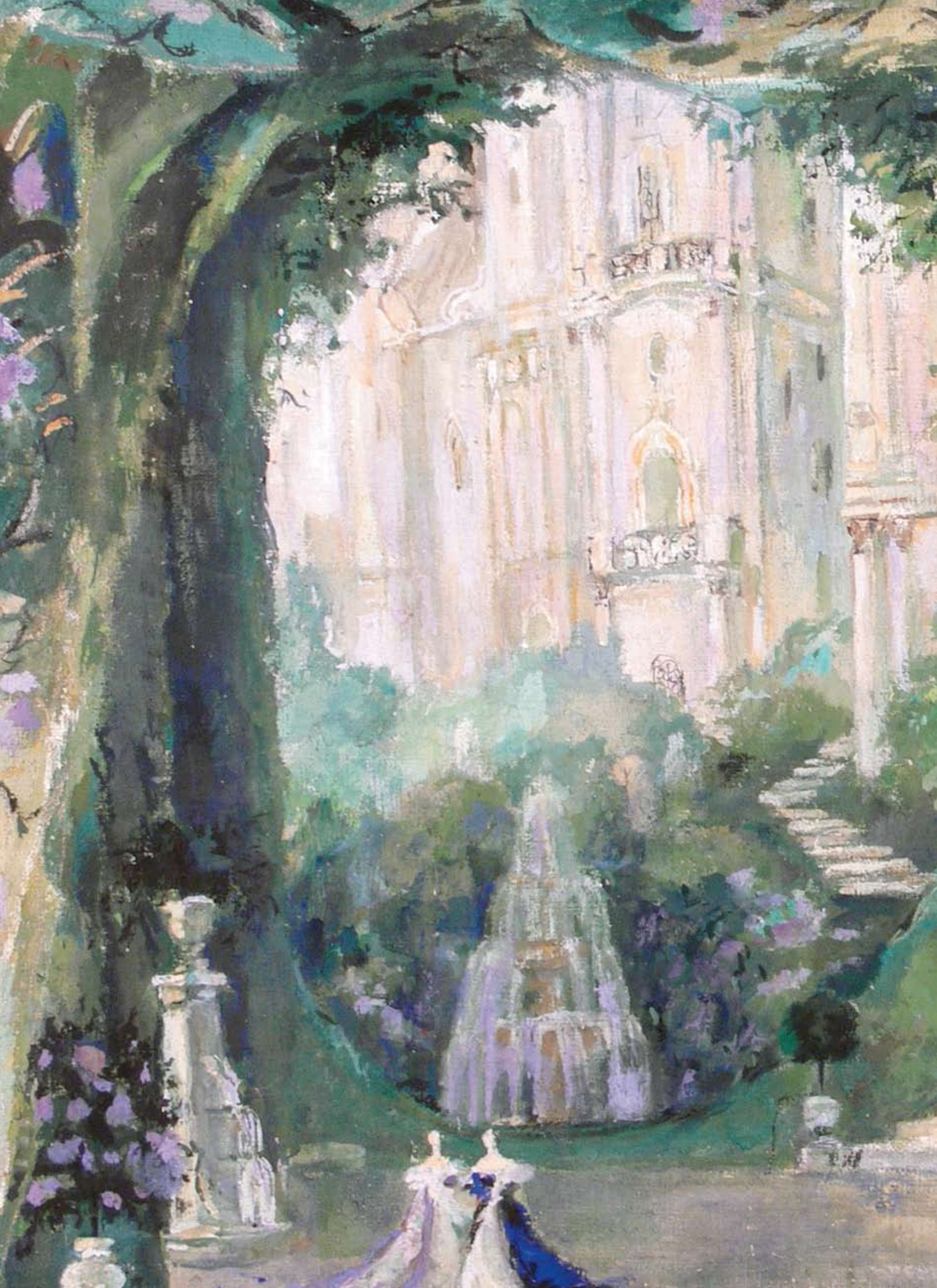
PERSONALITIES



Академия художеств во все времена объединяла признанных мастеров изобразительного искусства и архитектуры, внесших весомый вклад в развитие отечественной и мировой культуры.

Редакция начинает серию публикаций, посвященных академикам советского времени, благодаря личности и творчеству которых русская школа изобразительного искусства развивалась, невзирая на все катаклизмы отечественной истории и культуры.

Политика, проводимая Зурабом Церетели, — залог того, что, вступив в новую фазу своего существования, академия и впредь будет оплотом высокой художественной культуры, школой в самом высоком значении этого слова, хранительницей традиций. А еще центром художественной жизни России, средоточием разных направлений искусства, местом дружеской встречи всех талантливых художников, сколь различны бы ни были они в своем искусстве.



ВОЛШЕБНИК ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЫ

WIZARD OF THEATER SCENE

Виктор Ванслов

Viktor Vanslov

Вдвойственной природе театрально-декорационного искусства, принадлежащего одновременно и театру, и изобразительной художественной культуре, заключены его своеобразная прелесть, особое обаяние. Выдающиеся художники используют эти неповторимые возможности театрально-декорационного искусства, чтобы о многом сказать зрителю — о произведении, идущем на сцене, его значении в современной действительности, смысле искусства и жизни вообще. При этом театральные художники нередко оказываются на передовой линии современного искусства и создают произведения, имеющие существенное значение для художественной культуры в целом.

Обладая большой эстетической ценностью само по себе, творчество Вирсаладзе отражает пути развития и принципы театрально-декорационного искусства.

Симон (Солико) Багратович Вирсаладзе родился в 1909 году в Тбилиси. В 1928 году он переезжает в Москву и поступает во ВХУТЕИИ (Всесоюзный художественно-технический институт) на театральное отделение живописного факультета, где учится у одного из самых передовых художников 1920-х годов И. Рабиновича. Сильное, яркое, порой ошеломляющее искусство мастера, большой талант и личное обаяние не могли не покорить восприимчивого ученика.

Театральное искусство конца 1920-х годов характеризовалось разнообразием направлений, богатством творческих поисков. Конструктивистское и живописное направления существовали независимо друг от друга. Синтез их положительных моментов позднее станет существенным для творчества Вирсаладзе.

В 1930 году, когда были объединены театральное отделение живописного факультета ВХУТЕИИ и Академия художеств в Ленинграде, Вирсаладзе переехал в Ленинград, где в 1931 году окончил Академию художеств.

В Мариинском театре, где Вирсаладзе проходил студенческую практику, многие спектакли шли в декорациях К. Коровина и А. Головина. На сцене Александринского театра существовал еще великолепный головинский «Маскарад», поражающий богатством фантазии. Формирование Вирсаладзе в годы учения определялось влиянием как талантливых учителей разных направлений, так и многообразными тенденциями театральной практики. Он соприкоснулся со многими крупными художественными явлениями конца 1920-х — начала 1930-х годов.

С.Б. ВИРСАЛАДЗЕ

◀ СТР. 60

*Эскиз декорации к балету
П.И. Чайковского «Спящая
красавица». Фрагмент.*

ГАТОБ. 1952



Эскиз декорации к балету

П.И. Чайковского

«Лебединое озеро». III действие.

ГАБТ. 1956. Картон, гуашь,

темпера, бронза.

Музей ГАБТ

▽ СТР. 63

Эскиз декорации к балету

А. Меликова «Легенда о любви».

ГАТОБ. 1961. ГАБТ. 1965.

Частное собрание

This year marks 100 years since the birth of the outstanding artist of ballet theater Simon Virsaladze.

Simon (Soliko) Bagratovich Virsaladze was born in Tbilisi in 1909. In 1928 Virsaladze moved to Moscow and enrolled at the VKhUTEIN (All-Union Arts and Technical Institute), in department of Theatrical Art at the Faculty of Painting, where he was studying at I. Rabinovich, one of the most innovative artists of the 1920s. In 1930, when departments of Theatrical Art at VKhUTEIN and at the Academy of Arts in Leningrad were merged, Virsaladze moved to Leningrad, where he graduated from the Academy of Fine Arts in 1931.

In 1931 Virsaladze returned to his native Georgia and was appointed chief artist of the Z. Paliashvili Opera and Ballet Theater. From the first days, Virsaladze had to deal with the performances of musical theater, what shaped his further career.

In 1937 the artist was invited to Leningrad, where he began working for both city theaters of opera and ballet. Before the war he designed ballet spectacles for both S. M. Kirov Opera and Ballet Theater ("The Heart of the Mountains" by A. Balanchivadze (1938) and "Laurencia" by A. Kerin (1939) — both directed by V. Chabukiani) and the Maly Op-

В 1931 году Вирсаладзе вернулся в свой родной Тбилиси и был назначен главным художником театра оперы и балета им. З. Палиашвили.

В 1930-е годы преимущественное развитие на сценах наших театров получили живописные декорации. Живопись давала возможность повысить значение колорита для достижения эмоциональной выразительности, а также в ряде случаев позволяла добиться глубокого и тонкого психологизма. И Вирсаладзе в этот период работает именно как декоратор-живописец, обладающий тонким вкусом и колористическим чутьем.

В 1937 году его пригласили в Ленинград, где он начал работать в обоих оперно-балетных театрах города. В театре оперы и балета им. С.М. Кирова в довоенный период им были оформлены балеты «Сердце гор» А. Баланчивадзе (1938) и «Лауренсия» А. Крейна (1939) — оба в постановке В. Чабукиани; в Малом театре оперы и балета — балет «Ашик-Кериб» Б. Асафьева в постановке Б. Фенстера (1940) и опера «Фальстаф» Д. Верди в постановке Э. Каплана (1941). С этими спектаклями связан высший подъем творчества Вирсаладзе довоенных лет. Нашедший свой путь в искусстве художник творит с упоением, его дарование, свежее и молодое, в каждой работе раскрывается с новой силой.

Общеизвестно, что условия танцевального действия ставят свои требования. Центр тяжести в художественном решении декораций балета падает преимущественно на разработку заднего плана, кулис, падуг, порталного обрамления, чтобы освободить сцену для танцев. Костюмы художник должен сделать легкими и удобными, подчеркивающими структуру тела и танцевальные движения. Все это важные, но внешние требования хореографии. Кроме этого перед художником возникает более сложная и глубокая задача — согласование изобразительного решения с музыкальностью и симфонизмом танцевального действия, его обобщенностью, эмоционально-лирической наполненностью, а нередко и метафорическим значением. Мастер достигает художественной целостности спектакля, в котором изобразительное решение воплощает драматургию, музыку и хореографию в их единстве. Балетные спектакли, оформленные Вирсаладзе, обладали серьезным драматическим содержанием и развитым сюжетом. В хореографии В. Чабукиани немалая роль отводилась фольклорным элементам. Эти особенности оказались существенными и для работ Вирсаладзе.

Художник стремился к верной и точной передаче примет времени. В «Сердце гор» он воспроизвел родную грузинскую природу, передал облик народных селений, ввел в эскизы стаффаж, изображал танцующую массу. Его декорации не обрамление к танцу, они органически связаны с хореографией уже в самом замысле. В сравнении со многими балетными спектаклями тех лет декорации Вирсаладзе отличались скромностью, но поэтическое начало выражено в них более сильно и в прекрасных живописных формах.

Кульминацией предвоенного творчества Вирсаладзе стало его оформление оперы Д. Верди «Фальстаф», поставленной Э. Капланом. С этим режиссером художника потом свяжет прочная творческая дружба, вместе с ним он создаст немало ярких спектаклей («Дон Жуан», «Севильский цирюльник» и др.). Плодотворным оказалось и начало их сотрудничества. «Фальстаф» — наиболее содержательная из ранних работ Вирсаладзе.

В 1930-е годы в нашей стране происходил своеобразный «ренессанс» Шекспира. С творчеством этого драматурга связаны многие спектакли, этапные в развитии нашей театральной культуры. В этом же ряду находится и «Фальстаф» Вирсаладзе. Художник создает здесь декорацию, созвучную прежде всего образному смыслу музыкального действия. Это особый полуфантастический мир, в нем праздничность стала как бы внутренним состоянием бытия, а театрализованная карнавальность словно наполнила саму суть жизни. Такое искусство рождалось на волне гуманизма, вдохновленного идеями раскрепощения личности, развития творческих начал в человеке. Трактовка Капланом и Вирсаладзе «Фальстафа» была рождена прогрессивными тенденциями своего времени.

Большая Отечественная война прервала столь успешно начавшуюся работу Вирсаладзе в ленинградских музыкальных театрах, они были эвакуированы. Художник вернулся в родной Тбилиси, где пробыл с осени 1941-го до середины 1945 года. Он вновь сотрудничал с балетмейстером В. Чабукиани и сделал декорации и костюмы ко многим его постановкам, связанным преимущественно с воплощением классических произведений: «Дон Кихоту», «Жизели», «Шопениане», «Половецким пляскам» из «Князя Игоря», «Щелкунчику». Он по-прежнему жил в мире музыки, вдохновлялся ее образами и одновременно оттачивал мастерство, совершенствовался в композиции балетного костюма.

В драматическом театре работы Вирсаладзе того времени были связаны преимущественно с постановками пьес историко-героического содержания. Среди них «Великий государь» В. Соловьева, «Герои Крцаниси» С. Шаншиашвили, «Генерал Брусилов» И. Сельвинского и др. Приподнято-легендарная трактовка истории художником отвечала внутреннему пафосу этих постановок, вдохновленных патриотизмом военного времени. Вместе с тем в спектаклях драматического театра у Вирсаладзе усиливается реалистическая достоверность изображения, и это скажется затем в некоторых работах первых послевоенных лет.

Новый этап творчества Вирсаладзе начинается в послевоенные годы. В 1945-м он возвращается в Ленинград. Теперь он уже главный художник Ленинградского академического театра оперы и балета С.М. Кирова. Отдавая основное внимание этому театру, он одновременно оформил ряд спектаклей в МАЛЕГОТе, а также изредка участвовал в постановках оперных произведений в других городах.

Одной из лучших работ Вирсаладзе в оперном жанре явились в первые послевоенные годы декорации к опере «Порги и Бесс» Дж. Гершвина (МАЛЕГОТ, 1948). Как и все наиболее значительные создания художника в опере, эта работа также связана с творчеством Э. Каплана, режиссера, исключительно внимательного к пластической стороне спектакля, глубоко понимавшего роль театрального художника и умевшего дать стимулы для его деятельности.

Появлялись иногда и неудачные произведения. В «Семье Тараса» художник создал довольно шаблонные бытовые декорации в духе драматических спектаклей того времени. Иногда же в работах Вирсаладзе давали себя знать и некоторые слабые стороны театрально-декорационного искусства, например, пышность и самодовлеющая декоративность. Однако большинство работ Вирсаладзе этого периода очень значительны. В его творчестве формируется свой, особый образный мир. В произведениях Вирсаладзе нет ничего внешне эффектного, но они поражают изысканным и тонким вкусом, поэтичностью и музыкальностью, удивительными колористическими гармониями. В лучших его спектаклях концентрируются красота, поэтическое начало и эстетические ценности жизни. Образы искусства благодаря этому становятся мерилом и критерием прекрасного в самой действитель-

но и Ballet Theater (опера "Ashik-Kerib" by B. Asafiev in adaptation of B. Fenstker (1940) and opera "Falstaff" by Giuseppe Verdi staged by E. Kaplan (1941)).

With these performances is associated the highest rise of Virsaladze's creativity in prewar period. Artist, who had found his own way of artistic expression, performs with passion, his talent is fresh and young, and he approaches each work with new vigor.

The culmination of prewar art of Virsaladze was his design of Verdi's opera "Falstaff" staged by E. Kaplan.

New stage of Virsaladze's creativity begins in the postwar years. In 1945 the artist returned to Leningrad. He became the main artist of the S. M. Kirov Academic Opera and Ballet Theater in Leningrad. While his prime works were created for this theater, he also designed the series

of performances in MALEGOT and occasionally participated in the productions of operas in other cities.

In the works of Virsaladze one cannot find anything outwardly showy, but they astonish with the exquisite and delicate taste, poetry and musicality, as well as wonderful coloristic harmony. In his best performances one can admire concentrated beauty, a poetic beginning and aesthetic values of life.

In May 1987, at the Bolshoi Theater a premiere of joint work by Yu. Grigorovich and S. Virsaladze took place. It was ballet "Giselle" by A. Adan. This was the last show of the artist, who died on February 7th, 1989. Productions designed by Simon Virsaladze carry a humane, noble, poetic beginning, undoubtedly belonging to the artistic treasures as a precious legacy, as well as a living art of our times.



сти. Ведь не только искусство формируется по законам жизни, но в известном смысле и жизнь по законам искусства. В таком утверждении нет преувеличения, если только его не абсолютизировать. Речь идет лишь об обратном влиянии художественного творчества на жизнь.

Вирсаладзе в те годы отчасти опирался на традиции художников «Мира искусства» (особенно Л. Бакста, К. Коровина, А. Бенуа). Это направление было близко ему идеально-романтической трактовкой образов, поэтичностью и музыкальностью живописи. От него воспринял он и высокую живописную культуру, и принцип приближения сценического оформления к увеличенному до больших размеров станковому полотну, и стремление к целостности художественного оформления. Но он не подражал этим художникам, а воспринял лишь общие принципы их искусства, претворив их по-своему. По способности наполнять живопись «духом» музыки Вирсаладзе можно сопоставить из художников прошлого также с К. Коровиным, а из советских мастеров — с Ф. Фе-

доровским, если только отвлечься от огромных стилистических различий.

Огромную роль в ритмическом соответствии музыки и изобразительного искусства играют костюмы. Принцип «вписывания» костюма в единую живописную картину был завоеванием театрально-декорационного искусства начала века. Вирсаладзе наследует и развивает эту традицию. Костюмы как бы «продолжают» живописную тему декораций. Но так как на сцене они находятся в музыкально организованном движении, то, развивая живопись декораций, костюмы динамизируют ее, сочетают с ритмами музыки.

Чтобы красочная система изобразительного решения при этом не оказалась схематичной, Вирсаладзе обычно вносит в костюмы два-три «выпадающих» из нее цвета. Они кажутся особенно «свежими» и словно предохраняют общее живописное решение от монотонности и сухости. Так, в «Спящей красавице» П. Чайковского, поставленной в Кировском театре (1952), в первом акте серо-



розовый, словно в лучах утренней зари, дворец, написанный на заднике, дан в обрамлении зеленых арок кулис. И в костюмах кордебалета сочетаются зеленые, светло-фишашковые, серые и розовые тона. А розовая Аврора дается в сочетании с черно-белыми, дополняемыми серыми и золотыми одеждами кавалеров. В каждом акте костюмы развивают живописную «тему» декорации и образуют с ней своего рода «контрапункт». Этот принцип характерен и для других работ Вирсаладзе.

Романтический характер образного содержания и «симфоничность» живописного мышления художника обусловили одну примечательную черту его стиля. Все чаще мы сталкиваемся с тем, что цвет в спектакле Вирсаладзе в отдельных элементах утрачивает предметный характер и приобретает чисто эмоциональный смысл. Так, в мире «Щелкунчика» черная или розово-серебристая елка оказывается естественной, ибо это елка не бытовая, а сказочная, елка не подмосковного леса, а детских ночных ужасов и радужных грез.

В годы особенно сильных натуралистических тенденций это был смелый путь подлинного искусства. В по-

слевоенный период Вирсаладзе свойственны искания, связанные с новыми способами решения сценического пространства. Здесь следует назвать сказочно-феерическую «Шехерезаду», балет на музыку Н. Римского-Корсакова. Новым для художника было, во-первых, сочетание постоянных и изменяющихся элементов оформления, во-вторых, применение живописных панно. В дальнейшем эти принципы получают значительное развитие.

Опера Моцарта «Дон Жуан» (1956) и балет Мачавариани «Отелло» (1957). В их оформлении появились некоторые новые тенденции и приемы — в творчестве художника происходил перелом. Воспроизводилась эпоха, но подчеркивалось обобщенное, общечеловеческое содержание произведения. Здесь у Вирсаладзе вновь появляется постоянное обрамление спектакля, которое сочетается с изменяющимися покартинно фрагментами декораций.

«Дон Жуан» и «Отелло» примечательны стремлением отойти от иллюзорно-правдоподобных (хотя и сказочно-идеальных) образов и дать решение более условное и лаконичное. Споры об условности в театре разгорятся позднее, и Вирсаладзе в своем искусстве предложит принципиальное творческое решение. Но эти споры зарождались уже в середине 1950-х годов. Они могли бы возникнуть и в связи с «Дон Жуаном» и «Отелло». Художник создавал здесь не иллюзию достоверной среды (все равно — реальной или воображаемой), а обобщенный фон действия, конкретизированный отдельными сценическими деталями. Обобщенность декорационного решения способствовала монументальности и масштабности представлений. Эти спектакли родились в переломное время, в период «оттепели», когда в искусстве преодолевались догматизм и иллюстративность.

В 1957 году Вирсаладзе создает последний спектакль, поставленный с В. Чабукиани, и первый спектакль, поставленный с Ю. Григоровичем. В постановке балета С. Прокофьева «Каменный цветок» произошло радикальное обновление нашего театрально-декорационного искусства. С этого спектакля начинается высший период в творчестве замечательного художника.

Внешне в деятельности Вирсаладзе после 1956 года ничего не изменилось, разве что возросли признание и слава его искусства. Некоторые оформленные им спектакли («Каменный цветок», «Легенда о любви») будут вскоре перенесены в его декорациях на зарубежные сцены. Внешняя канва жизни говорит лишь об успехах. По существу, в его искусстве происходит глубокий сдвиг. Все достижения наиболее зрелого и во многом принципиально нового этапа творчества Вирсаладзе связаны с творчеством балетмейстера Ю. Григоровича, обновившего хореографический язык и создавшего балетный театр поэтического типа. Григорович мыслит крупными хореографическими формами, обобщенно выражающими узловыми моментами действия, дает чисто танцевальное его решение, возрождает забытые в предшествующий период формы, проявляет богатство фантазии. В лице Вирса-

ладзе он нашел художника, во многом способствовавшего осуществлению его замыслов.

В спектаклях Григоровича Вирсаладзе отвечал на многие принципиальные творческие вопросы нашего театрально-декорационного искусства, выдвинутые в то время. Во второй половине 1950-х годов в нашем искусстве началась борьба за многообразие художественных форм, в том числе за избавление театра от натуралистических тенденций. Окончательно была развенчана подмена реализма натурализмом. Вирсаладзе начинает применять символические формы. Он строит декорации на сочетании единой для всего спектакля художественной установки, часто несущей метафорический образ, основную идею, с покартинной сменой изображений. Место действия в спектакле определяется в первую очередь логикой не бытового сюжета, а музыкально-хореографического действия.

В «Каменном цветке» Вирсаладзе создал выразительные картины природы, вписанные в малахитовую шка-

С. Б. Вирсаладзе

◀ СТР. 64

Эскиз триптиха к балету «Иван Грозный». ГАБТ. 1975. Фанера, картон, темпера, сусальное золото. Музей ГАБТ

◀ СТР. 64

Эскиз костюмов боярынь к балету «Иван Грозный». ГАБТ. 1975. Бумага, гуашь, бронза, фольга. ГМТчМИ

Эскиз костюма Патриция к балету

А. Хачатуряна «Спартак». ГАБТ. 1968



тулку. Зеленый цвет в спектакле — это только цвет малахитовой шкатулки, конструктивной основы декорации, из которой рождается действие спектакля. Художник пишет пейзаж черной, серой, белой красками, вводит в него красные и розовые, охристые и палевые тона. А малахитовая шкатулка обрамляет сцену, становится как бы «участницей» действия.

Персонажи спектакля, выходящие в «Каменном цветке» из пространства малахитовой шкатулки, кажутся появившимися из ее изобразительной декорации. Плоскостной в своей основе изобразительный фон словно разворачивается в объемно-пространственные танцевальные композиции первого плана, а последние будто сжимаются в этом фоне и собираются в нем, как в фокусе. Декорации Вирсаладзе вызывают ассоциации с живописью по лаку и росписями декоративных подносов, что уместно в спектакле, основанном на сюжете уральских сказов.

Этапное значение в развитии всего нашего театрально-декорационного искусства приобрело изобразительное решение балета А. Меликова «Легенда о любви», который был поставлен Ю. Григоровичем в 1961 году. Хореография

«Легенды о любви» строится на основе крупных танцевальных сцен, раскрывающих узловые моменты действия и психологические состояния героев. Существенное значение здесь приобретает метод «портретной» обрисовки действующих лиц не только через их сольные вариации и монологи, но и через их окружение. Даже действенные сцены (шествие, погоня и др.) проникнуты психологизмом и подчинены раскрытию образов главных героев. В спектакле торжествует симфонический танец во всем богатстве лексики и форм.



С. Б. Вирсаладзе
Эскиз костюма Феи Карабос
к балету П.И. Чайковского
«Спящая красавица». ГАБТ. 1973

СТР. 64 ▸

Эскиз костюма к балету
П.И. Чайковского «Щелкунчик».
II действие, первая картина.
ГАБТ. 1966

Достижения и находки «Каменного цветка» развиты в «Легенде о любви». Образ спектакля определяется декорацией, расположенной на заднем плане. Конструктивно она представляет собой ширму, боковые створки которой складываются и раскрываются. Ширма заставляет вспомнить о народных площадных театриках Востока, она оправдывает кукольно-марионеточные движения, характеризующие придворных янычар. Кроме того, и в закрытом и в раскрытом положениях декорация напоминает древнюю восточную книгу, страницы которой словно «читаются» в ходе действия. В начале спектакля «обложка» книги медленно раскрывается, вводя нас в изобразительный мир декорации.

Одна из важнейших сторон изобразительного решения «Легенды о любви» — ее костюмы. Связь костюмов с хореографическим образом выражается в их покрое и цвете, они связаны с живописью декораций, динамизируют и развивают ее. «Легенда о любви» — пример абсолютной слитности художественного оформления с музыкальной драматургией и танцем.

В постановках «Каменного цветка» и «Легенды о любви» осуществился синтез различных принципов художественного оформления сцены, выработанных в процессе развития театрально-декорационного искусства.

Для эволюции как творчества Вирсаладзе, так и всего нашего театрально-декорационного искусства показательно оформление художником «Спящей красавицы» П. Чайковского, к которой он обращался примерно через десятилетние промежутки: в 1952, 1963 и 1973 годах. В спектакле 1952 года на сцене были пышные и многогранные формы барочной архитектуры и паркового ландшафта. В постановке 1963 года принцип концертной «по-

дачи» хореографии заставил художника облечь сцену в «воздушные» белые, но холодные и несколько отвлеченные одежды, не отвечавшие психологической насыщенности и эмоциональной страстности музыки.

Виртуозного мастерства достигает Вирсаладзе в костюмах. Реальный и фантастический мир в «Спящей красавице» 1973 года внешне различается костюмами, характерно-бытовыми в первом случае, условно-танцевальными — во втором. В костюмах много поразительных деталей. Остроумно выражено сословное различие придворных и крестьян — сложностью костюмов одних и элементарностью других. Когда видишь всю эту систему декораций и костюмов в движении, в соответствии со структурой, ритмами, динамикой музыки, хочется назвать изобразительное решение Вирсаладзе не иначе как симфонической живописью.

Оформление балета А. Хачатуряна в постановке Ю. Григоровича «Спартак» также тяготеет к монохромности. В его основе массивные римские сооружения, словно созданные из старого, замшелого серого камня. Вместе с тем оно не графическое, а именно живописное, ибо в пределах одного цвета Вирсаладзе находит множество оттенков, существенных для создания эмоционального образа. Обычная для Вирсаладзе ахроматическая трехцветка не составляет здесь основу, на которую накладываются другие цвета, как это было в предыдущих спектаклях, а является доминирующей гаммой спектакля, определяющей его колористический строй. Но при этом большую роль играет многоцветное освещение. Свет в этом спектакле у Вирсаладзе особый — герои и эпизоды действия словно вырываются освещением из окружающего их мрака (как на картинах Рембрандта).

Общую систему декорационного решения дополняет поразительная находка: над сценой раскинулся свободно провисающий велум (полог, тент). Опускаясь в промежутках между картинами, велум образует внутренний занавес, за которым происходит смена декораций заднего плана. На его фоне в это время идут сольные монологи героев, связывающие в спектакле хореографию смежных картин. Мастерство Вирсаладзе, решившего одновременно проблему перемен декораций и фона для монологов столь просто и при этом в связи с общим образно-композиционным строем, поистине поразительно. Велум имеет в спектакле еще и непредметное образно-выразительное значение — цветовое пятно в общей колористической системе. Велум также вызывает многообразные, порой весьма существенные ассоциации. Кажется даже, что в этом неуловимо изменчивом образе заключен трагедийный ход событий. Синтез предметных и непредметных элементов утверждает принципы философско-поэтической, символично-метафорической образности в балетном театре.

Балет «Золотой век» Д. Шостаковича — этапный в освоении художником новой темы эпохи. Здесь Вирсаладзе использует кулисы, ширмы и занавесы, расписывая



их прямоугольниками, кругами и надписями в конструктивистском стиле 1920-х годов — времени, когда происходит действие спектакля. Своего рода продолжением декораций в танце оказываются и костюмы. Они выполняют три функции: конкретизируют, а во многом и создают образ эпохи, ибо отличаются исторической конкретностью, достоверностью; одевают не столько персонажей, сколько танец, выделяя группы, подчеркивая характер хореографической пластики; развивают колористические мотивы декораций, динамизируя их в соответствии с ритмами музыки.

В пределах одной статьи нет возможности охарактеризовать все спектакли, созданные Вирсаладзе в сотрудничестве с Григоровичем. Среди них «Иван Грозный» и «Ангара», «Лебединое озеро», «Щелкунчик» и «Раймонда», другие постановки классики. И каждый раз художник находил новые оригинальные решения, создавая символический и вместе с тем конкретный образ спектакля, органически сливая изобразительное начало с хореогра-

фией. Каждый такой спектакль становился художественным событием, имея успех не только в нашей стране, но и в зарубежных гастролях.

В мае 1987 года в Большом театре состоялась премьера еще одной общей работы Григоровича и Вирсаладзе — «Жизели» А. Адана. Это был последний спектакль художника, скончавшегося 7 февраля 1989 года. Его высокое художественное мастерство и тонкий вкус проявились и здесь, хотя «Жизель» не давала для этого особенного простора. На сцене в первом действии шел радостный праздник, хотя и завершающийся трагическим концом. Во втором же действии сценический образ был проникнут таинственным, мистическим колоритом. А на изображении лежала печать грусти, даже некоторого уныния, словно предвещающая трагический конец.

Спектакли, оформленные Вирсаладзе, несут в себе гуманные, благородные, поэтические начала и потому входят в художественную сокровищницу и как ценное наследие, и как живое искусство нашего времени.

СОГЛАСИЕ ИСКУССТВ

CONCORD OF ARTS

Валерий Турчин

Valery Turchin

В июле в торжественной обстановке при большом стечении зрителей, заполнивших практически весь внутренний дворик Михайловского (Инженерного) замка Государственного Русского музея, прошла церемония открытия выставки «Мастерская Зураба Церетели», посвященной 75-летию президента Российской академии художеств.

Выставка в Русском музее позволяет заглянуть в другой мир, скрытый от посторонних глаз, — мир мастерской художника. Разумеется, экспозиция не воссоздает буквально обстановку мастерской, хотя там представлены предметы, являющиеся неотъемлемой ее частью, — фрагменты интерьера, мебель, мольберты, этюдники, книги, ковры. Но она позволяет почувствовать атмосферу этой мастерской, царящий в ней дух свободного самовыражения и постоянно творческого поиска.

Портреты родных и друзей, полотна, посвященные памяти великих художников — А. Модильяни, Н. Пиромани, К. Малевича, М. Шагала, натюрморты, декоративные композиции захватывают мощной стихией цвета, экспрессией пластической формы, создавая праздничную атмосферу. Цветные шелкографии, объемные эмали, отличающиеся особой звучностью и яркой декоративностью, скульптурные произведения, отмеченные выразительностью пластических и композиционных решений, позволяют художнику создавать жизнеутверждающие и эмоционально насыщенные работы.

Многие скульпторы были живописцами. В XX столетии к холстам и краскам охотно обращались Майоль и Джакометти. Великий Роден был создателем быстрого, подцвеченного акварелью рисунка. А уж на мастеров, равно великих в обоих видах искусства, будь то Матисс или Пикассо, Дали или Батеро, ушедший век оказался особенно плодovit. Во многих случаях творческая одаренность личности проявлялась в широте поисков, в потребности реализовать себя в разных областях.

У иных можно заметить соответствие пластических объемов, развернутых в пространстве, красочным композициям на плоскости, у некоторых же родство двух искусств только намечено. Однако же, без сомнения, известные коррективы, перепроверки пластики живописью и живописи пластикой существовали. Порой более явно, иногда несколько скрыто. У каждого имелся свой подход. В этом отношении творчество Зураба Церетели дает возможность понять многое. Главное — показать не столько спор искусств друг с другом, но и их согласие, необходимое взаимное дополнение и, что важно, общее чувство свободы самовыражения, когда проявляется желание поведать о чем-то пережитом именно языком красок. Для Церетели картина — прежде всего живопись, и тут художник соблюдает все законы этого вида искусства, ценя фактуру, цветовые пятна, плотность масляных красок, контрасты, гармонию и колорит. Кисть в руке живописца подчинена импульсам, поднимающимся со дна его души.

Spectacular opening ceremony of the exhibition "Studio of Zurab Tsereteli" attracted large crowd of visitors, who filled almost the entire courtyard of the Mikhailovsky Castle of the State Russian Museum. A solo exhibition of works by Zurab Tsereteli, President of the Russian Academy of Arts, was dedicated to his 75th jubilee.

Exhibition "Studio of Zurab Tsereteli" allowed visitor to look into another world, hidden from prying eyes — the world of the artist's studio. Of course, the exhibition did not literally recreate the studio environment, although there were submitted many objects, which are an integral part of it: fragments of interiors, furniture, easels, etudes, books, carpets, etc. More important was the fact, that the exhibi-



*Мастер-класс
Зураба Церетели на
вернисаже в Русском музее*

СТР. 69 ▷
З.К. ЦЕРЕТЕЛИ
Чарли-мечтатель. 2007. Холст, масло



В XX веке художники пересмотрели значение символики цвета в искусстве, но не утратили возможности ассоциативного мышления, когда определенное сочетание красок способно вызывать мысли и чувства, будить воображение зрителя, передавать ему настроения, которые владели художником. У Церетели чувственное понимание значимости каждого цвета развито невероятно, что представляет важную составляющую его искусства живописца. У его картин цвет — не прямой эквивалент реальности, а преобразенной, окрашенной настроением и глубоким, идущим изнутри чувством.

Вместе с ним, в зависимости от его настроения, мы смотрим на мир сквозь оцветненные фильтры, когда ночь сменяется днем, заря вечерняя — утренней и преобразаются все краски вокруг, голубые и синие переходят в фиолетовые и сиреневые, а розовые — в желтые. Но чудо: порой все фильтры, передающие настроения, навеянные минутным впечатлением, а то и воспоминаниями, сняты, и тогда реальность надвигается на нас с холстов в россыпях богатых оттенков. Тогда все кажется возможным, и удивительный зеленый расцветает рядом с оранжевым, а черный сам собой преобразается в темно-синий.

Эти краски словно чувствуют и переживают вместе с художником и зрителем, они ликуют и печалятся с нами, они то поют печальные песни, то слагают радостные гимны о красоте мира. Они как бы вместе с нами переживают за его судьбу, вверенную кисти мастера, тревожно молчаливы, будто замирают на краткий миг: не случилось ли чего-то. Живописец стремится наделить краски





◀ СТР. 70

З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

*Марго и Алексей. 2007. Холст,
масло**Памяти Дмитрия Шостаковича.
2005. Холст, масло**Пиккентавр. 2007–2008. Гипс
тонируемый*

tion rendered the atmosphere of his studio, the spirit of free expression and tenor to a constant creative search.

We could see here portraits of family and friends, paintings dedicated to the memory of the great artists: Amedeo Modigliani, Niko Pirosmani, Kazimir Malevich, Marc Chagall and others. There were still lifes – decorative compositions capturing the powerful element of color or expression of plastic form, creating a festive atmosphere. And even more: colored serigraphs; embossed enamel, characterized by a special sonority and bright decorativeness; sculptural works, marked by the expressiveness of plastic form and composition – all of them allow the artist to create life-affirming and emotionally saturated works.

Many sculptors were painters. In the twentieth century, the canvas and palette were regularly used by Aristide Maillol and Alberto Giacometti. Great master of sculpture Auguste Rodin was the author of rapid, aquarelle-colored drawings. In many cases, the creative talent of personality was manifested in the searches across the art-field and in the need to express in different areas.

In this regard, the works of Zurab Tsereteli enable us to understand a lot. Most important is they show not only dispute of arts with each other, but their concord, necessary mutual complementarity and, most importantly, the common feelings of freedom of expression, which manifests a desire to tell a story of personal experience exactly through the language of colors.

Tsereteli developed incredible sensual appreciation for the importance of each color, the fact that represents an important component which makes him a great painter. The colors find their physical and spiritual existence in the density of texture layers, in the amazing variety of strokes, in the chaotic intertwining and squirming, in the strokes crossing each other like lightning, in the separate sharp strokes of the brush. One feels desire to believe all that ancient legends, myths, prophecies, dreams and stories, presented by the artist.



Вид экспозиции в ГРМ



*Губернатор Санкт-Петербурга
В. Матвиенко, директор ГРМ
В. Гусев и З. Церетели на
открытии выставки*

на холсте определенной витальной энергией, вдохнуть в них душу: его живопись одухотворена, и уже по самой своей природе становится неким звеном между художником и божественным началом. В таком понимании искусство — это хвала Всевышнему, благодарность мастера за тот мир, который ему явлен, и за те силы, что ему даны, чтобы показать величие общего замысла, видного во всем: в силуэтах гор, в букетах цветов, во встречах и расставаниях людей, в печалях и радостях.

В густоте фактурных наслоений, в удивительном разнообразии мазков, то хаотично сплетающихся, то извиляющихся, пересекающих друг друга, словно молнии, в отдельных резких ударах кистью краски обретают свое физическое и духовное бытие. Хочется верить древним легендам, мифам, сказаниям, снам и рассказам, донесенным до нас художником.

Все видения художника чем-то похожи на сон (а тема сна у него встречается часто). Он словно что-то «всасывает»

в свою память, и пишет холст, чтобы запомнить некое видение, а другие образы сами исподволь выплывают из глубин сознания и как бы требуют, настойчиво стучась в двери памяти. Так что картина для Церетели — некий экран, который окрашивается в цвета преобразенной чувствами реальности. Таким образом, в чем-то Церетели-художник нам становится понятнее, ближе. Возможно, поэтому мастер и избрал живопись как стихию, наиболее адекватно отвечающую ему, его темпераменту, его видению мира.

Техника живописи, гибкая по своим возможностям, дает ему силу наиболее непосредственно выразить, что волнует, воссоздавать свои сказки-воспоминания, цветные сны.

Начинать или заканчивать рабочий день живописью становится для мастера необходимостью. Это бесконечный разговор, длящийся всю жизнь. Разговор, который не может никогда надоесть. Живопись — залог его душевного равновесия. Он пишет свои холсты, как бы строя некий мир, добавляя в него все новые и новые части, мир, открытый для всех.

ВЫСТАВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС

EXHIBITION HALLS OF ACADEMY



Здание, в котором расположен Президиум и выставочные залы Российской академии художеств (Пречистенка, 21), известно в Москве как особняк Морозова. Городская усадьба XVIII-XIX веков с 1899 года принадлежала этому крупному предпринимателю и коллекционеру. В 1918 году на основе собраний Морозова и Шуккина здесь был создан Государственный музей нового западного искусства.

В 1948 году в усадьбе разместился Президиум Академии художеств СССР и Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств. В выставочных залах проходят выставки художников-академиков.

Галерея искусств Зураба Церетели (Пречистенка, 19) – крупнейший современный центр искусств, открыт в марте 2001 года, расположен в одном из красивейших зданий Москвы эпохи классицизма – дворце князей Долгоруковых. В Галерее искусств представлены экспозиция произведений Зураба Церетели, коллекция слепков с произведений античной скульптуры из фондов ГМИИ имени А.С. Пушкина, проходят выставки академического и современного искусства, защиты дипломных проектов, торжественные собрания академии, регулярные общедоступные мастер-классы Зураба Церетели, музыкальные вечера.

www.rah.ru

МИТЛЯНСКИЙ – ЧЕЛОВЕК КАРНАВАЛА

MITLYANSKI – MAN OF CARNIVAL

Сергей Орлов

Sergey Orlov

Карнавал, театр, игра – вот стихии скульптора Даниэля Митлянского. В конце 1980-х и 1990-е, объехав многие страны Европы, он часто и, конечно же, намеренно оказывался участником праздничных действий в Испании, Италии, Франции. Он едет в Европу не как турист и пассивный наблюдатель, но чтобы открыть новую для него, необычную жизнь, стать действующим лицом европейского карнавала и запечатлеть его собственным карнавално-скульптурным языком. Он становится свидетелем и участником карнавалов в Венеции, Барселоне, Париже, торжеств по случаю ликвидации Берлинской стены, не минует и домашних, семейных праздников... Так возникли композиции, которые автор назвал «Сладкая Европа» (конец 1980-х–1990-е). Этой серии художник предпослал значимый девиз: «Конец Берлинской стены – начало новой Европы» (так называлась персональная выставка, проходившая в ГТГ (на Крымском валу)). Поток ярких впечатлений, «импрессионистичность» зримых фрагментов. Многие персонажи даны в натуральную величину. Митлянский открывает нам путь в волшебную «страну зрелищ». Перед нами парад фейерверков на площади Бастилии («Франция. Площадь Бастилии», 1989), воображение захватывает стремительный ритм венецианского карнавала («Венеция», 1988), мы попадаем в толпу людей-масок («День Святого Георгия в Барселоне», 1990-е), наконец сам Митлянский (автопортрет) предлагает нам поднять бокал за Рождество («Рождество в семье Крокер. Великобритания», 1990).

Королева «страны зрелищ» – девушка в яркой красной кофте и красном колпаке на площади Бастилии. Она представляет торжествующую Францию, приветствует всех букетом цветов в высоко поднятой руке.

Она стала главной героиней персональной выставки Митлянского, открывшейся 14 июля (в день взятия Бастилии) в залах Российской академии художеств в Москве. Ее энергичный приветственный жест, повторяющий жест героини знаменитого полотна Эжена Делакруа «Свобода на баррикадах», пронзил и связал воедино величественную анфиладу залов.

Кроме праздничной «Сладкой Европы» на выставке в академии были представлены работы из обширной библейской серии, портретные композиции, модели и эскизы монументальных работ.

Даниэль Митлянский (1924–2006) в жизни и творчестве был открыт и независим, у него нет ни одной неудачной или неудавшейся работы. Если с кем-то его и мож-

Carnival, theater, game – these are the elements of the sculptor Daniel Mitlyanski (1924–2006). In the late 1980s – 1990s, he traveled across many European countries, often with intention to spend his holiday at feasts and celebrations in Spain, Italy and France. He went to Europe not as a tourist, not as a passive observer, but to open an unusual, new life for him, to become a protagonist of European carnival and capture it with his own carnival-sculptural language. This gave rise to sculptural compositions like "Sweet Europe" (late 1980s – 1990s). This series were prefaced with significant motto by the



Д. Ю. Митлянский
*Лиза и Соня. Из серии
«Семейный альбом».*
2006. Дерево, керамика

artist: "End of the Berlin Wall – the Beginning of a New Europe." (This was title of his solo exhibition, held in Central House of Artists). There was flow of vivid senses; there was "impressionism" of visible fragments. Many statues are given in life-size. Mitlyanski opens the way to the magical "kingdom of strange spectacles". In front of us is a parade of fireworks at the Place de la Bastille ("France. Place de la Bastille", 1989); our imagination is captured by the rapid rhythm of a Venetian carnival ("Venice", 1988); we find

*Автопортрет.
Дерево*

ourselves in the middle of a crowd of people in masks celebrating "Day of St. George in Barcelona" (1990s); and finally Mitlyanski himself (self portrait) offers us a toast for Christmas ("Christmas in the Crocker family. United Kingdom", 1990).

Queen of the "kingdom of strange spectacles" is a girl in a bright red blouse and red cap on the Place de la Bastille. She is a symbol of triumphant France, welcomes all the visitors with the bouquet of flowers in her hand raised high.

She became the main protagonist of Mitlyanski solo exhibition, which was opened this year on July 14, on Bastille Day (French national holiday) in the halls of Russia Academy of Arts in Moscow. Her energetic welcome gesture pierced and tied together magnificent enfilade of rooms and at the same time is echoing the gesture of the heroine from the famous Eugene Delacroix's painting "Liberty Leading the People".

At the Academy of Arts artist presented not only his works from cycle of festive "Sweet Europe" works, but also selection from his extensive biblical series, portrait compositions, models and sketches of his monumental works.



но сравнить и сопоставить, то, пожалуй, только с Гансом Христианом Андерсеном.

В начале 2000-х годов художника безраздельно захватил фантастический, яркий мир датского сказочника. Им овладевает идея создать памятник, но необычный — автор и мир его воображения. Андерсен — творец и участник сказок. Но в интерпретации Митлянского он также

Художник выделял в своем творчестве три основных направления: работы, посвященные военной теме, документального характера на современную тему и фольклорно-сказочные. В этих трех направлениях проявился диапазон его творчества: от игровых, сказочных, карнавальных мотивов до сцен, полных драматизма. Ему были открыты как праздничная, так и трагическая стороны жизни.



Д.Ю. Митлянский
Воланд, Берлиоз, Бездомный
на Патриарших прудах
(Композиция по мотивам
романа М. Булгакова «Мастер
и Маргарита»). 1990-е годы

СТР. 77 ▸

День шестой. Адам и Ева.
Из серии «Дни творения».
2001. Дерево, бронза

внутри сказки, становится одним из ее персонажей: вот он осторожно ступает по ладони огромной медной руки — это его же рука, представленная в масштабе великого творчества. Андерсен-творец направляет путь Андерсена-персонажа. Ганс Христиан элегантен, энергичен, шагает легко, как по бескрайнему цветущему полю, в его руках белые и красные розы (каждая роза — новая сказка). Вместо пьедестала — высокий цилиндр, превратившийся в волшебный фонарь. Это центр сказочного мироздания. Излучаемый им свет преобразуется в сюжеты, события, персонажей. Сказки оживают и движутся как световой луч. Цилиндр, как афишный столб, обклеен рисунками (художник полагал, что цветные рисунки будут заменены керамическими рельефными вставками). На каждом рисунке — сюжет одной из сказок.

Рисованные персонажи «выходят» за пределы листа, обретают объем, образуют скульптурные композиции, параллельные графическим. Вокруг фигуры Андерсена возникает волшебный сад, в котором вновь появляются (но уже как объемные скульптуры) оловянный солдатик, соловей, китайский император. Кай и Герда, победившие колдовские чары Снежной королевы, летят на волшебном олене. У Митлянского не одна, а несколько композиций с волшебным оленем. Кай и Герда портретны — это две его внучки. Получилось так, что все персонажи — в равной мере герои и Андерсена, и Митлянского.

После окончания школы в 1942 году Даниэль был призван в армию, прошел всю войну. «Я считаю, что главным событием в жизни моего поколения была несомненно война, — утверждал художник. — В боях я не участвовал, но весь ужас их представляю себе. Кроме того, наибольшую фальшь (особенно в скульптуре) несут батальные сцены а' la Вучетич, и я поклялся себе, что о войне буду говорить опосредованно — до боя или после него, о горе близких». По памяти и по сохранившимся фотографиям художник создал портреты своих одноклассников, погибших на войне. Пятифигурная мемориальная композиция создавалась как станковая, создавалась не по заказу, а по внутреннему велению памяти. Оставшиеся в живых бывшие ученики предложили художнику установить эту скульптуру перед зданием школы как памятник. Отлитая в бронзе композиция «Реквием 1941 г. Моим одноклассникам, погибшим на войне» была в 1971 году установлена перед зданием школы. «Еще одним «соавтором» этой работы была наша миниатюрная учительница математики В.А. Гусева, которая «пробила» этот памятник через все инстанции. Без нее он бы не состоялся», — уверял Митлянский.

Несомненно, это один из самых искренних, правдивых и драматичных памятников о войне. Он камерный, но его сила в том, как неотразимо передано ощущение незащищенности жизни. Контраст портретных лиц и удлиненных, хрупких, почти бестелесных фигур. Этот

памятник любил Булат Окуджава и много раз приходил сюда на 9 мая.

Митлянский мыслил сериями. Избрав ту или иную тему, он развивал ее в нескольких композициях, искал новые грани и повороты. Серия могла быть посвящена какой-то теме либо возникала под впечатлением творческой поездки по России или в другие страны и регионы.

В 1970–1980-е он создал серию «Художники работают». В скульптуре «Виктор Попков и его муза» (1972) соединены два портрета – Попкова и героини многих его картин – одинокой женщины-крестьянки, ждущей погибших или пропавших без вести брата, мужа, сыновей... Эта тема волновала не только Попкова. Она стала центральной в фильме В. Шукшина «Калина красная» (1974).

Самая впечатляющая композиция серии – «Живописец Т. Назаренко и ее картина «Пугачев» (1989) (находится в ГРМ). Даниэль представил бунтаря сквозь призму знаменитой картины Татьяны Назаренко. Огромный и неистовый, как Кинг-Конг, Пугачев заперт в клетке, закрыт на замок и скован кандалами! Он оказался к тому же и пленником воображаемой картины, и экспонатом музея Тюссо. Лик его ужасен, во взгляде неистовство и мольба. Сама же Татьяна Назаренко (изображенная Митлянским) спокойно присутствует перед клеткой. Она как бы комментирует ситуацию, проводит музейную экскурсию на тему «История Пугачевского бунта». Но Пугачев не муляж, а живой экспонат. Нет сомнения, что в скором времени он вырвется на свободу!

Митлянский с большим воодушевлением встретил перестройку. Воспринял ее как праздник освобождения творчества от всевозможных официальных запретов и ограничений. Ощущение свершившихся и грядущих перемен он выразил в серии «Репортаж для журнала «Огонек» о московской интеллигенции в период перестройки» (1980-е). Она включает несколько больших портретных голов друзей автора и сюжетные композиции.

Блок «Нам нужна перестройка» (знали бы мы тогда, как это будет!) – это большие керамические головы – автопортрет, портреты писателя Бориса Васильева, живописца Михаила Иванова, режиссера, художника-аниматора Юрия Норштейна. По замыслу Митлянского герои представляли русскую демократическую интеллигенцию. Прием «крупного плана», монументальных керамических голов размером в несколько натур выражена идея перестройки, какой она представлялась в те годы. Провозглашался приоритет личности, провозглашалось право человека сделать свободный выбор и самому решать свою судьбу. Огромная скульптурная голова – это также знак площади, все того же карнавала.

Перестройка вызвала взрыв журналистской публицистики. Это «веление времени» художник отразил в композиции «Утренний транспорт» (1988, существует два варианта). Использован прием фрагмента – изображены руки, держащие популярные в то время газеты и журналы. Возникает образ шквала новой информации, информационной революции, способной потрясти и перевернуть мир.



Самый главный праздник – сбор всей семьи. Под впечатлением поездки в Испанию возникла многочастная композиция «Семейный портрет в интерьере». Даниэль представил групповой портрет испанской семьи в величественной перспективе многовековой родословной. Между предками и современными представителями рода нет временных границ. Изменилась жизнь, но неизменными остаются соборная память рода, уважение к деяниям прошлого. Все фигуры в композиции самостоятельны. Их можно перемещать, перекомпоновывать, размещать на разных уровнях.

Митлянскому близок мир фольклора. Мифы, сказки, басни разных народов – главные сюжеты его скульптур. В 1954–1976 годах он создает композиции для памятника баснописцу И.А. Крылову в Москве (автором фигуры Крылова был скульптор А.А. Древин). Художник становится режиссером, рассказчиком. Он тоже создает книгу, но изобразительную, скульптурную. Замысел оригинален: на определенном расстоянии друг от друга установлены бронзовые плиты, ассоциирующиеся с раскрытыми книгами гулливеровских размеров. Монументальные бронзовые книги образуют развернутый в пространстве микроансамбль, несгораемую библиотеку на открытом воздухе. Из бронзовых страниц выходят персонажи, разыгрывается действие, разгораются страсти. Фигуры животных то выступают высоким рельефом, то вырезаются графич-



Д.Ю. Митлянский
Юрий Норштейн.
Из серии «Вы — соль земли».
1988. Керамика

СТР. 79 ▷

Исход. 1993. Дерево

ческим силуэтом. Фон имеет свое пространство. Главная интрига изображенных сцен — диалоги. Звери обнаруживают свои людские характеры, разыгрывают нравучительные мизансцены.

«К басням для памятника я шел долго — двадцать лет, — говорил художник. — Начал с анималистических решений в духе Серова. Но... я понял, что лобовое толкование невозможно. Басня — не свидетельство, а притча. Надо прибегнуть к аллегории в скульптуре, как баснописец прибегает к литературной аллегории».

В 1984–1985 годах совместно с В.К. Тюлиным Даниэль оформляет Театр зверей имени Дурова в Москве. Овальное в плане сооружение повторяет, имитирует очертания сцены. На наружных стенах театра Митлянский развернул непрерывное, продленное в пространстве сценическое действие. Здесь, как и внутри, зрителя встречают артисты. Балансируя на медных шарах, металлические звери, как некогда ярмарочные зазывалы, приглашают публику на представление. «Здесь опять использован «метод Химеры», — говорил автор. — Звери-артисты решены в форме персонажей русского лубка, трубят в трубы, зазывают зрителей в театр... Именно работа над баснями помогла мне выработать новый скульптурный язык, к которому я обратился еще в 1970-е годы».

На протяжении 1990-х — начала 2000-х годов Митлянский непрерывно создавал свою скульптурную Библию, фактически жил образами, которые стали его собственной судьбой и второй воображаемой биографией. Он создал несколько самостоятельных, но внутренне связанных серий. Для каждой нашел свое пространственное решение. Серия «Сотворение мира» («Шестиднев», 1998–2001) состоит из шести композиций, образующих единый ансамбль. Митлянский избирает монументальные руки как объект и субъект миротворчества. Всесильные руки становятся персонами, почти личностями, каждая решена индивидуально. Значителен выбор материала. Дерево — символический и один из центральных образов Библии. Шесть больших деревянных рук с вытянутыми вверх пальцами образуют магический лес. Одновременно руки, как острова тверди, становятся основой мироздания. Митлянский создал космогонию, не менее правдивую, чем та, которую можно наблюдать в телескопы.

В каждой серии Митлянского есть ключевая композиция, своего рода скульптурная увертюра. В «Шестидневе» таким прологом стала работа «Отделение тьмы от света. День первый». Рука светотьмы состоит из двух сросшихся рук, обращенных ладонями наружу. Открытые в мир

ладони — разделение и одновременно соединение двух сверхсубстанций света и тьмы.

Рука — это разум в действии. Митлянский — мастер рукотворных объектов. Руки, творящие мир, не отвлеченно символичны, как у Родена. Они умелы, деятельны, ощущают материю ремесла. Рука, создающая свет, словно случайно вымазана белой краской в процессе неустанной работы. Рука, отделяющая тьму, измазана в саже. Все создается не по программе, а по наитию и вдохновению, впервые, методом проб и ошибок. «По наитию», но абсолютно точно избирается строительный материал. Растущие, изгибающиеся растения создаются из гнutoго и резаного медного листа и затем красятся в зеленый цвет. Рыбы и птицы вырезаются из дерева. Адам и Ева отливаются в бронзе...

В библейских сериях Митлянского дерево как материал приобретает особый смысл. Дерево — одновременно и магический объект, и изначальная среда обитания, и строительный материал. Фактура и телесный цвет дерева, краска, нанесенная легкими касаниями, свобода компоновки объемов и форм создают ощущение легкости, спонтанности, которые сопутствовали легендарному акту творения.

В композиции «День четвертый. Сотворение птиц и рыб» птицы раскрывают крылья для полета, рука бога посылает их осваивать стихию неба.

В скульптуре «День шестой. Сотворение Адама и Евы» пальцы руки похожи на стволы деревьев. В первородном лесу появляются бронзовые фигурки Адама и Евы. Адам — это портрет самого художника, попавшего в им же созданный мир.

Композиция «Авраам приглашает ангелов в свой шатер (Книга Бытия)» (1993) состоит из отдельных фигур, которые могут переставляться, меняться местами, создавать новые сценические картины. Появляется и минидекорация в виде подвешенной ткани. Занавес-пейзаж предельно точно выражает суть кочевой «походной» жизни Авраама.

Библейский сюжет исхода из Египта художник видит как праздничное, торжественное шествие к Земле обетованной («Исход», 1993). Исход целого народа величественен, пространственно стереоскопичен. В композиции две деревянные фигуры значительно превосходят по размеру все остальные. На самом дальнем плане возникают небеса, солнце и луна, изображенные на двух подвешенных тканях. Фактически это скульптурная инсталляция.

Композиция «Войны Маккавеев» (1993) передает апокрифический сюжет, относящийся ко времени правления Диодохов — сподвижников Александра Великого. После смерти Александра они разделили между собой громадную империю, центральная власть и армия ослабли. Воспользовавшись этим, иудеи подняли восстание.

Изображая напряженный, драматичный момент сражения, Митлянский создает емкий образ древней истории. Битва (и сама древняя история) предстает как вели-



чественное, красочное зрелище. Армии древних народов, одежды и вооружения воинов, лошади, слоны, колесницы, элементы инженерной техники, обозы — все это составляет захватывающую, завораживающую живописную картину. Слон — излюбленный персонаж Митлянского — сообщает всей сцене универсальный характер. В памяти возникают образы легендарных битв и полководцев.

Как философская притча решена композиция «Блудный сын» (2001–2002). Даниэль подтверждал, что создавалась она не без влияния знаменитого рембрандтовского эрмитажного полотна. «Сюжетом» становится диалог взглядов героев. Отец и опустившийся на колени сын — это два психологических портрета. В то же время оба персонажа суть одно лицо. Каждый человек на протяжении жизни многократно возвращается к самому себе.

Есть у Митлянского и свой Апокалипсис — огромная композиция-затея, по форме и принципу действия аналогичная карусели. Карусель двойственна — народные гуляния, праздники, но также колесо переменчивой фортуны.

В начале 2000-х у Даниэля возникает сокровенная мысль — увековечить память о российской интеллигенции. В 2004 году он совместно с Галиной Шилиной осуществляет свой проект. В Москве, в сквере вблизи музея Сахарова, устанавливает «Памятник российской интеллигенции, или Раненый Пегас». Взлетающий Пегас на высоких шпилях-шпалах. Под ним агрессивная среда из металлических плит, свай из сварного ржавого железа. Они образуют взрывную, скрежещающую, экспрессивную форму, врезаются в пространство, как железный спрут. Это памятник тем, кто погиб в двух мировых войнах, кто был репрессирован, выслан из страны, вычеркнут из жизни. Памятник не посвящен никому конкретно, он посвящен всем, взорванному и растворившемуся времени. Монумент не имеет постамента, он вырастает прямо из земли на щупальцах металлических свай. В нем ощутима органическая сила самой природы, он вырастает, как неуязвимый волшебный цветок.

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» КУЛАКОВА

"RUSSIAN SEASONS" OF VADIM KULAKOV

Ольга Давыдова

Olga Davydova

Меня зовут холмы, луга,
Тенисты клены огорода,
Пустынной речки берега
И деревенская свобода.

А.С. Пушкин

Творчество любого подлинного художника, несмотря на индивидуальность стиля и задач (может быть, наоборот, в силу их), всегда имеет определенный контекст. Контекст дает масштаб, насыщающий субъективный монолог энергией временных циклов. Творчество народного художника России, действительного члена Российской академии художеств Вадима Алексеевича Кулакова обладает подобным масштабом, внушающим мысли об исторической перспективе. Его работы, отмеченные органичным единством чисто живописных исканий и глубоко прочувствованной сюжетности, вызывают в памяти напряженный диалог, который на протяжении всего XX века непрерывно развивался в мировом изобразительном искусстве между такими «соестественными» и нерасторжимыми началами художественного образа, как алогичная выразительность пластического языка и его содержательная функция. Ворвавшись в историю искусства в начале 1900-х годов иррациональной вспышкой авангарда, динамика эстетического спора между формальными поисками и фабульной знаковостью проявлялась по-разному. Сейчас вряд ли кто-то будет отрицать, что борьба искусства за право на собственный смыслообразующий статус дала неоценимый артистический опыт — умение преображать и претворять всеми видимую реальность во вновь созданные творческие миры. Тем не менее в случае отсутствия интуитивного понимания органичности стихии живописи подобное противостояние иногда приводило к провалам образа как единого целого, к внутренним расколам, разрушающим душу и тело произведения: «Тело же не из одного члена, но из многих. Если нога скажет: «я не принадлежу к телу, потому что я не рука», то неужели она потому не принадлежит к телу? И если ухо скажет: «я не принадлежу к телу, потому что я не глаз», то неужели оно потому не принадлежит к телу? Если все тело — глаз, то где слух? Если все слух, то где обоняние? <...> А если бы все были один член, то где было бы тело»¹. Так и в искусстве, подлинность высказывания

Под названием «Русские сезоны» автором подразумевается прежде всего эстетическая категория, некий устойчивый понятийно-ассоциативный образ, в настоящее время вошедший в разные сферы искусства и апеллирующий к непрерывной связи с духовной традицией «русского ренессанса» первых десятилетий XX века. Знаменитые «Русские сезоны» С.П. Дягилева, воспринятые в части своих авангардных экспериментов с фольклорными мотивами и национальными устоями, на временной дистанции смешивающиеся с открытием художественной ценности языка иконы и близко стоящими национальными «измами», в современном искусстве становятся новой синтетической краской, дающей смысловые рефлексии в полифоническом прочтении образа (например, балет «Русские сезоны» Л. Десятникова).

Vadim Kulakov, a native Muscovite, has a surprisingly delicate sense of the countryside, smells of earth and genuine substance of life. Inspired by the quiet suburbs of Pereslavl-Zaleski, Kulakov's works of "Peasant cycle" are reviving confidence in the inexhaustible spiritual truth, which despite all the distortions



of the 20th century continuously pulses in harmony with the thread of seasons and church feasts. It seems that exactly these mixed echoes are incorporated into the internal spiritual core of his work.

Canvases of Vadim Kulakov are reflecting traditional Russian sense of God's eternity: not as a past or a future, but as the present, rooted in a warm land with its meadows, pastures, cows, wooden huts, simply and naturally guarded by birds — angels.

Kulakov's artistic perception of form allowed him to develop an individual style in another very important

рождается из синтеза чувств, определяющих особенности художественного языка и ведущих за собой смысл.

Словно подтверждая истину евангельских слов в наше время, произведения В. Кулакова отмечены гармоничным единством художественного и содержательного начал. Симфонизм внутреннего и внешнего достигает на полотнах В. Кулакова той редкой степени иносказательности, когда художественное пространство, говоря обобщенными подобиями о многом и сущностном, воспринимается помимо каких бы то ни было литературных трансформаций, исходя из сугубо живописной логики. Гертруда Стайн в своих размышлениях о том, что такое пьеса писала: «...Истории это всего лишь истории а вот то что они за-

вкупе с мистическими суевериями советского села («Чудесное происшествие (НЛО)», 1991). Сильная эмоциональная составляющая его произведений при полных ритмической и цветовой экспрессии решениях рассчитана не на стремительно ошеломляющее впечатление, а на длительное пребывание внутри широкого, почти монументального (в силу своей основательности) состояния. Уроженец Москвы, В. Кулаков обладает удивительно тонким ощущением деревни, ее земляных ароматов и коренной житийной основы. Крестьянский цикл работ художника, вдохновленного тихими предместьями Переславля-Залесского, воскрешает уверенность в той неиссякаемой духовной были, которая, несмотря на все искажения XX века, непрерывно пульси-

В. А. Кулаков

◀ СТР. 80

В деревне. Узеркала. 2008

Холст, масло

Вечерний пейзаж с коровами.

2006. Холст, масло



стывают в воздухе уже не история а ландшафт»². С этой точки зрения ландшафт — высшая характеристика нового художественного организма, не только занявшего свое место в нестираемом историческом рельефе, но и создавшего собственное преобразенное пространство, отгесняющее объективную реальность на дистанцию лучистого идеала. Эта мысль совсем не случайно вспоминается, когда знакомишься с творчеством В. Кулакова. Его образы — прежде всего ландшафты, в которых пребывают не раскрываемые до конца связи и подлинные бытийственные истории. Причем ландшафты исконно русские, проникнутые народными напевами и молчаливыми преданиями, стародавней верой и эхом неизжитых поверий древней христианско-языческой Руси (например, «Затмение солнца», 2007)

¹ Св. апостол Павел. *Первое послание к коринфянам* // *Новый Завет*. М., 1988. Гл. 12:14,15,16,17,19. С. 306.

² Стайн Г. *Пьесы* // Стайн Г. *Автобиография Эллис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке*. М., 2001. С. 489. (Авторская пунктуация),

рует в унисон с временами русской природы и красотой церковных праздников. Кажется, что именно их смешанные отголоски заложены во внутренней духовной партитуре таких произведений, как «Осенние работы» (1991), «Осень в деревне» (1991), «Небесный свет» (1992), «Золотой вечер» (1992), «Крестьянский труд» (1992), «Летний вечер» (2001), «Праздник Троицы» (2001), «Приготовление к празднику» (2003), «Сельские будни» (2004), «Красный вечер», (2007) и др. Полотна мастера невольно погружают в вечную земледельческую стихию деревни (причем деревни современной!), в наивном духе покровительственно смешивающей Божье поднебесье со вспахан-ными далями и просто-

душно призывающей ангелов-заступников, порой забывая перекреститься:



В нашем раю дюже весело,
Пташки пяють, цвяты цвятують.
Ой, на тых цвятах сидять ангелы,
Ой, на тых цвятах сидять ангелы³.

На полотнах В. Кулакова словно нашло отражение исконно русское чувство Божьей вечности не как будущего или прошлого, но как настоящего, укорененного в теплой земле с ее лугами, пашнями, коровами, деревянными избами, просто и естественно осененными ангелами-птицами (например, «Небесный свет», 1992; «Пейзаж с

ангелами», 2003). Немало свидетельств о подобной русской традиции, об остатках языческих обрядов в приметах и суевериях, «которые смутно живут в народе, в слиянии с обрядами христианства»⁴, можно найти и в до-революционных источниках XIX и начала XX века: «Еще из «Стоглава» известно, что в канун Рождества мужики и женщины сходились на ночное плещеванье, игры, глумлень и бесовские игры»⁵. А чего стоили гадания — страннейшие смеси доморощенной наивности, «свадебских» ожиданий и «постовой» обостренно-тревожной восприимчивости! «Ходят ночью к церковным дверям и

слушают. Если пение, которое тогда послышится, будет печальным, девушка умрет в том году; пение хвалебное и благодарственное предвещает веселую и радостную жизнь. Если же послышится пение свадебное — непременно быть замужем и в самом скором времени»⁶. Некоторые устойчивые символы на картинах В. Кулакова кажутся напрямую связанными с этой древней потайной символикой, например, зеркало в ряде работ художника на тему русской красавицы («Обнаженная с зеркалом», 1998; «В деревне. У зеркала», 2008) или корова («У колодца», 1994–2004; «Большая луна», 2007, и др.). Художественный образ коровы, претерпевающий метаморфозу от лирического к мистическому символу, — один из наиболее любимых мастеров. Причем связан он не только с конкретной символикой, заложенной в самом деревенском обиходе, но и с надмирным нематериальным началом русской доли, выраженным в произведениях на уровне декоративно-эстетической игры. Так, пятнистый орнамент на шерсти коров в «Вечернем пейзаже с коровами» (2006) вторит форме плывущих в небе облаков. Прием перекликающихся друг с другом материальных и нематериальных субстанций художник использует довольно часто. Окутывающее женские плечи небо на картине «Приготовление к празднику» (2003) наполняет бытовой эпизод взлетающей в вечность певучей мелодикой, гармоничным началом, погружающим все образы в спокой-



В. А. Кулаков

Сновидение. 2006–2007. Холст, масло

< СТР. 82

*Небесный свет. 1992. Холст, масло**Большая луна. 2007. Холст, масло*

³ Постовая // Текст песни из сборника «Традиционная музыка Русского Поозерья» / сост. Е.Н. Разумовская. Цит. по: «Русские сезоны» — балет в одном действии на музыку Л. Десятникова.

⁴ Новинский Н. *Святки (Предания, поверья и гадания)* // РГАЛИ. Ф. 1890. Оп. 3. Ед. хр. 43. Л. 4.

⁵ Там же.

⁶ Там же. Л. 5.





ную атмосферу трепетно зеленого праздника Троицы. Кстати, на этой картине можно видеть и другой часто встречаемый у В. Кулакова многомерный символ — рыбу: «Так что не представляй себе ничего чуждого небесным силам»⁷.

Однако метафоричность живописи В. Кулакова обусловлена не только присутствием знаковых мотивов, но и особенностями художественного языка. Активная работа с цветом и плоскостями создает выразительную, порой экспрессивно звучную, порой мелодически поэтичную акустику произведений. Непосредственно соприкоснуться с художественным пространством творческого мира В. Кулакова можно было на недавно прошедшей в залах Российской академии художеств выставке, посвященной 70-летию мастера⁸. Острое чувство формы, игра с геометрическими плоскостями, законами «асимметричной симметрии» открывают диалог с авангардной традицией на современном уровне. Истуканьи позы супрематических крестьян (например, «У колодца»), которым не хватает только косолапых «стоп уютжом», чередуются с мягкими сферичными ритмами певучих далей и покатых плеч, а ромбовидные осколки вплетаются в прямоугольные плоскости. Игра с ритмами в творче-

стве В. Кулакова находит выражение не только в работах на деревенскую тему, но и в ряде абстрактных композиций («Зеленый фриз», 2004; «Отражения», 2004 и др.), а также в серии произведений на тему театра (например, «Танцующие фигуры», 2004; «Опера», 2009). Театр не случайно возникает в кругу сюжетных разработок В. Кулакова, учившегося в МГАХИ им. В.И. Сурикова в мастерской «прекрасного театрального художника, большого умницы и эрудита»⁹ М.И. Курилко.

Артистическое восприятие формы позволило В. Кулакову выработать индивидуальную стилистику и в другом очень важном для художника жанре — натюрморте. Внутренняя, порой метафизически замкнутая глубина предметов — книг, скульптуры, кувшинов, столов — дает ощущение странной концентрации на неподвластной нам жизни. Очень интересную конструктивную и смысловую игру можно видеть в «Натюрморте на черном столе» (1993). Большое значение здесь имеет партитура цветовых аккордов, создающих символическую атмосферу. Белый плат фона смотрится не то подвешенной к небу скатертью жизни (всегда накрывающей столы), не то светящейся «простыней вечности» (которой всегда оборачивается уход). Белое полотнище — гадательное.

Как очевидно из приведенного описания, не только ритмическая игра с формами и пространством наполняет образы В. Кулакова интенсивной выразительностью. Сложно написанный, словно детонирующий, вибрирующий цвет — одно из самых сильных свойств его художественного языка. Цвет в работах мастера дает неожиданные, почти мистические прорывы и непреодолимо лирические затоны. С гипнотической силой воздействует мягкий ворох светящейся белизны в его работе «Яблочный Спас» (2003), в которой и геометрия пространства, и колористическая партитура словно стягиваются звуковым центром белого платья. Так и кажется, что зачаровывающее круговращение «ландшафта» стола, которому вторят шарообразные сферы падающих яблок, зиждется на гармоничном ритме поэтической интонации:

Я встану яблоней несмелой
С тревожным запахом цветов,
Цветов, как хлопка снега, белых,
Сырых, заплаканных листов¹⁰.

Использование цветовой доминанты, сосредотачивающей на себе пространство, можно видеть и в ряде других произведений В. Кулакова, что свидетельствует о глубоко продуманном пластичном единстве всех композиционных элементов, например, «В мастерской» (2007) или «Сновидение» (2006–2007). Картина «Сновидение» очень интересна и с точки зрения колорита внутреннего настроения, вырастающего из смелой работы художника с напряженно-интенсивными по тону цветами: так же как расходятся мягкие круги по воде глубокого озера от упавшего в его тишину звука, по светящемуся сумраку воздуха птицами разлетаются сновидения. Светонасыщенность цвета в принципе характерна для произведений В. Кулакова. Даже в самых приглушенных по колориту вещах цвет кажется наполненным светом, идущим порой из какого-то внутреннего неявного источника. Подобного эффекта художник добивается, работая преимущественно в рамках классической масляной техники, лишь иногда пускаясь на эксперименты (делая прокладку эмалью или, как в случае с таинственно-романтическим «Зеленым натюрмортом» (конец 1990-х), используя окись хрома).

Мягкий, теплый свет произведений В. Кулакова в сочетании с главной для его творчества темой деревни открывает еще один важный источник близости к традиции — русский пейзаж, берущий начало в умиротворенной глубине золотистых крестьянских полдней А.Г. Венецианова, а затем в северных, веющих берендеевской Русью образах К.А. Коровина. Преемственность эта чрезвычайно важна. Скрытая драматургия творчества В. Кулакова, словно замешанная на коренном чувстве крепкой бытийственной жизни, — явление насущно актуальное, восстанавливающее внутренние связи столь нуждающемуся в них нашему времени, порой с подростковым отчаянием мнящему себя вне истории.

В.А. Кулаков

◀ СТР. 84

Красный вечер. 2007.

Холст, масло

Обнаженная под розовыми облаками. 1998–1999. Холст, масло

genre — in still life. Sometimes closed internal metaphysical depth of depicted objects — books, statues, jugs, tables — gives a sense of strange concentration of eluding life. Of great importance is the score of color accords which creates a symbolic ambience.

Soft warm light in the works of Vadim Kulakov in conjunction with his central theme — village opens up another important source of familiarity with a tradition — the Russian landscape. Landscape painting has a long



line of development, with beginnings in deeply serene gold noon of peasants by Alexey Venetsianov, and then in canvases of Konstantin Korovin, stern northern landscapes of the Scandinavian peninsula reminding old legends of Knyaz Berindei. Continuity is extremely important. Mixed with a strong sense of fundamental existential life, hidden dramaturgy in the works of Kulakov is a contemporary and relevant phenomenon, regenerating the internal links, so badly needed in our world, which with vehemence of a teenager prefers to stay outside history.

⁷ Дионисий Ареопагит. *Корпус сочинений. С толкованиями преп. Максима Исповедника* / пер. с греч. Г.М. Прохорова. СПб., 2008. С. 40.

⁸ Выставка произведений В.А. Кулакова в залах Российской академии художеств (Пречистенка, 21) прошла с 21. 04. 2009 по 10. 05. 2009.

⁹ Кулаков В.А. *О моей работе* // Каталог выставки. *Вадим Алексеевич Кулаков. Живопись, офорт, монументальное искусство*. М., 2004.

¹⁰ Шаламов В. *«Мне жить остаться...»* // Шаламов В. *Высокие широты*. М., 2008. Т. 2. С. 626.

АР-ДЕКО. ЗОЛОТЫЕ ДВАДЦАТЫЕ

ART DECO. GOLDEN TWENTIES

Юлия Логинова

Yulia Loginova



*Мадам Бекер на скачках
в прогулочном манто.
Париж.
Начало 1920-х*

*Платье из набивного шелка
с ориентальным рисунком.
Париж. 1923*



Всегда было принято считать, что в России нет моды. И если бы не Кузнецкий Мост с его французами... Но Александр Васильев сумел весь мир убедить в обратном. Правда, для этого ему понадобилось три десятилетия неистового собирательства, его коллекция (она пополняется фактически ежедневно) — это более 10 тысяч самых разных предметов одежды XVII–XX веков (платьев, шляпок, сумочек, туфелек, перчаток, украшений, редчайших образцов вышивок и даже пуговиц). Представлены в ней и предметы интерьера той эпохи, а также множество картин и фотографий.

Столь же неистова и популяризаторская деятельность Васильева. Он читает лекции по истории костюма и моды на четырех языках (испанском, французском, английском и, естественно, русском) во многих учебных заведениях России (в том числе в МГУ им. М.В. Ломоносова, а также в вузах Екатеринбурга, Омска, Владивостока, Уфы, Барнаула и др.), Франции, Англии, Бельгии, Австралии, Японии, Италии, Северной и Южной Америки. Пишет статьи во многие модные журналы («Vogue», например) и книги (среди переведенных на английский — изданная в Нью-Йорке в 1998 году и признанная лучшим иллюстрированным изданием — «Красота в изгнании», книги «Русская мода. 150 лет в фотографиях», «Европейская мода. 3 века. Из коллекции Александра Васильева», «Я сегодня в моде», «Этюды о моде и стиле» и другие, всего 21 издание); снимает фильмы (десятисерийный телесериал «Дуновение века-22» и шестисерийный «Анфилада» для канала «Культура»); проводит мастер-классы и занятия в собственной международной школе. Ее учеников Васильев возит в самые невероятные и увлекательные путешествия (от Черногории до Эстонии, от Музея моды и тканей в Венеции до парков Версаля), чтобы показать им истоки моды. С 2000 года под его руководством проходят «Поволжские сезоны Александра Васильева» в Самаре, а в октябре 2003 года он открыл в Москве дизайн-студию «Интерьеры Александра Васильева». И конечно, делает выставки. Так, с его коллекциями познакомились австралийцы и англичане, чилийцы и бельгийцы, французы и жители Гонконга. Самая масштабная выставка была показана в мае 2004 года в Стамбуле. Она занимала площадь 1000 квадратных метров. И все это в свободное от работы в театре время (им осуществлено 100 постановок балетов и опер на сценах ведущих театров 25 стран мира, например, в Национальном театре в Лондоне, Шотландском балете в Глазго, Королевском балете Фландрии, Ойя Масакко — балет в Осаке,



балете Невады, Театре оперы и балета в Сантьяго и многих других).

Но основную свою миссию он видит именно в пропаганде русской моды. Потому что «о русской моде ничего не знают не только в России, но и за рубежом». И понял он это, оказавшись в 1982 году в Париже (благодаря любовной истории, как он уверяет). Ведь ему посчастливилось общаться с теперь уже легендарными героями первой волны эмиграции, которые посвятили свою жизнь миру моды. Это были некогда красавицы-манекенщицы, состарившиеся портнихи, художники, дизайнеры, вышивальщицы. Он слушал их увлекательные рассказы, читал газеты времен их молодости, разглядывал старые фотографии и восстанавливал русскую зарубежную модную историю. Ведь за границей (в Париже, Берлине и Константинополе) русскими эмигрантами было создано около 50 домов высокой моды. В прекрасную индустрию были вовлечены даже такие аристократы, как князь Феликс Юсупов и его царственная жена Ирина, которым принадлежал модный дом «Ирфе» (сокращение имен Ирина и Феликс), который просуществовал вплоть до кризиса 1929 года (кстати, сейчас платья этой марки — огромная редкость). Вообще, 1920-е годы оказались по-настоящему революционными для моды в целом. Достаточно вспомнить хотя бы имя великой Коко Шанель и ее маленькое черное платье и духи под номером пять, короткие стрижки, худобу и почти вампирский макияж. И отнюдь не последнюю роль в этой модной революции сыграли именно русские эмигрантские дома моды в Париже. В послевоенные 1920-е в городе-празднике царствовали шимми и чарльстон, автомобили и аэропланы, в моде была любовь ко всему африканскому туземному (негритянскому джазу, конголезским маскам, шкурам зебры из Родезии, посуде из Занзибара, колониальной мебели из Кении), пользовались популярностью изображения египетских скарабеев, лотосов и Клеопатры, а также не менее экзотические китайские истории на шелке. В то же время этикет властвовавшего тогда повсеместно ар-деко с

его этническими геометрическими мотивами предполагал использование очень дорогих материалов (например, слоновой кости, крокодиловой кожи, редких пород дерева, драгоценных металлов и камней). Изысканная красота русских манекенщиц придавала этой пряной атмосфере подлинный аристократизм и шарм. Тем более что ар-деко во многом благодаря Сергею Дягилеву и его балету был весьма неравнодушен ко всему русскому. И настоящие русские красавицы во время показов дефилировали на подиумах русских модных домов в сшитых русскими портными и расшитых бисером русскими вышивальщицами, придуманных русскими дизайнерами костюмах «а-ля бояр рюсс» или «царь рюсс», хотя бы таким образом выражая свою любовь к навсегда потерянной родине.

Вот все это и показал (при поддержке культурного фонда «Национальный музей моды», Правительства Москвы, департамента культуры Москвы и Российской академии художеств) на выставке в Галерее искусств Зураба Церетели в своем мультимедийном проекте «Ар-деко. Золотые 20-е!» неутомимый и талантливый романтик Александр Васильев, с этой целью собравший в едином пространстве около 200 экспонатов (пальто и платья, шляпы и сумки, обувь из коллекции Назима Мустафаева, литографии и плакаты, фотографии и дивные немые черно-белые фильмы 1920-х годов). И хотя похожие экспозиции уже были показаны в Сантьяго, Гонконге, Франкфурте, Париже, Сиднее, Брисбене и Стамбуле, в таком составе выставка экспонируется впервые.



*Дневное нарядное платье из велюра
с цветочным узором.
Париж. 1924*

*Вечернее платье «чарльстон»
из тюля, вышитое пайетками.
«Caris». Париж. 1926*



ИВАН ПОРТО «ФОТОГРАФИИ. ИЗБРАННОЕ» IVAN PORTO. "PHOTOGRAPHY. SELECTED WORKS"

Валерий Орлов

Valeriy Orlov

В июле в залах Российской академии художеств состоялась выставка известного московского фотохудожника Ивана Порто. Экспозиция, включавшая более 50 произведений, была посвящена всемирно известным памятникам русского зодчества (Кижский, Ферапонтов), а также архитектуре колоритного итальянского острова Бурано. И. Порто окончил Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ. В 2003 году за цикл выставок был награжден серебряной медалью Российской академии художеств. Профессионально начал заниматься фотографией в 1960-е годы, особенно активно – с 90-х годов прошлого столетия.

Он хранил в себе (было бы неправдой сказать «скрывал») любовь к фотографии почти тридцать лет, практически не проявляя никаких признаков своего внутреннего особого интереса к этому виду творческой деятельности. Эта скрытая любовь, прорвавшись наружу, вот уже почти десяток лет поражает своим мощным потенциалом и не оставляет сомнений в его искренности, открытости и неистощаемости.

Чем объяснить столь стремительное становление Порто-художника: увлечением в юности фотографией, кино, постоянным нахождением в музейной, худо-

жественной среде? Культивация, помогающая индивидуальному росту, — это сегодня норма, но не в случае с Иваном Порто. Природный инстинкт оберегает его от внешних заимствований, он позволяет, сохраняя свойственный ему темперамент, искать и находить новые решения для своих работ. Как народный мастер чувствует рамки фольклорной традиции в границах страны, региона, станицы, кишлака, селения, так и Порто каким-то чутьем определяет, что чужое и что принадлежит ему. Такая позиция роднит его с традицией художников русского авангарда 1920-х годов. Он никого не напоминает, но язык его универсален.

И. Порто

Остров Бурано. Венеция. 2009. Фотографии



МУЗЕИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

MUSEUMS OF MODERN ART



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

Сегодня музей располагается на трех площадках в историческом центре Москвы.

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

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

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

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

www.rah.ru, mmoma.ru

МАСТЕРСКАЯ-2009

WORKSHOP-2009

Алла Надеждина

Alla Nadezhdina

Ежегодный проект ММСИ – международная выставка современного искусства «Мастерская», организованная силами школы современного искусства «Свободные мастерские», представляет молодых художников из России, ближнего и дальнего зарубежья.

Каждая выставка (первая состоялась в 2001 году) проходила в рамках тематического исследования, объединившего всех участников. Так, «Мастерская»-2004 изучала состояния пограничности как содержание современного искусства, «Мастерская»-2005 была посвящена памяти – и как индивидуальному переживанию, и как коллективному пространству информации; а прошлогодняя «Мастерская»-2008 рассматривала тему миграции. В 2006-м проект расширился до формата фестиваля, в частности, включил в себя авторскую программу Татьяны Данильянц «Арт-хаус в коротком метре».

В этом году темой международной выставки современного искусства «Мастерская-2009. My love, my friends» стали взаимоотношения «я» и «другого» – сложный комплекс проблем, решение которых для современного человека имеет первостепенное значение хотя бы потому, что «другой» – это реальность, с которой мы встречаемся каждый день под разными именами и масками.

«Другие», то есть те, кто противопоставлены нашему «я», та среда обитания, на которую каждый человек обречен с рождения, это наши друзья, наши близкие, мир, с которым мы строим взаимоотношения, налаживаем контакты. «Другие» – всегда адресат нашей коммуникации, те, на кого мы проецируем свои эмоции, кого мы любим или ненавидим. Наконец, «другие» – это и сфера возможного экзистенциального опыта, так как иное – еще один вариант «другого», противостоящего нашей самости.

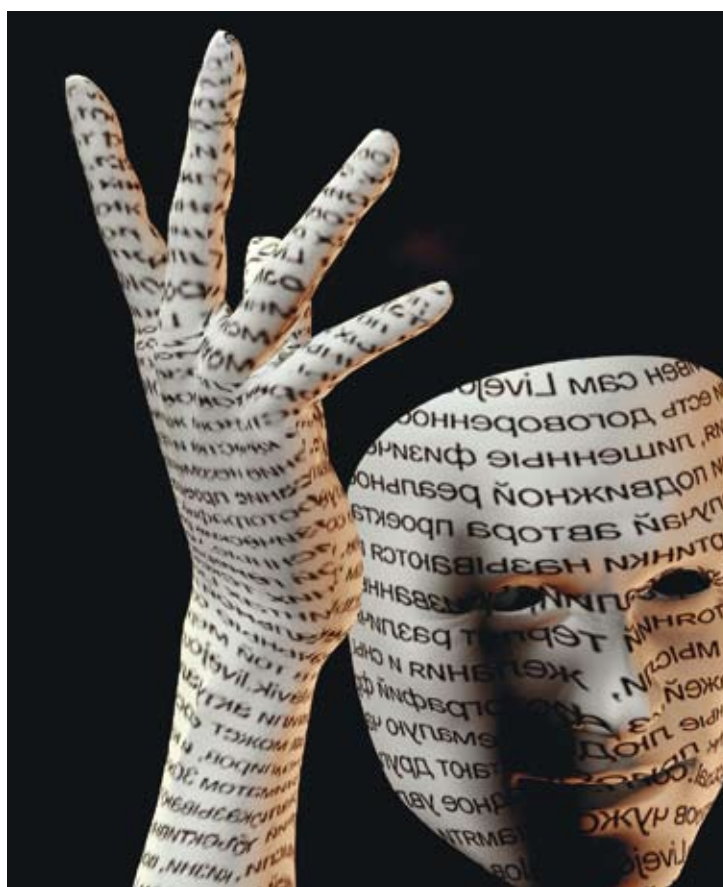
Полнота понятия «другой» всегда соответствует тому, что мы вкладываем в понятие «я».

Молодость – время особенно интенсивного осознания себя, своих потребностей, своего видения жизни, поиска ответов на «почему» и «зачем» – те самые вопросы, которыми мучилась философия XIX–XX веков.

Если любовь – только химическая реакция, а Бог исчерпывается потребностью человека в защите, то возможна ли подлинная близость? Или, как писал Павел Флоренский, «в жертвенной отданности другому «я» освобождается от «личин», обретает свое «лицо» и получает возможность подняться к высшему типу самовыражения»? И что такое коммуникация в мире, где любовь и дружба – последняя иллюзия? Можно ли быть по-настоящему

Annual project of Moscow Museum of Modern Art «Workshop 20'09» presents young artists from Russia, CIS and other foreign countries. International Exhibition of Contemporary Art «Workshop 20'09» was organized in cooperation with the «Free Studios» School of Contemporary Art.

Each of the exhibitions (first was held in 2001) was held as part of the



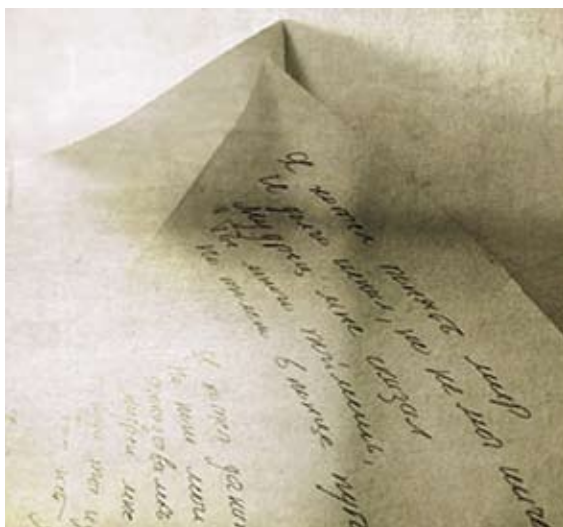
А. НЕИЗВЕСТНОВА

Добавить в друзья. 2009.

3D-графика, цифровая печать

case study, bringing together all the participants to reflect one central topic. For example «Workshop 20'04» examined the state of the boundary in the content of contemporary art, «Workshop 20'05» was dedicated to the memory – both memory as individual experience, and as specific collective information dimension, and last year's «Workshop 20'08» was offering different interpretations of actual phenomenon of migration.

In 2006 the project expanded to the format of the festival, in particu-



свободным рядом с «другим»? Вот только некоторые вопросы, которые адресовали себе и зрителям (все тем же «другим») участники выставки.

Свои ответы они давали средствами живописи, графики, фото, инсталляции, видеоарта.

«Долгие дни» — проект творческой группы «Бананы в пижамах» (Александр Байч, Елена Чулкина, Алиса Сорокина, Елизавета Шурупова, Георгий Сарибекян) — серия фотографий, на которой, как написано в комментарии к работе, «жизнь обыкновенной московской пары» в типовом «спальном» районе в обычной однокомнатной квартире девятиэтажного дома.

На фотографиях заснеженная речная гладь, в очерченном пространстве квадрата прямо на снегу посреди реки стоят стол, два стула, на них в домашней одежде он и она. Пьют чай, молчат, просто смотрят друг на друга. Хрупкость ситуации этого чаепития вызывает щемящее чувство нежности к таким беззащитным перед огромностью всепоглощающего снежного простора персонажам.

Совсем о другом «доме» работа Данира Аптикаева «Дом II», посвященная одному из самых успешных и скандальных проектов ТНТ. Портреты звезд «Дома» гипертрофированно гламурны, обнаженные тела красоток и красавцев с фиговыми листками смотрятся как апофеоз нового стандарта счастья, фоном которому служит серая действительность заэкранных будней и черная зияющая пустота за спинами персонажей.

Теме веры как «вере другого» посвящен фотопроjekt Николая Бурлака «Мы верим». На фотографиях люди в одинаковой одежде с символами своей веры на груди. Это и знаки мировых религий, и символы, значение которых понятно только человеку, их выбравшему. «Вера — это то, что внутри каждого», это всегда личный выбор, и не всегда эта вера совпадает с верой в Бога, это может быть и вера в себя и своих близких, но в любом случае это вера, считает художник.

«Портреты потребления» Виты Думчюте — плакаты с торсами, у которых вместо голов батоны колбасы и бан-

Л. БУРКОВА

Стирка. 2009. Фотография

М. НАЗАРОВ

С чистого листа. 2009. Видео

М. ПОДГОРОДЕЦКИЙ,

О. ПОДГОРОДЕЦКАЯ

Поддержка. 2009. Акрил, латекс

lar included the curatorial program by Tatiana Danilyants «Art-House short films».

For this year's International Exhibition of Contemporary Art «Workshop 20'09» the curators have chosen one of the problems of paramount importance for contemporary man — relations between "Self" and "Others" under the title «My Love, My Friends». If only because the "Others" are exactly that reality with which we encounter every day under different names and masks.

Youth is period of particularly intensive self-awareness, when people try to understand their own needs and visions of life, they look for answers "why" and "what for" — the very same questions that tormented philosophers especially intensively during 19th and 20th century.

If love is just a chemical reaction and God is result of man's need for protection, is there a chance that genuine intimacy exist? Or as wrote Pavel Florensky: "In a sacrificial devotion to another, «I» can shake off the «mask», can find its «face» and is able to reach a higher form of self-expression"? And what is communication in a world, where love and friendship are an ultimate illusion? Can we be truly free next to the "Others"? These are just some of the issues that were addressed by the artists and used to approach the audience (alias the "Others").

Their answers were given by means of painting, graphic art, photography, in installations and video art.



М. ИОНОВА-ГРИБИНА

*Дети. 2007–2008. Цифровая
фотография*

АРТ-ГРУППА

«БАНАНЫ В ПИЖАМАХ»

*Долгие дни. 2009. Цифровая печать,
баннерная ткань*

ки со «сгущенкой», — это размышления о взаимоотношениях современного искусства и «другого» — зрителя. Последний выступает здесь в пассивной роли жертвы, не замечающей, как, по словам художницы, его «используют в своих целях». Желание потреблять современное искусство открывает возможности для манипуляций, превращающих человека в объект потребления современного искусства.

Взаимоотношения «я» и «другого» проанализированы и в работе Галины Емелиной «Кубизм». При всей серьезности названия, апеллирующего к истории искусства, работа по-женски изящна и, я бы даже сказала, в пушкинском смысле слова легкомысленна. Картонные кубики складываются в ту или иную картинку, в зависимости от выбора зрителя. Грани «другого» открываются, как определенный набор смыслов, возникающих в процессе трансформации-узнавания, похожего на детскую игру в прятки.

В игровом ключе решена и работа Романа Ермакова «Элементы контакта» — костюм, напоминающий героев ацтекской мифологии. Искусство здесь выступает посредником между внутренним миром человека и окружающим его пространством: костюм наделяет своего хозяина волшебной силой, служит знаком культурного супергероя.

Не могли обойти участники и тему интернет-среды, ей были посвящены проекты Сергея Лакотко «My Victoria» — о взаимоотношениях художника с виртуальной девушкой и работа «Добавить в друзья» Анны Неизвестной. Анонимность «другого» здесь равна анонимности «я», а свобода в формате виртуальной жизни, на первый взгляд безграничная, оборачивается тотальным контролем над «другим». «Другой» здесь — опасность, то, что может нарушить герметичность комфортного мира пользователя, в котором он заперт у экрана своего монитора.



Многие участники фестиваля «Мастерская-2009. My love, my friends» – студенты Свободных мастерских, выпускники и учащиеся ведущих творческих вузов Москвы: Суриковского института, Строгановского университета, полиграфической академии, Московского педагогического государственного университета и других учебных заведений.

В рамках фестивальной программы в стенах ММСИ (Петровка, 25) состоялся показ «Арт-хаус в коротком метре» Татьяны Данильянц. В этом году были продемонстрированы две программы – «Маленькие будни большого города» и «Светотень». В Государственном музее современного искусства Российской академии художеств (Гоголевский бульвар, 10) Мария Удовиченко представила свой мультимедийный проект «Погружение», а в Bubbles Art Caf & Champagne Bar (первом видеоарт-кафе Москвы, занимающемся продвижением современного искусства и консолидацией творческой молодежи), прошли перформансы Кати Улитиной.

Состоялись также публичные лекции, их провели куратор Дарья Пыркина, искусствоведы Ольга Шишко, Протей Темен и другие, лекции проходили на веранде кафе «Андеграунд», во дворе музея.



Р. ЕРМАКОВ

Элементы контакта. 2009.

Картон, акрил, бифлекс, манекен

Г. ЕМЕЛИНА

Исключенное пространство. 2008. Акрил, холст, фанера

А. ТЕРЕХОВ

Оболочка. 2009. Перформанс, инсталляция



ФРАНЧЕСКА ЛЕОНЕ – ЧЕЛОВЕК И ГОРОД

Эвелина Шац

На фильмах Серджио Леоне учились Коппола, Скорсезе, Тарантино. Самым «режиссерским режиссером» назвал его Спилберг после премьеры «Однажды в Америке» на Каннском фестивале.

Во второй половине 1980-х годов Серджио Леоне начал колоссальную работу над фильмом о блокаде Ленинграда, часто бывал в России, но в 1989 году в разгар работы знаменитый режиссер ушел из жизни.

Тем большее волнение вызывает проходившая этим летом в Московском музее современного искусства выставка «Вне поля зрения» его дочери – художницы Франчески Леоне.

Талант – это дар, но дар, не возникающий на пустом месте. В начале своего творческого пути Франческа «пропустила сквозь себя художественный опыт предшественников, вплоть до футуристов», – пишет Клаудио Стринати. Большую роль в становлении художницы сыграло и творчество ее отца. Как и любой крупный талант, творчество Франчески укоренено в генофонде нации. Не так уж все иррационально в искусстве, обязательно вдохновение сродни романтической гениальности или горячке. В творческом процессе имеет место и память – составляющая совести культуры, ее сознания. «Наивно было бы думать, что можно освободиться от любых убеждений и накопить знание *in vitro*», – говорит Витгенштейн.

Творчество Франчески – то самое шестое чувство постижения красоты, которое возникает и как индивидуальный дар, и как закреплённый в генах опыт предшествующих поколений. Дочь своего отца, она наследница традиции, во многом определившей ландшафт европейской визуальной культуры XX века.

Огромные головы на картинах Франчески напоминают крупные планы Серджио Леоне. Она будто приближает невидимую «камеру» к своим персонажам: головы столь огромны, что как бы

Ф. ЛЕОНЕ

Лицо. Холст, смешанная техника

«нависают» над зрителем, изображение буквально выходит за пределы кадра-холста. Феномен *para pro toto*, синекдоха, часть вместо целого, включается при компоновке крупных планов.

Неутомимые, бесстрашные, иногда мрачные, погруженные в терзающее душу безлюдье – такими видит художница своих героев.

Образы на холсте проступают сквозь серую вьюгу, а может быть, лаву творческого экстаза. Некоторая физиологичность манеры письма возвращает живописи ее чувственно-предельные решения композиционной закономерности, транспонируя реальное в образное. В «пышность образного эффекта», как сказал бы Эйзенштейн.

Серия крупных планов напоминает галерею актерских портретов японского художника XVIII века Сяраку. Строя свои портреты на принципе концентрированного натурализма, общее композиционное их решение Сяраку подчинял чисто смысловому заданию. За норму пропорций бралась квинтэссенция психологической выразительности.

Франческа творит своего рода иконостас из современных образов, но через изображения множества сквозит одно какое-то постоянное и сборное лицо. Каждое изображение дышит напряжением страстного переживания, будто персонаж сам запечатлевает себя на холсте. Или, наоборот, это художник надевает маску изображаемого, чтобы он облачился в портрет автора. Так сквозная для художницы тема экстаза раскрывается на примере таинств и житий современных святых. Нет природы человека вообще, есть бесконечное подобие и бесконечная неповторимость людей.

Франческа Леоне создает новый жанр сакрального изображения, персонажи которого воспринимаются как мост к сверхчеловеку, но при этом не перестают быть реальными людьми.

Соборное иконическое и тем не менее гражданское единение искусств таинственно свершается в этой киноинсталляции нового толка, ибо речь идет о поп-иконах, повествующих о возвышенном языке теле- и киноэкрана.

Мы стоим на пороге новой эры, для которой характерны неуверенность, перманентный кризис и отсутствие какого бы то ни было *status quo*. XX век оставил открытыми проблемы, решения которых никто не знает, и нет никого, кто бы утверждал, что нашел их решения. И теперь люди конца или начала века или тысячелетия пытаются в глобальном тумане найти дорогу.

Ирина Рудяк, размышляя о современном мире, пишет примерно следующее: «В макромире остались тело и бытовое мышление, а высокий интеллект устремился в глубину микромира, где царят квантовые законы».

Но самое интересное – это ее теоретическое предположение об аквариумности. Аквариумность как невыявленный стиль. Аквариумность как кино за стеклом или четырехмерная застекольность.

Это уже совсем о городской серии Франчески Леоне. Городской пейзаж представляется серией изобразительных кадров, объединенных повествовательным монтажом. Прогулка по городу становится трактатом по философии одиночества. Каждое полотно – аквариум, в котором бьются, как рыбы о стекло, одинокие пешеходы. Монтаж для Франчески – средство обобщения, выходящего за пределы самого изображения.

Нас несколько не удивит, если в один прекрасный день Франческа Леоне встанет по ту сторону кинокамеры и продолжит уже в ином качестве свое взволнованное повествование.

ИСПЫТАНИЕ СМЕРТЬЮ

Георгий Никич

Художник Петр Аксенов на выставке «DeadBrand» в Государственном музее современного искусства РАХ рассказывает о жизни после смерти, о смерти вместо жизни. Логотипы элитарных брендов на могильных плитах и стенах склепов приобщаются к вечности, к брендовой символике иного бытия. Ангелы и другие крылатые, патетические архитектурные формы, скульптурные элементы, живые цветы вокруг в больших картинах Аксенова расшифровываются и открываются множеству интерпретаций системы координат — истинное — профанное, вечное — преходящее...

Что же сделал Петр Аксенов с рыночными символами? Из какого ряда возможностей он выбрал именно ту форму их упаковки во времени, которую выбрал?

Нет, он их не умертвил. Для умерщвления современное искусство чаще использует метафору свалки. Он их не представил в ореоле науки — ни документальных, ни социологических, ни даже прогностических жестов не было, и это правильно: другие авторы делали это уже много раз, волнуясь о перспективах общества потребления или судьбе культуры.

Петр Аксенов совершил поэтическую процедуру — метаморфозу бренда. Известный символ он привел к «человекосообразной» могиле, а затем условность этой процедуры подкрепил жанрово-стилистической подменой — все бренды потеряли свою масштабную и специфическую аудиторию, растворились в иерархически более высоком, вечном кладбищенском дизайне.

Метаморфоза бренда через процедуру ритуального умерщвления и погребения оказалась не столько критической реакцией художника на проблемы современной жизни и современного рынка, сколько щекочущей «мифопоэтической» игрой в гламурном контексте современного искусства.

Лучше всего эти произведения будут поняты теми, для кого погребенные художником бренды являются «своими». Легко

представить себе восторг антиглобалистов или скорбные улыбки тех зрителей, чей быт сопровождают упомянутые на памятниках марки духов, одежды, аксессуаров.

Предметный ряд выставки, окаменевшие образцы продукции погребенных художником фирм — типичная псевдоморфоza. Этот минералогический термин обозначает продукт замещения одного минерала другим при сохранении внешней формы исходного минерала. Иначе говоря, внешний вид псевдоморфозы напоминает об источнике, ее породившем, но по своей структуре (и смыслу) она относится к чему-то иному. Мраморовидные туфли, флаконы, очки, руль, кошелек — все эти объекты можно трактовать двояко: с одной стороны, они как бы (псевдо-) рифмуются с предметами (похороненные бренды — мертвые предметы), но, с другой стороны, это псевдоморфозы глобального мира.

Лишь малая часть форм жизни больших брендов (производство, магазины, потребители, медийные образы) обернулась псевдоморфозой — dead brand'ом. Эта несомасштабность трансформации все еще активных мировых брендов и «Dead Brands» Петра Аксенова скрадываются ласкающей легкостью интерпретации, подавляющими размерами картин и всеобщим страхом смерти (во времена кризиса это чувство обостряется).

Жизнь после смерти это — история. Когда дело касается будущего, это фантастика, утопия, антиутопия, фэнтези или научная гипотеза. Легко заметить, что на картинах нет дат — названия и знаки фирм, а наверное, и останки, покоящиеся в могилах и склепах, — все это оказывается и вне времени, и в современности, и в перспективе.

На отдельно взятой территории Петр Аксенов успешно сформулировал собственную версию красиво упакованной псевдокритики — псевдоморфоza антиутопии. Этот жанр концептуально обеспечивает идею dead brand светлое практическое будущее под зонтичным брендом имени автора.



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

3 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
3 moscow biennale of contemporary art
специальный проект



ТОВАРИЩЕСТВО «ИСКУССТВО ИЛИ СМЕРТЬ»



СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ В РАМКАХ III МОСКОВСКОЙ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА



23 СЕНТЯБРЯ – 25 ОКТЯБРЯ 2009 ГОДА

Государственный музей современного искусства РАХ
Гоголевский б-р, 10. м. «Кропоткинская»
тел. (495) 694 28 90
Ежедневно с 12:00 до 20:00 (касса до 19:15)
www.mmoma.ru



Виктория Хан-Магомедова

Светлана Калистратова.

Инварианты. Горизонт

ММСИ, ПЕТРОВКА, 25

Термин «абстракция» в литературе об искусстве используется в двух разных значениях. Неиконической, нефигуративной называют абстракцию, в которой ни само произведение, ни его фрагменты не изображают или не символизируют предметы из окружающего мира. Второй и более распространенный вид абстракции — способ изображения видимых предметов, который сводится к сумми-



рованию или к специфической особенности описываемой детали. Невероятное разнообразие школ можно выявить в двух видах неиконической абстракции. Самые значимые — экспрессивная и геометрическая абстракция. Полотна Калистратовой невозможно отнести к определенному типу. В сериях картин с интригующим математическим названием «Инварианты» она находит свой многоликий знак, организующий структуры, определяющие как напряжение внутреннего пространства, так и сам интригующий своими пульсациями абстрактный образ внешнего пространства. Порой кажется, что художница стремится запечатлеть архетипические элементы, неизменно присутствующие в реальной действительности. Эти элементы должны были войти в систему, которая структурировалась из обломков и фрагментов, из ископаемых реликтов индивидуального и общественного опыта. В этой тонкой живописи прослеживается магическое равновесие отношений между пространством и светом, в котором глаз улавливает появление на поверхности картины реальных и в то же время иллюзорных форм — «Инвариант № 107» (2007) «Инвариант № 9» (2009). В «Инварианте № 16» голубоватые, зеленоватые круги покрывают почти всю поверхность картины, то соединяясь, то переплетаясь друг с другом, рождая напряжение. «Мне кажется, что мир

космоса и мир обыкновенной песчинки одинаково безграничны и многообразны», — говорит художница. Картина предстает как сценарий, в котором свет отделяется от тьмы, пространство — от материи. Создается впечатление, что из материи, произведенной космическим разрушением, появляются планетарные формы, и они готовятся определять свою орбиту, порождать жизнь. Математик по своей первой профессии, Калистратова придумала удачное название для своих абстракций: «инварианты» — информационное ядро сообщений. В эти «сообщения» следует долго и пристально вглядываться: постепенно возникают все новые и новые ощущения, вибрация цветов и форм. Немногие могут совмещать научную деятельность и занятия живописью. Какие чувства испытывала Калистратова, когда, оторвавшись от научных математических изысканий, погружалась в чудесный, непредсказуемый мир живописи? В ее живописных формулах нет сухости, жесткости. В них столько феерических превращений, артистичности, одухотворенности! И как изобретательно переводит художница математические формулы в пластические метафоры: хрупкие, призрачные, завораживающие исходящим изнутри свечением или невероятным «выстраиванием» из геометризованных форм древних или инопланетных городов.

Krassota. Живопись. Видеоарт

Государственный музей современного искусства РАХ



В конце 1960-х годов фото, гипер- или суперреалисты работали в оригинальном стиле реалистической живописи. Их картины строились таким образом, чтобы создать впечатление остро сфокусированной фотографии с точно зафиксированными деталями. Причем независимо от их положения на поверхности холста, без всякой субординации: отдельные предметы на первом плане и фон написаны всегда очень тщательно, в детализированной манере. Кажется, цель 26-летней Вероники Пономаревой совпа-

дает с задачей гиперреалистов: освободить предмет от романтической и субъективной интерпретации, чтобы изображаемое предстало в своей концептуальной анонимности на манер документальной фотографии. Но не все так просто. «Предмет, сюжет не имеет для меня значения, — говорит она. — Главное — передать состояние».

В ее больших холстах с пустынными пляжами, унылыми интерьерами административных зданий, бездонным небом ощущаются отстраненность и имперсональность, попытка «упорядочить бесконечность» («Мост», «Небо в Костроме», «Деревня в Феррапонтово»). И манера подходящая, жесткая, с использованием неярких цветов: сероватые, голубоватые, бежевые. Изображенные в резком ракурсе выскочки в наибольшей степени соответствуют гиперреалистической стилистике. И красота эта странная, колючая, холодная, рождающая ощущение неприютности и одиночества — пустые лодки у причала, старые, заброшенные машины. Художница стремится привлечь внимание зрителя на непривлекательные на первый взгляд фрагменты урбанистического пейзажа и заставить увидеть в этом новую красоту. Такая ее стратегия не всегда срабатывает. И остается недоумение: почему выставку назвали «Krassota», да еще с нерусским написанием? Иронизирует ли художница или преподносит свои новые «сценарии» всерьез?

«How Do You Do... Moscow»?

Арт-эксперимент:

Москва глазами иностранцев

ММСИ, ГАЛЕРЕЯ «ЗУРАБ»

Запечатленных на фотографиях финку Анну Лену Лоран, американского телеобозревателя Мартина Андреоза, посла Кот д'Ивуар Ф. Гнагда Магнида, дизайнера моды, испанку Киру Саккарелло и многих других объединяет то, что все приехали в Москву работать (одни или вместе с семьей) и стали участниками оригинального социологического и фотографического эксперимента. Четыре живущие в Москве иностранки — француженка Шарлот Кокийо, датчанка Ибен Мюриэль, австралийка Лиз Андерсон и немка Мануэла Руэди останавливали оказавшихся в Москве иностранцев, фотографировали их и спрашивали, что им нравится и что не нравится в российской столице.

Проект получился веселым, остроумным, нестандартным: с ответами героев под их фотопортретами, снятыми в привычной для моделей профессиональной обстановке, под-



черкующей личные особенности персонажей (так, аукционист, немка Шредер-Хесселе на снимке предстает с молотком в руке в окружении фарфоровых наборов). С автографами, любопытными произведениями и видео с рассказами «про один день из жизни иностранца в Москве».

Избранный авторами проекта формат — социологический опрос-исследование-выставка — хорошо работает и очень актуален в наши дни. И цель его благородна — помочь ведущим благотворительным организациям России. У каждого персонажа свое мнение о Москве. «Нет лучшего друга, чем русский. Моим первым впечатлением был хаос», — считает Лоран. Для Андреоза «суть Москвы — крайности». По мнению звезд рока, израильтянина и австралийца, «жизнь в Москве быстра и интересна. Здесь много свободы». А у американского чиновника из ООН любимое русское слово — перегрузка. Британка Д.З. Винтеррод сравнивает Москву со знаменитой песней Фрэнк Синатры «My way». А К. Жубей из ЮАР приехала в Москву после прочтения романа Толстого «Анна Каренина». Крис Руди выразил свое отношение к Москве в остроумном ассамбляже «Что за пробка!» из красных игрушечных машинок. А Айрис де Мегрэ, дизайнер из Германии, придумала смешных персонажей Марти и Ошку, с которыми происходят невероятные приключения в сети.

**«И только Богу известно,
почему мое путешествие
продолжается»**

ММСИ, Ермолаевский, 17

Выставку знаменитого художника, фотографа, издателя, 41-летнего Пола Штайница можно было бы назвать «Путешествие по закоулкам подсознания» его моделей. На боль-

шинстве черно-белых фотографий персонажи из мира моды, дизайна, кино предстают как обитатели «перевернутого» мира — потерявшиеся, заблудившиеся существа. Кажется, он стремится выявить оборотную сторону успеха и славы, порождающих безысходность и отчаяние. От безжалостного фотоглаза Штайница невозможно скрыться. Экстравагантные позы, невероятные ракурсы, резкий свет на лицах, странный антураж, темные очки, причудливые шляпы, необычное освещение... Все это лишь обостряет, усиливает индивидуальные особенности моделей. И технику выбрал он подходящую.

Если Хельмут Ньютон создавал свои знаменитые творения на черно-белой пленке (Kodak Tri-x) двумя камерами (одна из которых «лучшая камера всех времен — Rolleiflex»), тремя объективами и лампой 250–500 Вт, то Штайниц фантастических эффектов добивается благодаря технологии ручной платиновой печати, используя большое количество пленки. Никаких цифровых фотографий! «В своем творчестве я насмехаюсь над массовой культурой, создавшей конвейер, призванный регулировать и направлять желания», — говорил Ньютон. А Штайниц называет себя дегенератом и шизофреником, потерянным и безответственным существом, которое изнуляет и опустошает любого, кто окажется с ним рядом. Поза ли это или действительно обыденная реальность, и правильные, трезвомыслящие люди вызывают у него ужас? На выставке под снимками Штайница нет подписей, не поймешь, кто есть кто. И возможно, это хорошо. В фотографиях Ньютона кажется, что он высасывает из отдающих ему душу и тело мужчин и женщин их эротизм, страсть к наслаждению, властолюбие. Штайниц также создал свой стиль, в котором стираются границы между естественным и искусственным, пара-

доксальным, где смешиваются секс, утонченный стиль, роскошь, алогичность. Одеты, но чаще обнаженные персонажи Штайница, с изощренно подобранными аксессуарами или предстающие в виде белого, как маска, лица с ярко накрашенными губами, выглядят уставшими, разочарованными, безуспешно пытающимися скрыть свой страх перед жизнью.

Притягивают стилистическое богатство и разнообразие его работ, сложный, обманчиво реальный двусмысленный мир образов Штайница, его бескомпромиссность, сложные световые решения, порочность. И лейтмотивом выставки стала его бесконечная любовь ко всем женщинам.

Братья Пол и Джабах Кахадо выступили продюсерами и кураторами выставки Штайница, в которой также принял участие Джабах Кахадо. На одном из этажей музея демонстрируются фото Кахадо под названием «Лица в тени». На черно-белых «ночных» больших фотографиях (1,5x2 м) предстают «ночные жители» Парижа, избравшие специфический образ жизни: они «оживают» ночью. Отсюда и соответствующие типажи, характеры, со своими страхами и пороками. И разумеется, их лица погружены в тень. Фотографии сделаны полароидом. Одного кадра на персонаж Кахадо достаточно. Поэтому «высоту» ему приходится брать с первой попытки, длящейся не более двух минут. По словам Кахадо, это «люди с улицы», не гламурная тусовка. Возможно и так. Чтобы сделать более странными, интригующими своих «живущих во тьме» персонажей, Кахадо использует особые компьютерные эффекты: наложение на фотографии «благородных» пятен и потерь. Прием не всегда срабатывает в нужном направлении, иногда импровизационность кажется нарочитой. В снимках Кахадо явно прослеживается влияние Штайница.

ОБЗОРЫ

REVIEWS



Произведения членов Академии художеств входят в собрания многих музеев России, их демонстрируют на персональных и тематических выставках, работы академиков из музейных собраний представляют отечественное искусство и за рубежом.

Выставки членов Российской академии художеств из всех регионов проходят в ведущих музеях страны и престижных галереях и культурных центрах в стране и за рубежом.

Российская академия художеств содействует реализации множества различных творческих проектов. Одни инициированы членами академии, другие поддержаны академией организационно. Но все они так или иначе фиксируются в статьях, монографиях и сборниках и станут со временем историей искусства.



РУССКИЙ ДВОР

Дмитрий Новик

Жанр выставки «Русский императорский двор. XIX – начало XX века», которая открылась в центре «Эрмитаж. Амстердам», лучше всего определяется как историческое и культурное эссе, где первые роли отведены костюму, ювелирным изделиям и предметам императорского быта. Это едва ли не самый большой выставочный проект в истории Эрмитажа вне его родных стен. Живопись выглядит фоном, но это обманчивое впечатление, вызванное огромным контентом выставки, на которой представлено более двух тысяч экспонатов.

За шумом балов и помпезностью протокола прослеживается история портрета в России в XIX веке, принципов сохранения и развития академической школы живописи. Причем не на хрестоматийных произведениях Кипренского, Брюллова, Федотова, Перова.

Здесь важно вспомнить историю создания эрмитажной коллекции. Портреты императоров и их семей попали в отдел истории западноевропейского искусства из собрания Зимнего дворца. Там же до 2003 года находился и портрет императрицы Марии Федоровны, созданный Иваном Крамским в 1881 году. Сейчас он хранится в отделе истории русской культуры.

Многие произведения помечены в каталоге выставки как переданные в Эрмитаж в 1941 году из Этнографического музея. На самом деле за этой короткой строкой скрывается драматическая история. После 1917 года национализированное имущество из дворцов и усадеб свозилось в Государственный музейный фонд. Описи зачастую составляли непрофессионалы, кроме того, объем работы был огромным, что привело к утрате многих атрибуций. Интересующая нас часть музейного фонда попала в историко-бытовой отдел Русского музея, который находился в корпусе Бенуа. В 1934 году «дворянскую» экспозицию полностью свернули и сложили в запасники. До 1941 года хранение шесть раз переезжало, последним его пристанищем был Этнографический музей. Весной 1941 года с таким провенансом коллекция поступила в Эрмитаж, где в то время создавался

отдел истории русской культуры. Вскоре началась война, первые записи в инвентарных книгах Эрмитажа появились только в начале 1950-х годов. В отделе истории русского искусства хранится и «россика».

Попытаемся обозначить несколько важных в нашем контексте сюжетов. В 1853 году художник Василий Федорович Тимм, по личному заданию Николая I и следуя его рассказам, создает большое полотно «Атака конных гвардейцев на декабристов 14(26) декабря 1825 года». Народ, естественно, приветствует императора, а не бунтовщиков. В правом нижнем углу картины изображен мужчина в цилиндре. Иногда его называют Пушкиным, такая ссылка приведена в издании 1937 года «Пушкин в изобразительном искусстве». Известно, что во время восстания декабристов поэта не было в Петербурге. Но нельзя исключить, что Василий Тимм поддерживал миф, изображая верноподданническое поведение первого поэта России. Тимм, ученик известного баталиста Александра Зауервейда, соединил в одном полотне батальный и бытовой жанры. От его живых народных



сцен происходят жанровые сюжеты Василия Перова и балаганы Константина Маковского.

Внимание на выставке привлек и портрет княгини Натальи Петровны Голицыной, послужившей прообразом графини из знаменитой пушкинской «Пиковой дамы». В каталоге выставки он обозначен как работа неизвестного художника с оригинала Шарля Бенуа Митуара. Творчество этого французского художника мало изучено. Неизвестны и точные даты его жизни. Эрмитажный портрет впервые экспонировался в Академии художеств в Ленинграде в 1958 году. Тогда Анна Русакова высказала предположение, что это произведение самого Митуара.



Юрий Гудыменко, хранитель живописи отдела истории русского искусства Эрмитажа, полагает, что художник оттачивал свое мастерство, исполняя заказы в голицынских имениях в России. Во время монтажа амстердамской выставки в новых залах с высококачественным освещением Ю. Гудыменко обнаружил на портрете Голицыной автограф Митуара. Вероятно, после возвращения картины из Голландии исследования и дискуссии будут продолжены.

На выставке представлены два бесспорных произведения Митуара — парный портрет графини Юлии Павловны Самойловой и ее мужа Николая Александровича. Обе картины созданы примерно в 1825 году и представляют романтическую эпоху в русском портрете.

В 1850 году Франц Крюгер пишет портрет князя Николая Салтыкова в маскарадном костюме. В этой работе хорошо заметно влияние Брюллова, которое, впрочем, было взаимным. Художники видели работы друг друга. Их объединяют изысканные тона, а также идеализация облика персонажа, отсылающие к мастерам Возрождения.

Пимен Орлов, ученик Брюллова в Академии художеств, создал в 1835 году портрет дамы, которую на основании происхождения произведения из частного собрания И.Д. Орлова Юрий Гудыменко называет Софьей Орловой-Денисовой. Это раннее полотно художника, большую часть жизни работавшего в Италии. Синий бант с вензелем «А», а также русское платье и кокошник, украшенный жемчугом, говорят о статусе Орловой-Денисовой, которая была фрейлиной императрицы Александры Федоровны, супруги Николая I.

Лучший портрет императрицы Марии Александровны, жены Александра II, принадлежит Франсуа Ксавье Винтергальтеру. Художник специализировался на парадных изображениях, но, глядя на этот строгий и точный портрет, трудно





отделаться от мысли, что изображенная на нем женщина точно знает, какая судьба ей уготована. Портрет создан в 1857 году, в то время ее будущей сопернице – княжне Екатерине Долгорукой было всего 10 лет.

Еще одна работа Винтергальтера – портрет графини Варвары Мусиной-Пушкиной (1857) – стала визитной карточкой выставки. Она отвечает замыслу проекта – показать богатство русского двора. Но от талантливого художника не ускользнула бесстрастность неглупой красавицы, холодно взирающей на суету светской жизни.

На стыке венециановского реализма и брюлловского романтизма находится групповой портрет многочисленного семейства петербургского торговца сукном Игнатия Лестникова, созданный в 1852 году Сергеем Зарянко, который учился у Венецианова, а позже – в Академии художеств, в пейзажном классе М. Воробьева. Имена персонажей установлены Августой Побединской, исследователем творчества Зарянко.

Гавриил Яковлев считается портретистом второго ряда, но его портрет митрополита Исидора не случайно попал на выставку. Он создан в 1861 году и обозначает переход к более скромной манере парадного изображения, которая отвечает времени либеральных реформ Александра II.

Центральным живописным сюжетом «Русского двора» стал диалог двух художников второй половины XIX века – Ивана Крамского и Франсуа Фламинга. Французскому художнику принадлежат портреты императрицы Марии Федоровны (1894), герцогини Доры Лейхтенбергской (1896) и княгини Зинаиды Юсуповой (1894). Главным для автора было продемонстрировать богатство и красоту дамских нарядов, отороченное мехом алое платье императрицы, кружева на бледно-розовой накидке княгини, узор на таком же нежном наряде герцогини.

Иное дело – Крамской. Не забывая о назначении парадного портрета, чему свидетельство – красная лента, изысканный блеск драгоценных камней, отмеченные еще Павлом Чистяковым, художник изображает едва уловимый трепет на лице Марии Федоровны (1881). Молодая датская принцесса вступает на трон самой большой в мире монархии. Сходное настроение заметно на другом портрете императрицы, который написан Крамским в начале 1880-х (атрибуция принадлежит Августе Побединской). Здесь появляются легкая ирония и уверенность в своих силах. Последующая биография Марии Федоровны подтвердила верность психологического портрета Крамского.

В этом плане ему сильно проигрывает недавно подаренный Эрмитажу репинский портрет Николая II. Он был сделан в 1895 году для интерьера петербургского Мариинского дворца, где заседал Государственный совет. Декоративные цели этого произведения очевидны: большое красное пятно ковра должно издали привлечь внимание зрителя. На ковре видны следы подтеков, по всей видимости, от спешного изображения черных сапог императора. Репин, зная, что картину будут смотреть со значительного расстояния, не стал их смывать. Теперь это невозможно: все авторское должно быть сохранено.

Многие картины, представленные на амстердамской выставке, известны только специалистам и незнакомы даже российской публике, уже не говоря о западной. Продолжаются научные споры об авторстве полотен и изображенных на них персонажах.

ЧУВСТВО БУДУЩЕГО

Елена Воронович

А. А. ДЕЙНЕКА

Паровоз. Рисунок для плаката.
1930–1931. Бумага, тушь,
гуашь, белла



СТР. 105 ▸

На стройке. 1930–1931.
Бумага, акварель, белла

Александр Дейнека — «взрывчатый товарищ»¹, один из основателей Общества станковистов, профессор, график, художник-монументалист, скульптор, иллюстратор, академик, спортсмен, лауреат Ленинской премии, автор книг, признанный классик. С мастерами такой величины сложно: все знают, что Дейнека — это бесспорный, многогранный талант, с детства привыкли видеть в альбомах репродукции его «Будущих летчиков» и «Обороны Севастополя», и именно поэтому сложно взглянуть на его творчество непредвзято.

Кто он — живописец «детских снов»² и «сказок пролетариата»³ или конъюнктурщик? Открыватель нового стиля советского искусства или удачливый подражатель немецкому экспрессионизму? Формалист, прячущийся за спортивными образами, так и не давший «конкретного произведения на советскую тему»⁴, или художник, «умеющий передать неповторимый облик нашего времени»⁵? Недостаточный живописец или избыточный график? Барин, характерный представитель новой художественной номенклатуры, или ранимый, непрестанно ищущий новые изобразительные возможности темы трудоголик и бузотер? Наклеивать ярлыки легко. Эту искусствоведческую практику, когда творчество художника становится поводом для написания текста арт-критиком, он справедливо недолюбливал. Дейнека не понимал, почему вместо закономерного интереса к его собственной точке зрения на его собственное творчество ему навязывается чужая. Мастеру были тесны рамки, в которые его настойчиво втискивали современники. Написанная «с удара» за две недели в крошечной комнатенке невероятно сильная «Оборона Петрограда» (1927) года и созданные за день великолепные лирические полотна серии «Сухие листья» (1933) или любимая самим художником, полная радости и солнца картина «На балконе» (1931) исполнены тем же человеком, что и такая безжизненная вещь, как «Открытие колхозной электростанции» (1954). Оптимистический советский миф, воплощенный в мозаиках «Сутки Страны Советов» станции метро «Маяковская», соседствует в его творчестве с макабрическими зарисовка-

ми военной серии со скелетами в гимнастерках, хранящих абрис женских фигур, и крылатыми божествами, парящими над убитыми солдатами.

Спортивный, аккуратный, подтянутый, прекрасно одетый, готовый словом, делом и, если нужно, кулаком доказать свою правоту, он всегда хотел создать что-то новое, говорить своим голосом⁶.

Получив в родном Курске первые детские художественные впечатления от иллюстраций журнала «литературы, политики и общественной жизни» «Нива», он впоследствии решительно оставил железнодорожный техникум и поступил в Харьковское художественное училище. После 1918 года работал в курских «Окнах РОСТА», оформлял спектакли и агитпоезда, «насаждал на курских ухабах яркий кубизм»⁷, затем, чувствуя необходимость в дальнейшем образовании, приехал учиться в московский ВХУТЕМАС, точно зная, что профессия художника — это, без сомнения, его призвание. Там, занимаясь у Владимира Фаворского и живя в атмосфере энтузиазма и яростных творческих поисков, «дискутируя о судьбах завтрашнего искусства и принимая на веру самые сногшибательные «измы» и тут же разочаровываясь в них», он изучал историю мирового искусства и постепенно обрел свой, индивидуальный, узнаваемый даже в поздних работах стиль, любовь к «большим планам и жизненности образа... красивым силуэтам, ясным композиционным членениям, контрастам плоскостей и объемов, матовым поверхностям и легким прописям на холстах... чистому, звонкому куску цвета»⁸.

Самым важным в своем искусстве Дейнека считал «большие насущные темы»⁹ и их «выражение языком новой художественной формы».

Герои его полотен — шахтеры Донбасса, текстильщицы, рабочие Петрограда, футболисты, ныряльщики и просто работающая и отдыхающая молодежь — стали таковыми не по указке и рекомендациям, а потому, что художнику действительно были интересны современники, современность и связанные с ними темы.

¹ ЗЕРНОВА Е. С. *Воспоминания монументалиста*. М. 1985. С. 54.

² ДЕЙНЕКА А. А. *Искусство наших дней*. // Наш день. Журнал курского союза работников искусства. 19 августа. 1918. С. 12.

³ Там же.

⁴ РГАЛИ Ф. 2942. Оп. 1 № 26. Стенограмма собрания агитмассового сектора ФОСХ по обсуждению доклада Досужего «О творчестве А. А. Дейнеки». Вязьменский. Л. 14.

⁵ ЧЕГОДАЕВ А. Д. *А. А. Дейнека*. М.: Творчество. 1958.

⁶ ДЕЙНЕКА А. А. *Жизнь, искусство, время*. М., 1974. С. 65.

⁷ Там же. С. 48.

⁸ Там же. С. 66–68.



А. А. ДЕЙНЕКА

Рабочие. Рисунок для журнала

«Безбожник у станка». 1925. Бумага, тушь



В автобиографических заметках Дейнека увлеченно писал о спорте: «Я люблю спорт... спорт облагораживает человека, как все красивое. Мне нравится воля спортсмена, которой он управляет»¹⁰. Не случайно его первым большим живописным произведением стала картина «Футбол» (1924). Это не кадр, выхваченный из реальности, а точно построенная композиция — синтетический образ игры, удачная попытка показать динамику азартного зрелища. Художник делал огромное количество зарисовок бегущих, прыгающих спортсменов, старался, чтобы каждый эффектный ракурс, каждое полное силы и грации движение было поймано, а затем воплощено в одной из его работ.

Простота и ясность композиции, «реальность образа» были для него настолько же определяющими моментами, как и динамизм. Поиском способов отображения движения на плоскости он занимался в течение всей жизни. Кроме собственно характера Александра Александровича и тенденций искусства того времени этому есть и еще одно объяснение: в 1920 году в Курске он впервые оказался пассажиром самолета. Полет перевернул его представление о реальности, о верхе и низе, о статике и движении, о ракурсах и точках схода в решении композиций, и он навсегда остался приверженцем броских, готовых сорваться с листа построений.

Для Дейнеки важна была такая возможность профессиональной самореализации. Еще будучи студентом ВХУТЕМАСа, он начал активно работать над иллюстрациями в агитационно-массовом журнале «Безбожник» и вскоре стал сотрудничать с рядом периодических и книжных изданий. Интересно, что большинство живописных работ мастера имеет схожие композиции с ранними журнальными иллюстрациями, как будто эти уже схваченные сюжеты

требовали для себя большего пространства крупных холстов или стен. Его работоспособность, умение рисовать, как он сам выражался, «даже на краю умывальника»¹¹, дали зрителю невероятное количество великолепных самобытных иллюстраций и плакатов. А мягкие и нежные черно-белые рисунки к детской книге Н.Н. Асеева «Кутерьма» стали классикой.

К началу 1930-х годов, устав от напряженной журнально-плакатной работы, Дейнека начинает больше заниматься живописью. Во время полугодовой командировки 1935 года в Америку, Францию и Италию он прекрасно вписался в «их» эстетику. Созданные в поездке многочисленные рисунки и картины отражают специфику пейзажа и народа каждой страны. Полотно «Скука», написанное по заказу состоятельной американки, ясно показывает, насколько его манера может быть в русле американской живописи, а «пустотное» пространство американских пейзажей художника удивительно близко к модному в тот период магическому реализму.

Сразу после возвращения на своей первой персональной выставке он показывает зарубежные работы и произведения крымской серии, специально отобрав только эти, стилистически родственные картины. В 1930-е годы Дейнека делает то, о чем давно думал и мечтал — осваивает технику монументальной живописи и мозаики, к своему огорчению, тратя много времени на утверждения, заседания, прения и доклады. Панно на международных выставках в Париже и Нью-Йорке, выход первой монографии о его творчестве, начало занятий скульптурой, активная преподавательская деятельность... Все изменилось с началом войны.

⁹ Дейнека А.А. *Из моей рабочей практики*. М. 1961. С. 7.

¹⁰ Там же. С. 28.

◀ СТР. 106

Натурицизы. 1925. Бумага, тушь, темпера, цветной карандаш

Постановили единогласно.

Рисунок для журнала «Безбожник у станка». 1925. Бумага, тушь

Рисунок к картине «Боксер Градополов».

1925. Бумага, цветной карандаш.

Иллюстрации предоставлены

Курской государственной

картинной галереей



Поездка на фронт и фотография разбомбленного Севастополя, города, который он знал и любил, стали толчком для написания самой страстной, буквально кричащей картины о войне — «Оборона Севастополя». Время, когда художник «писал картину... как бы выпало из... сознания»¹². Он «жил одним желанием — написать картину, чувствовал, что она должна быть настоящей, полной сверхчеловеческой напряженности боя»¹³. Совершенно другое по настроению произведение «После боя» (1944), где война уже не трагедия, а просто грязная работа. В нем проявлена «любовь к жизни и молодости»¹⁴, такая же, как и в графическом листе «Вечер. Патриаршие пруды», в котором среди разрушенных бомбежкой домов на замерзшем пруду ребята играют в хоккей.

После войны Дейнека сделал серию мозаичных портретов великих ученых для фойе здания МГУ, органично вписав их в формат круга, выполнил панно для павильона СССР на Брюссельской выставке и фриз с изображением гербов 15 союзных республик для фойе Дворца съездов, написал книги «Учитесь рисовать» и «Из моей рабочей практики». Награжденный золотыми медалями, грамотами, отмеченный званиями и чинами, он пишет: «Не надо думать, что дни мои идут гладко и усеяны розами, нет, но я стараюсь в мастерской перед холстом забывать о том, что меня раздражало...»¹⁵

Эпоха социального оптимизма уходила в прошлое и, к сожалению, ни одна из работ художника 1950–1960 годов, пусть и таких качественных, как «У моря» (1956), не стала прорывом и новым стартом. Подобное происходит со многими художниками, но Александр Дейнека не мог с этим примириться. Мысль, что ему не все удастся, что он не работает или физически нездоров, приводила его в ярость. Герои поздних картин мастера так же молоды, как и в 1930-е годы,

они так же левитируют и устремлены в будущее, но это уже не движение вперед, а попытка вернуться в прошлое, когда «вас охватывает задор, прилив энергии, мышцы пружинятся, по телу проходит холодок бодрости... хочется куда-то бежать, сбросить запасы лишней энергии, растрчивать ее большими пригоршнями со смехом и задором, смотреть на жизнь, слушать ее, ломать, подминать, строить. Мысли бегут самые дерзкие, в голове уйма проектов... и работа — роскошная растрата буйного бытия»¹⁶.

В этом году мы отмечаем 110-летний юбилей со дня рождения художника, и очень показательно, что современному зрителю, посетившему постоянную экспозицию искусства XX века в Третьяковской галерее на Крымском Валу, «безумно понравились»¹⁷ «Будущие летчики». И сегодня, как и в 1938 году, юные мечтатели вдохновляются сияющей далью с гидропланами.

С мая по сентябрь в ГТГ на Крымском Валу проходила выставка графики Александра Дейнеки из собрания Курской государственной картинной галереи им. А.А. Дейнеки.

¹¹ ЗЕРНОВА Е.С. *Воспоминания монументалиста*. М., 1985. С. 54.

¹² ДЕЙНЕКА А.А. *Жизнь, искусство, время*. М. 1974. С. 161.

¹³ Там же. С. 161.

¹⁴ ДЕЙНЕКА А.А. *Из автобиографического очерка*: Каталог выставки произведений А.А. Дейнеки.

¹⁵ ДЕЙНЕКА А.А. Цит. по: И. НЕНАРОКОМОВА. *Люблю большие планы. Художник Александр Дейнека*. М. 1987. С.168.

¹⁶ ДЕЙНЕКА А.А. *Жизнь, искусство, время*. М. 1974. С. 60.

¹⁷ <http://www.diary.ru>

«СВЯТЫЕ» АЛАДДИНА ГАРУНОВА

Виктория Хан-Магомедова

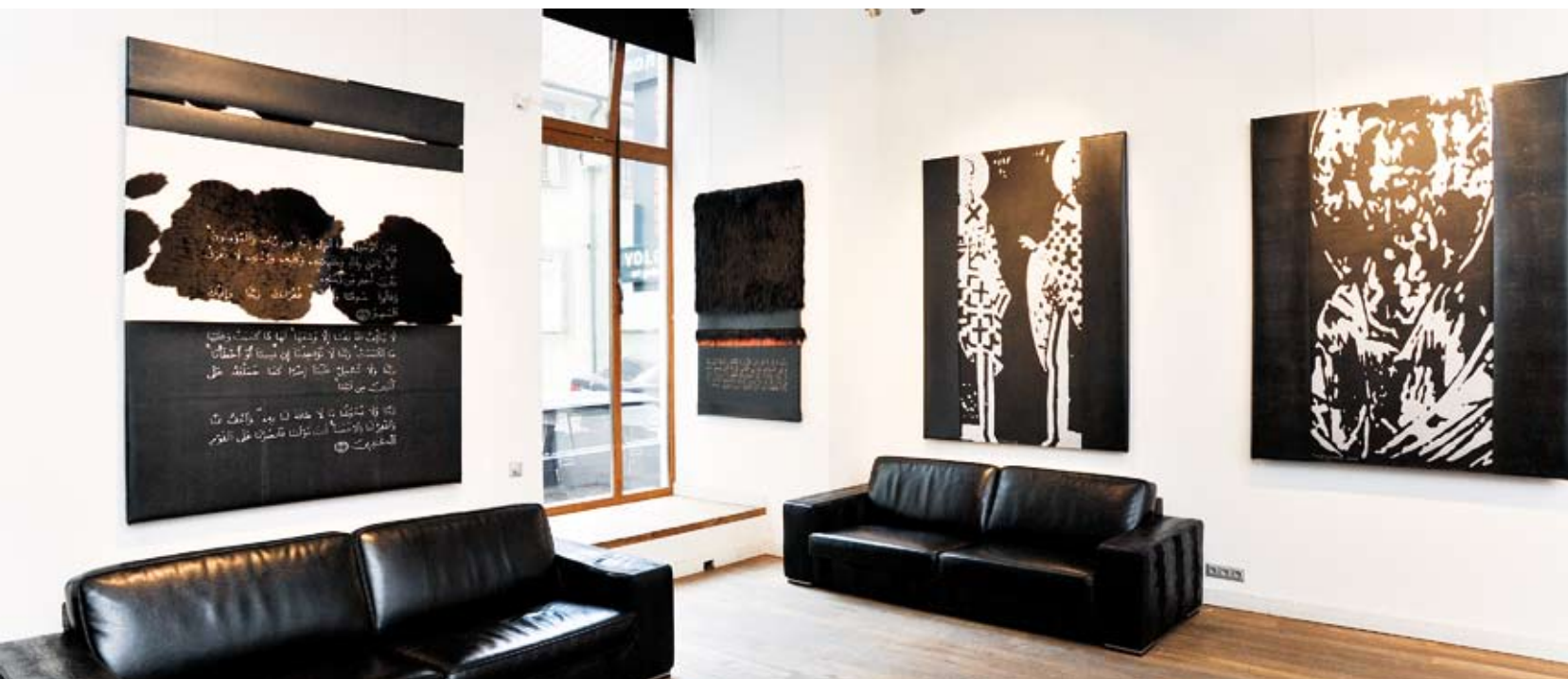
Все самое значительное, яркое, знаменитое в духовной жизни, в культуре мусульманского Востока связано с суфизмом. Он присутствует во всех сферах жизни. Суфизм связан с такими понятиями, как «Бог», «человек», «истина», «любовь», «природа». И невозможно точно выразить словами суть их взаимодействия. «Знать-видеть-быть» – формула пути суфия. Суфизм – самое загадочное явление в исламе. Еще до XI века существовало 78 определений суфизма. Истина для суфия – синоним Бога, а Бог для него означает любовь. Возможно, слово «суфий» произошло от «софия» – мудрость? Или от «суф» – шерсть, так как одежда суфия – грубая власяница. Но скорее это слово восходит к арабскому корню «свф» в словах «чистота» и «непорочность». В суфии верующих привлекают кротость, прямота, состояние божественного восторга. В течение столетий суфии выработали тактику достижения совершенства. Главное в этой практике – зикр, поминание имени Аллаха, основа всего мистического пути. У разных суфийских орденов свой зикр. Суфии подметили особое воздействие музыки и танца на сознание. Вращение в танце под ритмическую музыку позволяет дервишам входить в другое состояние сознания, когда они интуитивно постигают сущность истины.

Без всего сказанного невозможно понять искусство дагестанского художника Аладдина Гарунова, чья выставка «Святые» состоялась в галерее «Волга». Это новая серия работ художника, которая продолжает его предыдущий проект «Зикр» во Флигеле в МУАР им. А.В. Щусева. Завораживал танец суфийских дервишей – видеопроекция на центральную стену во Флигеле-Руине, реальная съемка, сделанная Гаруновым на турецком фестивале дервишей в Москве. Дервиши произносят с усилением звука, с нарастающей, затем затихающей интонаций формулу «ла иллаха ил-ал-ллаху» – нет Бога, кроме Аллаха, затем повторяют ее с уменьшением слогов. Вращаясь под ритмичную музыку, участники зикра получают возможность выхода в другое состояние. И совершая зикр на сцене в многократном кружении, дервиши, впадая в транс, превращаются в знаки, что очень оригинально использует Гарунов в своих работах. Не случайно в одном из панно серии «Зикр» в центре появляется схематичная, условная цепочка абстрактных знаков, символизирующих ритуальный танец дервишей, нанесенных серебряной краской. А нижняя часть этого панно заполнена черным мехом – намек на власяницу, которую носили суфии, подчеркивая свою бедность.

Если в более ранних проектах художника больше интересовала связь народных, религиозных традиций с современностью, погружение и исследование древних символов, то на выставке «Святые» он попытался интерпретировать некие универсальные понятия. Здесь Гарунов с еще большей остротой сталкивает Восток и Запад, земное и божественное, духовное и бездуховное, промышленно произведенные предметы и рукотворные вещи. И соответствующие материалы находит: черную резину, металл, пластик, мех, ковры, клей, которые он применяет в соответствии с собственной концепцией.

По словам Гарунова, его интересует чистая пластика. И решения он находит всегда свежие, парадоксальные, хотя порой спорные и провокационные. Однако каждый раз неожиданным образом художнику удается обнаружить некий пластический модуль, благодаря которому «невозможные» связи и сочетания материалов, дизайнерские техники, оригинальная фотопечать «работают» и рождают новый образ, емкий и современный.





А. Г А Р У Н О В

Святые. 2009. Резиновый брезент, серебряная краска

На крупных панно — черном резиновом брезенте предстают изображенные серебряной краской святые в одеяниях, покрытых крестами: хрупкие, сияющие, загадочные. Прототипы — фрески Феофана Грека. В этих образах Гарунова привлекали суровость, особая одухотворенность, преувеличенная экста-тичность, а также необычная острота индивидуальных характеристик, динамическая свобода и живописность композиционных построений. Но художник еще более усилил напряженный психологизм образов за счет удлинения пропорций. А использование новых технологий позволяет прочитывать эти изображения в новом ключе, как некое послание автора миру — призыв к духовности и единению.

Гарунов предлагает такую интерпретацию нового проекта: суфии, стремящиеся освободиться от всего, что мешает их слиянию с Богом, достигают состояния высочайшей просветленности, как и старцы-схимники, столпники в православной традиции. Таким образом стираются грани между религиями.

Конечно, путь к Богу, к его постижению, обретению в своем сердце — это особый способ жизни. Призыв Гарунова к нахождению давно утраченной духовности в отравленном консюмеризмом и стоящем на пороге экологической катастрофы обществе весьма актуален. И избранная им стратегия — обращение к религиозным ритуальным практикам, древним символам и одновременно использование современных материалов — хорошо работает. Его поиски — в контексте самых передовых тенденций в мировом искусстве, особенно художников Азии, Латинской Америки. Но наш художник благодаря острому пластическим находкам, умению экспериментировать с формами и пространствами, разработке оригинальных философских, религиозных, национальных, антропологических, этических концепций во многом даже опережает своих собратьев.

ХЕРСТ И АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

Александр Григорьев

Можно начать со слов: «вот уж ничего общего!» И это будет почти абсолютно верно. Смущает только, что для полной убедительности такого суждения надо что-то сделать со словом «искусство», как-то так поделить его на несоприкасающиеся части, чтобы в каждой целиком уместился затронутый феномен и не мешал спокойно существовать другому в его автономной части. Но тогда эти части, раз уж они совсем независимы, для удобства следовало бы и называть различными словами: не будет путаницы и беспокойства.

Так случилось, что, вернувшись из Киева, центральным событием в культурной жизни которого стала беспрецедентная по размаху выставка произведений Дэмиена Херста, я попал на выставку дипломных работ выпускников института имени Репина. Это действительно параллельные миры в смысле неспособности содержательно пересекаться. Говорить о различиях трудно — настолько они очевидны, но надо же как-то привести в порядок голову.

Пресса называет Херста художником номер один, потому что он самый дорогой современный художник: 111 миллионов долларов принес его «персональный» аукцион «Сотбис», в другой раз за 100 миллионов был продан платиновый череп его работы, украшенный бриллиантами. Описывать подробно выставку в киевском «ПинчукАртЦентре» излишне: СМИ уделили ей много внимания. Но несколько слов сказать надо.

Название выставки — «Реквием». Длинную очередь на входе еще можно было бы сравнить с вереницей пришедших на прощание, но скорбных лиц не увидеть ни в ней, ни среди выходящих с выставки.

Три этажа «ПинчукАртЦентра» и специальный павильон во дворе заполнены произведениями на тему смерти: это аквариумы с формалином, в которых плавают целые или распиленные вдоль акулы, большие стеклянные витрины, в которых размещены скелеты различных животных, или целые животные (как овца, правда, с золотыми копытцами), отрубленная голова коровы вместе с жирными мухами (на момент открытия выставки они были живые, а потом сдохли — принесены в жертву искусству), многочисленные пилюли от СПИДа и столь же многочисленные окурки для рака легких. Все витрины безукоризненно дизайнерски выполнены, позолота на их ребрах из нержавеющей стали удостоверяет, что это искусство дорогое.

Есть еще несколько картин, выполненных методом разбрызгивания краски на вращающийся холст, есть повешенная корова, из вспоротого брюха которой вывалились внутренности, несколько панно, напоминающих готические витражи, сделанные из крылышек разноцветных бабочек, мячик, летающий в струях воздуха, пугающий возможностью упасть на поджидющие его внизу ножи и лопнуть, и несколько больших красочных фотографий разных раковых опухолей.

Инвентаризацию выставки можно считать исчерпывающей, если добавить, возможно, главное: написанные за последние два года большие иссиня-черные полотна с черепами, скелетами животных и, по-видимому, разлученными с помощью яда двумя персонажами под дождем в кладбищенской роще. Таких картин — 40, они в дорогих, разумеется, рамах. В Киеве состоялась их мировая премьера.

И как раз картины создают основную трудность при сравнении, а хотелось бы больше — разведения по сторонам того, что делает Херст и что делают выпускники академии, получившие высшие оценки «с одобрением».

Если бы Херст ограничился трупами парнокопытных тварей, дохлыми рыбами и мухами, все было бы хорошо: ни ученики, ни выпускники академии такого не делают. Но и Херст, и наши художники пишут картины. Кто лучше? Если ориентироваться на цены, как на воплощение признания и достоинств, то один Херст легко превосходит всех наших учеников, выпускников и академиков, вместе взятых. Если же напирать на идеальное, то тоже ненамного легче станет. Самые авторитетные наши искусствоведы — и Андрей Ерофеев, и Екатерина Деготь, да и другие, более умеренные — легко докажут что-нибудь наподобие того, что именно наша академия и ее адепты бальзамируют труп искусства, а погребальное творчество Херста — понастоящему новое, современное, живое, то есть *contemporary*.

И ладно бы еще эти споры, но ведь главное — деньги, Херст их легко и много зарабатывает да еще жертвует на всякую благотворительность, а членам отечественных союзов художников не всегда есть чем заплатить членские взносы, тем более за мастерскую. Что-то же надо делать: или признать свою неправоту и пока не поздно идти по стопам Херста, или как-то радикально укрепить ряды защитников великих традиционных ценностей подлинного искусства, а то скоро глумливый Херст (а ведь он не один, есть еще целая группа УВА, выведенная в свет рекламным магнатом Саатчи) не оставит камня на камне от последней цитадели классического искусства, каковой является отечественная Академия художеств.

Слабым утешением является то, что в сравнении с нашими мастерами и даже просто выпускниками Херст рисовать не умеет, очень ярко о том свидетельствуют его заблудившиеся ночью под дождем отравленные покойники. Но ему на это наплевать, он и так зарабатывает уйму денег. А нам где их взять? Не скажешь же «а нам и не надо!» Кто поверит?

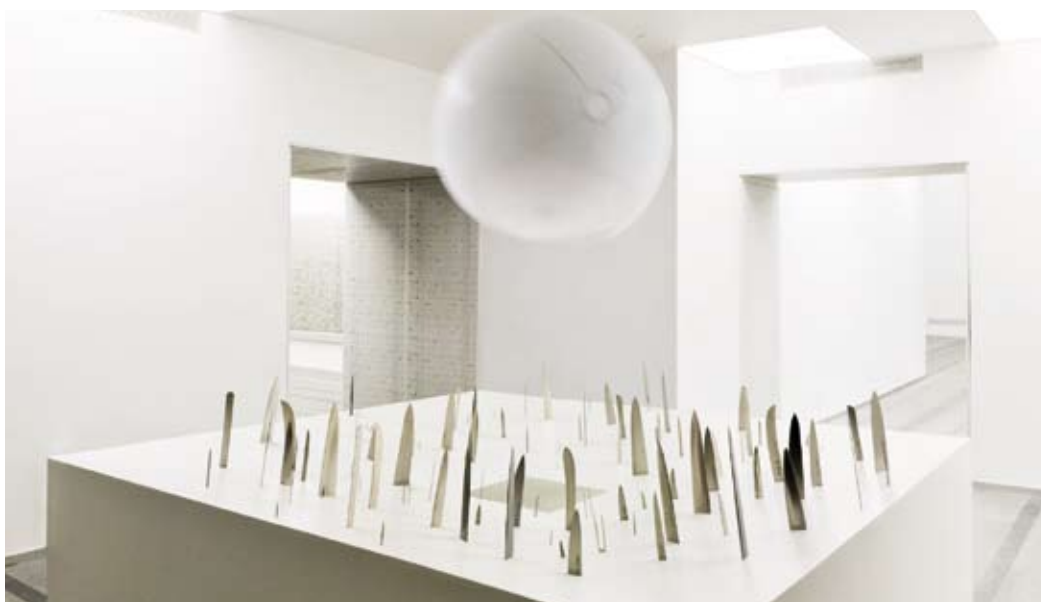
Тут на передний план выходит другой вопрос — какую роль в искусстве, культуре, жизни общества играют высокие цены и многонувлевые ценники. Можно ли сегодня сохранять достоинство в глазах общества, будучи бедным, но гордым или это всегда будет смешно и сильно подозрительно. Есть, конечно, сфера, где законы ценника не действуют, это религия в ее строгом варианте — монашестве. Но современное общество как-то респектабельно религиозно, прекрасно обходится без строгостей, по сути, никогда о них не вспоминая. Тем более искусство — сфера светской духовности.



Д. ХЕРСТ

*История боли. 1999. Основа из МДФ,
ножи из нержавеющей стали, ветряной
компрессор, пляжный мяч*

*Жажда наживы. 2003. Смола, шерсть
коровы, канат, цепь, крюк, кровь, иракские
монеты, зеркало*



С деньгами вопрос крайне непростой — никто не знает толком, как они функционируют даже в традиционной сфере производства и потребления. Об этом нам рассказывает сегодняшний кризис. А как они функционируют в «производстве и потреблении» искусства? В принципе, этот вопрос практически поставил Энди Уорхол. Именно на его авторитет и опыт ссылается Херст, с удовольствием констатируя, что сегодня стало возможным зарабатывать искусством большие деньги и даже свои траты на благотворительность называет необходимой статьей расходов для успешного маркетинга в сфере искусства. Представляется, что с Уорхолом длится некое недоразумение: поклонники его творчества, и даже непоклонники, ошарашенные непрерывным ростом цен на его произведения, стремятся найти в его работах некие традиционные «пластические» достижения. Это неверно: даже в своих «самых красивых», виртуозных рисунках и портретах он вполне средний художник, каких много — не Матисс и не Пикассо. А вот как выдумщик, человек, придумавший новую стратегию в искусстве, нацеленную специально на «звездный» успех и соответственно на известность и деньги, он действительно серьезный реформатор. Вспомним: Б. Олива назвал его Рафаэлем американского консюмеризма.

Можно сказать, что в развитии современного искусства Уорхол произвел смену парадигм — он перенацелил вектор искусства с формирования идеальных ценностей на достижение вполне материальных. Его успех, естественно, привел и к неким тектоническим сдвигам в теле традиционного искусства.



Сегодня в образовавшиеся бреши врываются Херст, Кунс, УВА, прочие contemporary.

Деньги — интереснейший феномен, он воплощает конвенциональную базу функционирования современного общества. Все цены держатся на этом фундаменте, но все ли ценности? Можно ли надеяться показать, что для ценностей искусства существуют и некие основания? Вопрос остается открытым. Можно сделать только несколько замечаний.

Финансовый кризис показал, что деньги — материал не вечный, они могут превращаться в прах многими миллиардами, суммами большими, чем состояние любого Херста.

На последней, ежегодной московской ярмарке для миллионов раздавались сетования, что настоящих «миллионерских» вещей не привезли, предлагавшиеся предметы роскоши были по карману слишком многим, не самым крутым миллионерам.

Выпендриться по полной на такой ярмарке, показать, кто есть кто, не получится. В этом стремлении выделиться находит выражение благодетельная роль роскоши, это реализация потребности в стендинге, по-видимому, общественно полезный инстинкт, раз он во все времена существует. Кроме того, затраты на роскошь выводят из экономики лишние, шальные деньги, предохраняя ее до некоторой степени от перегрева. Это же самое делает всякая мода, заставляя ради престижа уничтожать материальные ценности, накопление которых грозит коллапсом экономики, этим же заняты и по-настоящему современные художники. Еще в 1995 году Иосиф Бакштейн — нынешний комиссар Московской биеннале, комментируя, на его взгляд, неосмотрительный жест Тимура Новикова, сказал: «Не знаю, зачем это ему нужно, ведь мы занимаемся искусством от кутюр, здесь один неверный шаг — и можно потерять позицию».

Все так. На выставку Херста в Киеве собрались многочисленные звезды искусства и бизнеса из Нью-Йорка, Лондона, обеих российских столиц: Херст делает свое полезное для общества и экономики (да и для себя) дело.

На выставке дипломов в питерской Академии художеств звезд и очередей не было. Но академия делает, по-видимому, общественно полезное дело в современных условиях, она и дальше пойдет своим трудным путем. Но есть чем порадовать и утешить ее выпускников: злые языки говорят, что сам устроитель херстовского лабиринта ужасов в Киеве — Виктор Пинчук занимается этим только ради бизнеса, на самом же деле он любит хорошее традиционное искусство: у него одна из лучших в мире коллекций Константина Коровина. Не дайте блеску бриллиантов на платиновом черепе Херста себя обмануть!

«ПОЛЕ ПРИТЯЖЕНИЯ»

Виктория Хан-Магомедова

«Скульптура должна быть неподвижной, молчаливой, но следует использовать молчание и неподвижность позитивным образом. В этом быстро изменяющемся мире, где все призрачно, я бы хотел показать скульптуру, как некое промышленное ископаемое, сохраняющее память о человеческом опыте», — говорит 59-летний британский скульптор Энтони Гормли. Приобщиться к этому непривычному опыту, воплощенному в скульптуре, можно было на выставке в ЦСК «Гараж», где представлена инсталляция из 287 скульптур из стальных прутьев, расположенных в 8 рядов. Чувство тревоги, неуверенности, потерянности, незащищенности возникает, когда прогуливаешься внутри этого леса из скульптур, символизирующих людей. Кто они, эти «бессловесные, молчаливые существа»? Пустые оболочки, «сосуды» без души и тела? Что сотворил с ними скульптор? Уже более 25 лет Гормли изобретает все новые способы изображения человека в скульптуре и разрабатывает новую концепцию восприятия человеческого тела как хранилища памяти и трансформации. Главная тема его творчества — человек и его положение во Вселенной. Его творчество наполнено глубоким символическим значением. Хрупкость, просветленность, незащищенность присущи скульптурам Гормли, независимо от того, сделаны они из глины или нержавеющей стальной проволоки. У Гормли необычное для скульптора образование. Он окончил факультет археологии, антропологии и истории в Тринити-колледже в Кембридже, некоторое время провел в Индии, где изучал медитацию. Затем учился в художественных институтах. Может, поэтому для него такое важное значение имеют социальные проекты и вовлечение публики, а в основе многих произведений художника оказывается человеческое тело. И свое тело он регулярно использует как модель, материал и инструмент. С начала 1990-х годов Гормли стал создавать крупномасштабные инсталляции, которые выражают природу и смысл «коллективного» тела и отношения человеческих тел друг с другом. «Распределение» (1997) — коллективная работа, в основе которой измерения реальных людей, 300 человек в Мальмё. Тело каждого человека измерялось с разными интервалами: вес головы, плеча, длина ушей, расстояние от кончика носа до кончиков пальцев ног, ширина рта и т.п. Гормли использовал эти измерения, чтобы построить конкретные «носители тел»: прямоугольные скульптуры с отверстиями для рта, ушей, ануса и гениталий, вырезанные с подходящих точек через плоские планы коробки для головы, коробки для тела. Нахождение среди этих скульптур напоминало прогулку по мертвому городу. Мы осознаем человеческое присутствие, но также и отсутствие. Плоские конкретные формы — емкости, вместилища для живых существ, каждая уникальная, различающаяся по форме и весу. Эти формы рожают чувства меланхолии и потери. Позже Гормли заинтересовало другое, он захотел, чтобы поверхность скульптуры говорила не только о ее истоках, но и о промышленном процессе ее реализации. Его заинтересовала связь человека с материей. Тело человека в его понимании — лишь временное хранилище массы материи. Он заявлял: «Моя работа — трансформировать тела в реципиентов, заполняющих пространство. Моя задача — трансформировать человеческое существо в пространство в пространстве. И тогда для такого скульптурного «тела», эмпатически занимающего некое место в пространстве, следует задать вопрос: «Кем я являюсь в пространстве?» И тело Гормли, и тела других лю-

дей — исходный пункт его творчества, которое он использует либо как абстрактную концепцию, либо как определенное место, которое сразу привлекает зрителя даже без его желания. Человеческое тело появляется и в «Матрицах и экспансиях» (2001), серии скульптур из проволоки. Но на этот раз речь идет о дематериализации тела, которое лишается веса и массы и теряется в пространстве. Так его работы становятся открытыми структурами, почти трехмерными рисунками, обнаруживающими пустое тело. Как утверждает Гормли, ему «удалось продемонстрировать пространство, в которое внедряется тело, а не представлять само тело». Это высказывание работает и для проекта «Поле притяжения» в «Гараже», который был создан в 2003 году. Весьма необычный способ применил Гормли для создания своих скульптур. Местным жителям Ньюкасла от 2,5 до 84 лет предлагали раздеться, тела обматывали клейкой лентой, намазывали вазелином, покрывали специальной сеткой, затем бинтами с размоченным гипсом, оставляя свободным рот. Люди стояли в одинаковых позах с широко расставленными ногами, со свободно свисающими руками. Затем слепки разбивали, и начинали работать сварщики, сотворяя из стальных стержней пространство, которое когда-то занимало тело. Какие чувства испытывали модели Гормли, принявшие участие в его эксперименте? Был ли позитивным этот опыт создания с себя слепков? Во всяком случае они ощутили связь с процессом творчества художника из первых рук. А зрителям на выставке предоставляется возможность размышлять, насколько свежим был этот эксперимент автора. Как сохраняется память в таких скульптурах? Если рассматривать тело как локус, то где скрывается Я? Наполнены ли «пустые сосуды» Гормли мыслями, желаниями, воспоминаниями? Эти прозрачные фигуры рожают двойственные чувства: никак не определишь их границ. Они словно растворяются в пространстве — серые существа на сером полу. Проект демонстрируется как преамбула к Третьей Московской биеннале современного искусства и созвучен ее теме «Против исключений».



Э. Гормли
Поле притяжения. 2009.
Инсталляция





Одну из своих основных задач Московский общественный фонд культуры и развития современного искусства, организатор московского международного фестиваля «Традиции и современность», видит в популяризации актуальных тенденций художественной практики, в создании атмосферы, благоприятной для общения представителей как российского, так и мирового арт-сообщества и обмена опытом. Фестиваль призван помочь молодым художникам получить признание в среде профессионалов и ценителей. На проводившемся в рамках фестиваля конкурсе были представлены произведения медиаживописи, графики, скульптуры, инсталляции, фотографии, а также архитектура, прикладное искусство, проекты, посвященные музейному делу. Лучшие работы выдвигались на премию в 28 номинациях. Лауреатов 2009 года отметили вручением бронзовых статуэток «Вера». Автор статуэтки – скульптор, заслуженный художник Российской Федерации В. Митрошин, создавший призы для многих российских и зарубежных конкурсов.

Особым событием фестиваля «Традиции и современность» стала экспозиция Галереи Мамонтовых «История глазами Кукрыниксов. 1928–1945. Военный плакат. Карикатура. Живопись. Графика». В нее включено более ста произведений советских графиков и живописцев – Михаила Куприянова, Порфирия Крылова и Николая Соколова из частного собрания семьи Мамонтовых. Трагический период отечественной истории был временем напряженной работы и творческого становления художников, принес им мировую известность и признание за рубежом. Работы Кукрыниксов содействовали укреплению понимания между солдатами Советского Союза и стран-союзников, ведущими общую борьбу. Работы художников преодолевали языковые барьеры и линии фронта, говорили солдатам об их общей цели. Война – время, когда все человеческие качества проходят проверку на прочность и истинность. Но в то же время война опустошает души – «убей первым или убьют тебя». Кукрыниксы помогли справиться с повседневным трагизмом войны с помощью смеха. Их смех помогал выжить в невыносимых условиях существования, в которые ставит человека война, вытесняя зло, укрепляя волю к жизни.

Актуальность Кукрыниксов в современном обществе – это актуальность нравственности, способность ведения диалога.

Смех объединяет людей, и Кукрыниксы говорят о необходимости такого объединения.

Может ли карикатура кого-то патриотически воспитать? Скорее нет, но она может сформировать идеологические представления. Воспитание человека через карикатуру – воспитание человека государством. Тоталитарное государство способно воспитывать своих граждан только через короткие императивы, доступные всем и непротиворечивые. Ситуация войны не терпит сомневающегося и размышляющего человека, такой человек небоеспособен. Но художникам удавалось войти за границы жанра.

Говоря в своих плакатах о неизбежной победе, они создавали параллельную реальность. Злой враг превращался в пациента желтого дома, а непобедимая армия – в деревянных солдат Урфина Джюса. Путем аннигиляции смерти смехом рождался ни на что не похожий агитационный плакат, который нельзя назвать антивоенным в традиционном понимании. Кукрыниксы говорили о безнравственности убийства. В антивоенной карикатуре Кукрыниксов сталкиваются два противоположных жанра в искусстве – трагедия и комедия. В их карикатуре советский солдат сражается не с человеком (конкретный персонаж – всегда только маска), настоящий противник – либо зверь, либо робот, механизм, нечто, лишенное человеческой души и воли. Если воин сражается со зверем, то можно ли говорить о равном противоборстве, это всегда неравное сражение красного воина с бесовской нечистью. Масштабирование фигур строится в пропорциях «победитель – побежденный». Боец Красной армии стремителен и неподвижен одновременно, в нем заключены полнота и могущество небесного воинства. Противники изначально не равны друг другу, поэтому один из них неминуемо потерпит поражение. Кукрыниксы изображают фашизм в рамках традиции высмеивания врага как глупого и никчемного соперника – таковы условия жанра. Сегодня эти карикатуры злободневны, они показывают суть тоталитарного человека XX века – отсутствие индивидуального начала и парализованная воля. Сверхчеловек наделен карикатурными формами и превращается в марширующего деревянного болвана.

Кукрыниксы говорят о потере человеком лица, нравственности и свободы. В этом заключается основной этический пафос Кукрыниксов – в непринятии зла, в нравственном выборе человека.

Виктория Хан-Магомедова

Подарок русского французю.
Коллекция оружия Катуар де Бионкура
ГИМ



А.А. Катуар де Бионкур, принадлежавший к старинному роду, известному во Франции с середины XIII века, родился в России и был замечательным коллекционером оружия. Выставка посвящена 100-летию безвозмездной передачи Историческому музею его коллекции оружия. Хорошо структурированная выставка в 5 разделах, небольших тематических блоках — охота, поединок, война, дорога, восточная комната — вместе с документами, фотографиями, архивными материалами демонстрирует своеобразие, высокий художественный уровень коллекции и дает представление о личности владельца. После смерти отца Бионкур стал обладателем огромного состояния и сосредоточился на коллекционерской, благотворительной деятельности, выполнении дворянских, сословных обязанностей. Он обнаружил истинный талант в собирании памятников оружейного искусства, что было делом непростым. Бионкур вступал в контакты с крупными антикварами мира, поддерживал связи с известными оружейными фирмами в Париже и Лондоне. Возможно, то, что он был страстным охотником, повлияло на преобладание в его коллекции охотничьего оружия. В письме сотруднику Исторического музея Е.Ф. Коршу он рассказывает о том, как охотился в прирейнских провинциях Германии, а также во Французских и Швейцарских Альпах. Настолько хороши эти образчики оружия, что трудно представить их орудиями убийства. Например, этот французский роскошный охотничий двуствольный штуцер 1810 года с кремневым замком, чрезвычайно изощренный по технике исполнения — сталь, серебро, дерево,ковка, гравировка, таушировка золотом, инкрустация. В коллекции, переданной Бионкуром Историческому музею, более 400 предметов: охотничьи, дуэльные и целевые пистолеты, дорожные гарнитуры, воен-

ное, строевое оружие, фитильное, колесное, кремневое, консольное. Впечатляют красота исполнения и мастерство оружейников. Лучшая часть его коллекции — французская: консольное охотничье ружье Гастина Рекетта, 1858 год. Особый интерес вызывают дуэльные пистолеты — в деревянных футлярах со всякими «штучками». Неплохо представлено русское холодное оружие XIX века — бердыши, тесаки, топоры. Изящной выглядит и кривая кавалерийская сабля офицера (1798) с гравировкой и позолотой. Экспонаты представляют историко-технический и художественный интерес, а выставка до некоторой степени прослеживает развитие оружейного искусства.

Полтавская битва 27 июня 1709
ГИМ



А.Ф. ЗУБОВ, П. ПИКАРТ
Битва Полтавская. 1715. Гравюра

На масштабной выставке, посвященной 300-летию Полтавской битвы, представлено более 400 экспонатов из российских и шведских музеев. Здесь можно узнать о Полтавской битве все: что ей предшествовало, как она готовилась, как проходила, кто ею руководил, какое оружие использовалось, как были одеты военачальники, офицеры, солдаты двух армий, как выглядели карты, жалованные грамоты в ту пору, о чем писали в письмах, в дневниках военачальники, император Петр I, шведский король Карл XII, какими предметами пользовались офицеры, аристократы и т.п. На хорошо срежиссированной выставке во вступительном разделе прослеживаются исторические события, предшествовавшие Полтавской битве: «нарвская конфузия» русской армии, победы Карла XII в Саксонии и Польше, вторжение его армии в Россию. Благодаря умелому сопоставлению материалов, оригинальным экспозиционным ходам выставка не выглядит монотонной, перегруженной, и зритель, изучая документы, архивные материалы, карты, медали, грамоты, картины, гравюры, может представить, как все

происходило 300 лет назад. Вот центральный экспонат: огромное полотно «Полтавский бой» (1726), П.Д. Мартена, помогающее представить расположение двух армий, вооружение и т.п. Словом, перед нами иконография битвы.

Очень важную роль на выставке играют гравюры (их много, на стенах по периметру зала и в отдельных витринах вместе с другими экспонатами) как своеобразные визуальные исторические «хроники», иллюстрирующие крупные события в конфликте, военных действиях России и Швеции (сражение при Нарве, штурм шведской крепости Нотебург 11 октября 1702 года). Именно гравюры, большие и малые, с изображением Полтавского боя, разных его этапов, создают у зрителей иллюзию соприсутствия. Задействованы и новые технологии — мультимедийная установка в виде «стола». Как только до него дотронешься, возникают разные этапы Полтавского сражения в картинках. Чрезвычайно любопытно читать и рассматривать дневники и письма (Петра I графу Б.П. Шереметеву), великолепные жалованные грамоты за Полтаву (генерал-фельдмаршалу князю М.М. Голицыну). Царит на выставке Петр I, его изображения — на гравюрах, картинах, бюстах, рельефах, монетах. Есть даже камзол Петра I, который был на нем во время битвы. «Держит» экспозицию большая бронзовая шведская пушка на колесном лафете (1708). Камзолы, мундиры, сверкающие знаки офицеров эффектно сочетаются с бутылками, шкатулками, ларцами. И конечно, впечатляют знамена. В стеклянной витрине на полу — штандарт гвардейского конного полка Швеции начала XVIII века. Среди русских знамен выделяется знамя Преображенского полка (1706). Как известно, Петр I придавал большое значение оформлению знамен и сам принимал участие в разработке эскизов. Большое место на выставке занимает оружие: немецкие строевые пистолеты, алебарды, кремневые ружья, невероятно длинные пинакерные копья для защиты от вражеской конницы, шпаги. Украшают выставку разные мелкие предметы: нательные кресты, иконки, табакерки. Есть даже полтавские монеты, найденные на поле битвы, видимо, спрятанные шведским офицером — из Музея армии Швеции. А с портретов взирают на зрителей соратники Петра I: граф Я.В. Брюс, граф Г.П. Чернышев, князь А.Д. Меншиков, благодаря отличным действиям которого участь главного сражения была решена заранее. Возможно, недостаток выставки лишь в том, что уж слишком много представлено здесь самых разных бытовых вещей (ложки, сундуки, ларцы и т.п.), которые заполняют экспозиционное пространство, но несколько уводят внимание от торжественной и патриотической даты.

Американские художники из Российской империи

ГТГ, Крымский Вал

Немногие знают, какую огромную роль сыграли художники-эмигранты из России в формировании американского авангарда. На крупной выставке из 30 музеев, частных собраний США впервые показываются работы 40 таких художников, по разным причинам попавших в Америку в первой половине XX века. Концепция организаторов иллюстрируется живописными и скульптурными работами. Организаторы выставки стремились показать неизвестные российской публике вещи, проследить связи между русскими и американскими художниками и явить способ вхождения русских художников в американскую культуру. Картина получилась пестрой, разнородной, противоречивой, но весьма познавательной и эффектной. Самое любопытное на выставке — проследить, как изменялись русские художники в США, хотя порой это сделать трудно из-за недостатка материала. Самая ранняя работа на выставке — кубофутуристская картина «Интерьер 4 измерения» (1913) Макса Вебера, ро-

дившегося в Белостоке, эмигрировавшего с родителями в США в десятилетнем возрасте. Но известность он получил в 1930-е годы благодаря своим холстам с церемониальными и талмудскими сценами (картина «Талмудисты» на выставке). Эти экспрессивные, с введением абстрактных форм полотна основаны на фантазиях, детских воспоминаниях. Среди узнаваемых художников, прославившихся на родине, Н. Фешин, Б. Анисфельд, Б. Григорьев. «Портрет Нины Шик» (1937) С. Судейкина показан рядом с манхэттенскими пейзажами этой художницы. Выделяются работы, ни на чьи не похожие, загадочного художника Павла Челищева. В его прозрачных головах на картинах серии «Внутренний пейзаж» обозначена лимфатическая, нервная системы, голову пронизывают сосуды, подобные ветвям дерева. Художник исследовал внутреннюю перспективу, проекцию человека вглубь себя, создавая деиндивидуализированный образ, лишенный суетного. Завораживает в этой серии странная рациональность, проникнутая интуитивным озарением. Демонстрируется и его огромный трагический холст «Феномен» (1938) из ГТГ, единственная работа в России. Родив-

шийся в Гомеле американский скульптор и художник Жюль Олицкий представлен двумя отличными абстрактными картинами 1968 года, в которых, сочетая привычную манеру письма с техникой разбрызгивания из пульверизатора, чтобы добиться дразнящих оптических эффектов, он создавал иллюзорное пространство посредством чистого цвета. Работы родившихся в Тамбове близнецов Рафаэля и Мозеса Сойеров выполнены в стилистике американского социального реализма, проникнуты духом безнадёжности и отчаяния. Чрезвычайно ярким и неординарным был творческий путь Джона Грэхэма (псевдоним Ивана Домбровского), русско-американского художника, теоретика искусства, родившегося в Киеве. Он был знаком со многими русскими авангардистами — Эль Лисицким, Давидом Бурлюком, Владимиром Маяковским — увлекался теософией, в 1920-е годы эмигрировал в США, где поддерживал дружеские связи с Виллемом Де Кунингом, Арчилом Горки и создал свой вариант синтетического кубизма. Грэхэм оказал огромное влияние на развитие модернизма в США. Легенда американского модернизма Марк Ротко представлен ранними работами 1940–1943 годов и великолепными холстами зрелого мастера 1955–1957 годов. Используя сложную технику письма, он добивался необычайного свечения в своих абстрактных картинах, подвергая зрителя необычному цветовому опыту. Кажется, что красочная поверхность излучает свет или тьму («Оранжевый и шоколадный»). В разделе скульптурном — работы крупных мастеров: Жака Липшица, Александра Архипенко, Осипа Цадкина... Архипенко в скульптурах 1920-х годов в кубистической манере стремился к крайнему упрощению формы, он пионер возрождения полихромности в скульптуре. Цадкин, в 1941 году покинувший Францию, чтобы не попасть в концлагерь, в Нью-Йорке сотворил «Узника» (1943), аллегория Франции за решеткой. Он создатель выдолбленных, перфорированных форм оформления пространственных цезур и разрывов внутри композиции. Родившаяся в Киеве в 1900 году Луиза Невельсон (в 1905 году оказалась с семьей в США) в 1950-е годы стала лидером ассамбляжа и скульптур-энвайронментов, своей элегантностью противостоящих банальности закрытых форм. «Античная расписанная колонна» (1967) создана в период ее увлечения работой с разными материалами — алюминием, плексигласом, деревом. Рядом — «Первая ромбическая колонна» (1971), созданная под влиянием супрематизма бывшим петербуржцем Ильей Болотовским, приехавшим в Нью-Йорк в 1923 году. В 1936 году он стал одним из основателей группы



Н. ФЕШИН
Девушка в фиолетовом платье.
Конец 1920-х–начало 1930-х. Холст, масло

Б. АНИСФЕЛЬД
Женщина на пляже. 1920-е. Холст, масло.
Галерея АБА, Нью-Йорк

М. РОТКО
Композиция. 1941–1942



«Американские абстрактные художники» и получил известность благодаря своим строгим геометрическим абстрактным композициям — с ромбами, эллипсами, треугольниками. И на выставке есть подобная: «Красные, синие, белые эллипсы» (1973). Два портрета на выставке — «Мохаммед Али» и «Джон Кеннеди» созданы Борисом Шаляпиным, сыном легендарного певца. Наряду с яркими, сильными произведениями представлены работы неизвестных художников.

Более скромные по своим художественным достоинствам, они, однако, обретают значение в контексте заявленной темы и представляют собой большой интерес, возможно, с исторической точки зрения как любопытные примеры нахождения покинувшими Россию художниками своего места в культуре новой родины.

Великие русские победы в медалях и гравюре

ГМИИ им. А.С. Пушкина

На выставке, посвященной 300-летию Полтавской битвы, представлено 250 золотых, серебряных, бронзовых медалей и 20 гравюр, рассказывающих о военных победах русских над турками, шведами, строительстве русского флота.

Выставка строится на основе сопоставления медалей и гравюр (последние особенно хороши, а медали не слишком удачно показаны, их трудно рассматривать), позволяя проследить рождение медали. Ведь именно по гравюрам знаменитых художников XVIII века А. Шхонебека, П. Пикарта, А. Зубова создавались медали, посвященные сражениям у Шлиссельбурга и Нарвы, при Лесной, под Полтавой, морских битв при Гангуте и Гренгаме.

Есть много медалей знаменитого немецкого медальера Ф.Г. Мюллера, которому Петр I заказал серию памятных медалей на победу в Северной войне. Вот медаль в память Полтавского сражения с конным портретом Петра I, попирающего поверженного шведского солдата, одна из самых крупных серебряных медалей на выставке.

Чрезвычайно сложны и нагружены оборотные стороны медалей, с планами сражений Северной войны, с аллегорическими фигурами, латинскими надписями.

Многие зарубежные медали повторяли русские мастера, которые усовершенствовали оригинал. Но это не копии.

На выставке много наградных медалей с царским портретом и сценой битвы. Серебряную медаль за Полтавскую битву унтер-офицеры носили в петлице на голубых лентах.

Медали представлены широко и разнообраз-

но, ранжируются по типам, жанрам, стилю, историческим событиям. Есть медали, посвященные коронации Карла XII, его сподвижникам, есть памятные медали в честь соратников Петра I, которые любопытно сравнивать с аналогичными гравюрами. Например, гравированный портрет адмирала Ф.М. Апраксина и медаль в его честь, в память отбитой им атаки шведов в устье Невы в 1708 году.



Ф. Г. МЮЛЛЕР

Медаль в память открытия мореплавания на Балтике в 1707 году. Лицевая сторона

Гравюры в то время играли роль плакатов, будь то изображение Полтавской победы или боя при Гангуте. А медали, по-своему доставляя удовольствие красотой и прихотливым рельефом, высоким искусством исполнения, являются достойным напоминанием о великой Полтавской битве.

Символ и форма.

Польская живопись. 1880–1939

ГМИИ им. А.С. Пушкина

На примере более 100 картин и графических работ из 14 польских музеев выставка демонстрирует, как рождался национальный стиль в польском искусстве.

В малоизвестных нам картинах любопытно обнаруживать параллели, пересечения с отечественными символистами, авангардистами и зарубежными течениями — фовизмом, кубизмом, экспрессионизмом, сюрреализмом, ар-деко.

Вот «Станчик», придворный шут, самая знаменитая работа Яна Матейко, польского классика, автора полотен на исторические темы, считавшего, что нельзя «отделять искусство от любви к родине».

В апсиде Белого зала удачно вписались большие эскизы витражей для собора Фрибурга Ю. Мехоффера (1904). На международном конкурсе в Швейцарии он получил первую премию за изобретательные аллегории, артистическую трактовку фона, свободное введение архитектуры, оригинальное проявление пантеизма с символическим подтекстом,

богатой орнаментикой ар-нуво. В его фантазийных видениях прослеживается близость с творчеством художников «Наби», например Морисом Дени.

Символику многих картин на выставке было бы трудно понять без пространственных пояснительных текстов, дающих ориентиры для зрителей, — «Окаменевший друид» Л. Вычулковского, экспрессивные, сюрреалистические композиции Станислава Игнация Виткевича.

Польские символисты предпочитают живописность, картинность, ассоциативность, остроту переживаний. В картине «Лебеди в саксонском парке» Ю. Панкевича возникающие из тьмы неясные силуэты лебедей, огней рождают ощущение тайны.

Притягивает поэтическая, преображенная реальность. А в полотнах Я. Мальчевского («Смерть», «Моя душа», «Порочный круг») оригинально претворяются мотивы греческих мифов, польского народного эпоса. Конечно, в его работах прослеживается влияние Ф. Штука, А. Беклина, обнаруживается и его интерес к мистико-эзотерическим теориям. Но он создал свой, польский символизм, более программно, осознанно ориентированный на поиск новых форм.

А польские пейзажисты вдохновлялись природой Татр, красотой горных краев и ущелий. Что-то архаичное, неизбежное, роковое угадывается в пейзаже Ф. Руцица «Земля».

В панорамных ландшафтах Л. Вычулковского происходят космические превращения. Среди портретов на выставке выделяется великолепное полотно «Сирота из Поронина» В. Слевиньского. Влияние парижской школы несомненно прослеживается в этой работе. Но образ покоряет своим эмоциональным накалом и воспринимается как символ многотрадной Польши. Не случайно эта картина стала эмблемой выставки.

Есть на выставке и салонные работы, и малоинтересные с точки зрения образности, стилистики, но тем не менее выставка дает убедительное представление об определенном этапе польского искусства.



В. СЛЕВИНСКИЙ
Пречищающаяся. 1897

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА



«ДОБРО ПОБЕЖДАЕТ В ВЕЧНОСТИ...»

Выставка иллюстраций Бориса Диодорова к 75-летию художника

С 5 НОЯБРЯ ПО 20 ДЕКАБРЯ 2009 ГОДА

Центр эстетического воспитания детей и юношества «Музейон»
Колымажный пер., 6, стр. 2, 3. тел. (495) 203 7496
Часы работы Вт-пт 12.00-18.00, сб, вс 11.00-16.00.

Информационные партнеры:

Журнал «Русское искусство»

Журнал «ACADEMIA» | Журнал «Мир Музея»

Информационная поддержка:

«Литературная газета» | «Юный художник»

ГРАФИКА ХУДОЖНИКОВ ПОДМОСКОВЬЯ

М.: Театралис, 2008



Сейчас, когда границы графического жанра все больше размываются, очень трудно определить, каких художников следует отнести к графикам, каких — к живописцам. И можно ли говорить о некоторых художниках, что они прежде всего графики? В XXI веке отношение к графике, ее позиции в мире искусств изменилось: ремесленному воплощению замысла придается все меньшее значение. Многие художники отказываются от традиционных материалов, старинных техник гравирования, их больше не привлекают сложные технологии и методы печати. В каких же формах выражают на листе свои жизненные впечатления современные графики? Какие механизмы творческого мышления являются действенными для них? По-прежнему ли они работают сериями, связанными сюжетом, настроением, или же находят новые формы самовыражения?

На эти вопросы пытаются ответить составители нового альбома «Графика художников Подмосковья» Л. Миловидов, Ю. Цыпулев, изданном Московским областным отделением Союза художников России при поддержке продюсерского дома «Айдис», международного фонда культуры «Катерина», картинной галереи Елены Жировой. В альбоме с солидной вступительной статьей Миловидова более 500 иллюстраций 125 художников. В краткой биографической справке даются сведения о значимых для художника выставках, о месте хранения их работ.

Все это позволяет составить дополнительное представление о судьбе художественного наследия того или иного мастера. Сопоставляются работы разных поколений, разных периодов, разных направлений. Впечатляет широкий диапазон техник, материалов, видов гравюры, используемых художниками Подмосковья, в том числе старинных, забытых: акварель, акватинта, гуашь, линогравюра, литография, меццотинто, офорт, пастель, рисунок, смешанная техника, гравюра на меди, на картоне, темперы.

В графике достоинства и недостатки художника обнаруживаются явственней. Составители альбома пытались на примере творчества художников Подмосковья представить графиче-

ску более современной, более подверженной изменениям, дифференциации, хотя и не всегда им удавалось убедительно показать это на значимых примерах. И выбор работ авторов представляется не всегда удачным: почему именно эта серия, этот цикл или работы только в этой технике?

Тем не менее очевидно, что художники Подмосковья обращаются к новым сложным методам печати, пытаются осмыслить категории графического языка. В их работах есть ориентация на субъективность взгляда, хотя она вовсе и не авангардистская: для всех авторов важны традиционные ценности графического искусства, достоинства ремесла в высоком смысле слова. В станковых графических листах художники обращаются к историческому прошлому (С.М. Харламов) и к современным сюжетам (галерея портретов героев Н.А. Ежова); рассказывают о своих путешествиях (пастели туркменского цикла Е.Н. Кравченко, смелые, живые зарисовки).

К каким бы темам ни апеллировали авторы альбома, главное для них — гармония человека и окружающего мира. Многие художники отдают предпочтение офорту и акварели (акварели В.С. Миронова, С.А. Козлова). А.А. Любавин в листах из серии офортов «Тихие вечера в деревне Савино» (2004), воссоздает гармоничный быт, находит образы-символы для передачи состояния отрешенности у своих персонажей. Необыкновенно хороши офорты анималиста И.П. Маковской. Ее образы животных отличаются остротой, выразительностью поз и движений, тонкостью исполнения. А.Г. Акритас органично выражает себя и свое отношение к реальности в разных техниках и материалах: масло, темпера, акварель, коллаж, офорт, литография. Здесь ее мастерство в овладении любым материалом иллюстрируется на примере гравюры на картоне серии «Античный театр». А.И. Беглов зачарован островом Капри. В его серебристо-серых, поражающих богатством нюансировки темперах Капри запечатлен в необычную штормовую погоду. М.В. Лазарева увлечена гравюрой в технике меццотинто. Если гравюра порой кажется слишком застывшей в определенных границах, то в рисунке, ко-

нечно, всегда больше живости, динамичности, энергии, выразительности.

В альбоме показывается широкий диапазон рисунка художников Подмосковья, его многожанровость (рисунки пером (2003) С.В. Сериковой; иллюстрации к роману «Собачье сердце» (2003) М. Булгакова; карандашный рисунок «Старая пристань» (1961) А.Н. Талалаева). Рисунок позволяет наблюдать, как с помощью линий и тона оживает плоскость листа и возникают образы. И восхищенный красотой окружающего мира художник и зритель приобщает к этой красоте (Ю.В. Демущкин «Без названия», 2007). Для одних рисунок — подходящий материал, для других — «размышление с карандашом в руках» (Н.В. Буртов, А.С. Вижинский). Вот живые, непосредственные первые рисунки Е.А. Долгачева и пейзажные зарисовки Т.А. Мязиной, законченные карандашные портреты В.А. Орлова. Удачный ход составителей альбома — публикация высказываний художников о творчестве, техниках среди репродукций их работ, что позволяет прояснить многие моменты в эволюции их искусства.

«Для меня идеальная форма художественного произведения должна быть, как джинн из «Тысячи и одной ночи» — все сделано, а сам не виден. Как в хорошей музыке: когда слушаешь ее, переживаешь, наслаждаешься, то неважно, что происходит в оркестре», — А.Г. Акритас. «Рисунок и смешанная техника графики дают уникальную возможность живого общения с древними памятниками русской архитектуры, позволяют передать ощущение непосредственного соприкосновения, уподобиться зодчему или каменщику, выкладывающему древние стены», — О.Г. Даутова.

Жаль, что таких высказываний очень мало. Среди авторов альбома есть знаменитые художники, чьи работы находятся в престижных российских музеях: А.Г. Акритас, член РАХ; О.И. Адамасов, народный художник России.

Виктория Хан-Магомедова

Юлия Петрова

Пространство тишины

ФАБРИКА «КРАСНОЕ ЗНАМЯ»



Еще одна компания *homines ludentes* — группа «Непокоренных» во главе с молодым, активным куратором Анастасией Шавловой, успевшей поработать не только в Петербурге, но и в Москве на проекте Винзавода «Старт». Эти художники не получили пока такой же известности, как те, кто показан в Мраморном дворце, но играют ничуть не менее азартно. Трикотажная фабрика «Красное Знамя», которая когда-то выпускала носки и тельняшки, а теперь вот уже много лет стоит без дела и рушится, на две недели превратилась в огромную инсталляцию, состоящую, в свою очередь, из множества других инсталляций и видеоинсталляций. К собственному «Непокоренным» — это Иван Плющ, Илья Гапонов, Кирилл Котешов, Константин Новиков и другие — присоединились несколько молодых москвичей, старшее поколение «молодых петербуржцев» (сорокалетние Петр Белый, Виталий Пушницкий, Петр Швецов, Андрей Рудьев), а также двое французов — Сандрийон де Беланже и Бертран План. Участие последних обусловлено тем, что выставка объявлена «мостиком к 2010 году — году русско-французского культурного обмена».

Часть работ привезена художниками из мастерских, другие собраны здесь же из найденного фабрично-конторского хлама: скрипучих пыльных тумбочек, пожелтевших этикеток и бухгалтерских ведомостей, газет «Правда», коробок от конфет и плакатов с Софией Ротару начала 1990-х годов. Вероника Рудьева-Рязанцева провела «Археологическое вскрытие» (так названа ее работа): обнаруженные артефакты — какие-то кутули с тряпками, бумаги, катушки ниток, деревянные счета — в идеальном порядке сложены на деревянных стеллажах и зарисованы с ли-

цевой стороны и в профиль в строгом соответствии с требованиями исторической науки. Лауреат премии «Инновация» Андрей Кузькин затянул одну из комнат полиэтиленом и скопировал на нем чернилами реальный интерьер, сделав пространство плоским. Больше всего внимание посетителей привлекает масштабная «Эпитафия», созданная Павлом Ульяновым и Александром Ляшко: некий несчастный казенный служащий умер прямо на рабочем месте, его тело повалилось на стол и за долгие годы покрылось пылью и паутиной. Рядом — огромная могильная плита с текстом из Андрея Платонова, обсаженная традиционными кладбищенскими бархатцами. Плесень на стенах и осыпавшаяся штукатурка добавляют колорита. В число авторов инсталляции первым вписан архитектор-конструктивист Эрих Мендельсон, по проекту которого некогда строилось «Красное Знамя».

Название выставки «Пространство тишины» оправданно: пространства — огромные, тишина — даже в ушах гудит. Ни кассиров, ни билетеров, ни строгих смотрительниц в залах. Протягиваешь руку к одному из объектов — колокол Константина Новикова под названием «Голос», а он вдруг оказывается резиновым.

Вокруг брошенного на шершавый пол окурка рисуют пепельницу, а затем и стол: маленький хулиганский демарш. Выставка пройдет, а рисунок останется. До реконструкции, разумеется. А пока Петербург прирос новым арт-центром.

А-Сунь У. Живопись

ГРМ. МРАМОРНЫЙ ДВОРЕЦ



Изъездив вдоль и поперек Африку, Океанию, Индонезию и Амазонию, китайский художник, родившийся на Тайване, а ныне живущий в Париже А-Сунь У собрал богатейшую коллекцию первобытного искусства и так проникся им, что теперь и его собственные произведения напоминают аутентичное творчество аборигенов. На выставке в Мраморном дворце, в зале с видом на Неву представлено около 40 живописных работ и

инсталляций, здесь маски и коровьи морды вместо лиц, черепа, контрастные цветовые пятна, широкие темные контуры фигур. Типичная для первобытных племен цветовая кодировка: красный означает жизнь, черный — силу, белый символизирует мир. Художник пишет акрилом на холсте, древесине и коре, инсталляции (правильнее было бы назвать их тотемами) собраны из дерева, труб, костей животных и всяких подручных материалов: пилы, вилы, рессоры, шестеренки — все это выкрашено в соответствующие цвета и превращено таким образом в узнаваемых обезьян и жирафов.

Эли Перельман.**Петербург: пособие для прохожего**

ГАЛЕРЕЯ «БОРЕЙ»



Выставка фотографий Петербурга, тем более в Петербурге и проходящая, была бы до крайности банальна, но авторы придумали достойную легенду. Их выставка оказывается совсем не выставкой, это книга, которая называется «Петербург: пособие для прохожего». И книга эта — не художественный альбом, не антология классической архитектуры или индустриальных видов.

Это грамматический справочник, состоящий из четырех разделов: «Морфология», «Синтаксис», «Лексика» и «Стили речи». Фотографии Эли Перельмана становятся, таким образом, вспомогательным иллюстративным материалом к тексту Юлии Патраковой. «Когда прохожий входит в город, он еще не видит сути, он видит только форму. Форму передают дома.

Первый этап постижения городского текста — это сочетание приставок — балконов, суффиксов — парадных и окончаний — крыш. Рядом с каждой фотографией (читай: городской фразой) приведена грамматическая справка и задание вроде «Найдите в данном предложении историзмы и архаизмы» или «Определите вид глагола». Самое удивительное, что, несмотря на кажущуюся абсурдность, если задуматься и посмотреть внимательнее, то на любой вопрос из этого «учебника» действительно найдется ответ.

**Галерея PARAZIT
в галерее «Борей»**



Кочующая галерея, основанная художником Владимиром Козиным со товарищи, не имеет постоянного физического адреса, а паразитирует на теле различных культурных институций, проповедуя политику свободы от диктата галерей. Сейчас таким «носителем» выступает галерея «Борей»: каждые две недели в узеньком коридорчике, соединяющем два ее зала, открывается новая выставка «паразитов». О вернисажах «паразиты» не сообщают, считая, что посетители, пришедшие на основную выставку, непременно заметят и их. Каждый участник группы выставляет по одной работе, подписи пишет на обрывках бумажек и оформляет как хочет. Кураторов в галерее как будто нет, хотя очевидно, что тему новой выставки кто-то все-таки задает. Еще один проект «Паразита» — ежемесячные выставки в продовольственном магазине «Полкило» на улице Римского-Корсакова. По словам Владимира Козина, выход искусства за пределы галерей необходим, так как иначе оно «выпадает из поля зрения нормальных людей», то есть, вероятно, тех самых «простых». «Паразит» побывал на «Русском бедном», на Венецианской биеннале, а в июле в галерее проходило свое «Искусство про искусство». Центральный объект, висящий на стене, — сдутый резиновый матрас, под ним экспликация: «Выявленная подделка Тимура Новикова из собрания Русского музея (отдел новейших течений), передана на поругание в галерею «Паразит». Автор подделки неизвестен, произведение датируется 1990 годом. Материал: надувной матрас, темпера, трафарет, цветная распечатка, коллаж». И только в самом низу подпись: Семен Мотолянец, «Тимур для домашнего пользования-2009».

**«Город, знакомый до слез...»
K-GALLERY**

Петербургский пейзаж конца XIX–XXI века из частных собраний Европы и России. Главный зал на выставке — первый, расположенный прямо напротив входа, здесь любимая петербургская классика — «Мир искусства» (Альберт и Александр Бенуа, Мстислав Добужинский, Евгений Лансере, Георгий Верейский, Анна Остроумова-Лебедева). Рядом не менее классическая ленинградская школа 1920–1940-х годов: нежная графика Александра Ведерникова, живопись Александра Русакова и Николая Лапшина, осенние акварели Исаака Бродского 1910–1920-х годов, не имеющие ничего общего с его же портретным официозом на фоне Кремля и Смольного.



В дальних залах экспонируются работы, значительная часть которых датируется последними 10–20 годами. Среди них живопись членов основанной в 1990 году группы «Новые романтики Санкт-Петербурга» Лилии Куприяновой, Вадима Курова, Олега Лебедева, а также известной в Петербурге театральной художницы Ирины Бирули.

**Искусство про искусство
ГРМ, Мраморный дворец**

Постмодернизм приучил нас к заимствованиям и цитатам, перерастающим в пародию; образы искусства сами становятся темой новых произведений. На экспозиции, как в хорошей иллюстрированной энциклопедии, собраны разнообразные художественные приемы: анализ и деконструкция, цитация и апроприация, пародирование и снижение интонации, самоустранение и самописание, и цель всего — десакрализация. Выставка предваряется серией работ Давида Плаксына «Art Словарь». Художник показывает различия между стилями в искусстве на примере Венеры Милосской — какой бы она вы-

шла, будь ее автор импрессионистом, символистом или, например, эклектиком. Уже эта работа настраивает зрителя на восприятие затеянной художниками и кураторами игры: серьезность постмодернизму не к лицу. Рой Лихтенштейн обращается к метафизике, Ростислав Лебедев объединяет на одной картине цитаты из Левитана и Малевича, Илья Кабаков смеется и над зрителем, и над собой, Евгений Рухин нашел трубку Магритта, Леонид Соков — ухо Ван Гога. Странно смотрится в этом окружении «суровый стиль» Гелия Коржева — картина, на которой скульптор-красноармеец, сняв буденновку, с должной тщательностью и ученической аккуратностью копирует стоящий рядом бюст Гомера (1960). На экспозиции собрана блестящая классика последних тридцати лет: «Страна Малевича» Александра Косолапова (1986), «Встреча двух скульптур» Леонида Сокова (1990), «Пособие для сотрудников музея «Формы деструкции» (написание авторское) Сергея Бугаева-Африки (1990). Диптих Комара и Меламида «Выбор русского народа» (1994). Это итог остроумного перформанса, проведенного пятнадцать лет назад и актуального, к сожалению, до сих пор. В ответ на жалобы, что современное искусство, мол, далеко от так называемого простого человека, художники провели социологический опрос и по его итогам написали две картины: «Любимую», которая должна была априори понравиться большинству, и «Нелюбимую». Вторая — довольно агрессивная красно-черная абстракция, на первой — голубая речка, сидящий на берегу Христос, бурый мишка и играющие детишки. Потому, наверное, и посетителей на ироничной выставке «Искусство про искусство» немного, а жаль.



А. Сигутин
Апология русского авангарда. 1999

**К 150-летию
со дня рождения А.П. Чехова**

Таганрог



Одним из приоритетных видов деятельности Таганрогского художественного музея (ул. Александровская, 54) в последние годы является подготовка к 150-летию со дня рождения А.П. Чехова (2010 год). Ее результатом стала не только победа в грантовом конкурсе «Меняющийся музей в меняющемся мире», проводимом Благотворительным фондом В. Потанина, Министерством культуры Российской Федерации и Ассоциацией менеджеров культуры, но и ряд предшествовавших этому значимому событию мероприятий. В течение трех лет готовился к публикации новый альбом «Таганрогский художественный музей», представляющий шедевры из собрания музея с переработанными и дополненными аннотациями. Сотрудниками были подготовлены циклы лекций и абонементы, посвященные творчеству А.П. Чехова. Обширная научно-просветительская деятельность музея сегодня складывается из множества образовательных программ, но особой популярностью на протяжении всего года пользуются именно художественно-музыкальные мероприятия, лекции, экскурсии и выставки, которые связаны единой чеховской тематикой.

«Чехов в кругу художников и музыкантов», «Художественно-музыкальный Таганрог XIX века», «По страницам детских рассказов Чехова», эти выставки входят в абонементы «А.П. Чехов и художники», «А.П. Чехов и музыка», «А.П. Чехов — детям».

В начале этого года совместно с Центром внешкольной работы вниманию слушателей была представлена инсценировка оперы В. Холминова «Ванька Жуков», прошедшая в художественном музее на фоне выставки одной картины — портрета крестьянского мальчика (Ваньки Жукова) кисти Н.П. Чехова.

Все эти мероприятия, включающие выездные выставки («Произведения Чехова в изо-

бразительном искусстве», «Чехов и театр», «Опять из Чехова глава», «Поклон великому земляку», «Художники-современники Антона Чехова», «Таганрогские художники — Чехову») и лекции-беседы на основе подлинников и репродукционного материала, становятся важной составляющей учебного процесса в каждой школе, расширяя кругозор подрастающего поколения через лучшие образцы произведений изобразительного искусства.

Традиционными для педагогических коллективов школьных и дошкольных учреждений стали празднования дня рождения А.П. Чехова в музее. Концертные программы с участием известных музыкантов города завершает приятное чаепитие с яблочным пирогом, который так любил писатель в детстве.

В начале этого года художественный музей инициировал необычную выставочную акцию «Золотое пенсне», которая продолжается в экспозиционных залах и сегодня. Ее суть — в особом внимании к экспонатам, пополнившим коллекцию благодаря личным усилиям А.П. Чехова.

Прикрепленные к рамам живописных полотен маленькие золотые пенсне, не нарушая целостности выстроенной в историко-монографическом порядке экспозиции, рассказывают об участии писателя в приобретении того или иного экспоната для коллекции музея.

Пройдя по выставочным залам, можно не только узнать, какие именно работы дополнили собрание по инициативе А.П. Чехова, но и открыть для себя новые подробности дружеских взаимоотношений писателя со многими выдающимися художниками.

Чрезвычайно важной задачей в последнее время является и разработка нового туристического маршрута по чеховским местам, предполагающая возрождение облика Таганрога XIX века (что и стало основной мыслью упомянутого грантового проекта «Город Чехова в городе Таганроге»).

Идея внедрения в современную архитектурную среду города указателей, памятных досок и адресных табличек с фотографическим воссозданием видоизмененных, а зачастую и навсегда утраченных памятников XIX века находит живой отклик в работе каждого сотрудника музея. Подготовка материала для информационных маркеров продолжается сегодня с особым тщанием.

Постоянные посетители музея отмечают эти качественно новые идеи, воплощенные в оригинальной творческой форме.

*Екатерина Савина,
искусствовед, научный сотрудник ТХМ*

«Книги, любимые с детства»

Краснодар

3 сентября в Краснодарском художественном музее имени Ф.А. Коваленко состоялась презентация выставки книжных иллюстраций русских и советских художников 1900–1970 годов «Книги, любимые с детства».

Экспонаты предоставлены Московской школой акварели Сергея Андрияки, картинной галереей Красноармейска Московской области, а также частными коллекционерами. Около 300 работ, выполненных в техниках акварели, гуаши, рисунка карандашом, тушью, позволят зрителю погрузиться в мир детства.

Среди авторов — замечательные художники-иллюстраторы. А.Н. Комаров — художник-анималист, сотрудничавший еще с дореволюционными издательствами Сытина, Кнебеля, редакцией журнала «Псовая и ружейная охота». Он изображал животных так, чтобы передать детям любовь к нашим меньшим братьям.



Б.А. Дехтерев более тридцати лет возглавлял художественную редакцию издательства «Детская литература». На выставке представлена серия его иллюстраций к сказкам Пушкина. Даже не читая текст, легко вспомнить содержание сказок: каждый поворот сюжета отображен в иллюстрациях.

Е.А. Афанасьева с 1928 года сотрудничала с детскими журналами «Мурзилка», «Барвинок», «Дружные ребята». На выставке можно познакомиться с ее иллюстрациями к детским стихам и рассказам.

С.С. Боим с 1929 года иллюстрировал книги, выпускаемые «Детгизом». Ему принадлежат рисунки к рассказу Л.Н. Толстого «Филиппок», повести И.С. Тургенева «Муму».

Первые книги помнятся долгие годы. Во многих семьях хранятся книжные издания середины XX века, они передаются по наследству детям и внукам. Выполненные в лучших традициях реализма в период, когда детская иллюстрация была на высоте, эти картинки радуют и сегодняшних детей. Веселая праздничность, яркая декоративность, любовь к цвету, умение выстроить на листе занимательный графический рассказ – лучшие качества советских художников-иллюстраторов. Разглядывая ясные по композиции, светлые и солнечные работы, мы словно встречаемся с весной человеческой жизни.

«Воспеть Россию кистью».

Выставка Е.А. Казанцева

Пушино (Московская область)



Имя Евгения Александровича Казанцева хорошо известно. Он не только заслуженный художник России, но и человек, беззаветно любящий и прославляющий Родину в своих художественных произведениях.

Этот год для Евгения Александровича особенный – юбилейный. В августе в Пушинском музее экологии и краеведения открылась выставка «Воспеть Россию кистью» – своеобразный отчет мастера о большом отрезке своего творческого пути.

Художественный почерк, не схожий ни с одним другим, выделяет этого художника среди наших живописцев. Работы его легко узнаваемы – в них отражается глубокий духовный мир мастера и его любовь к природе и человеку.

Родился Е.А. Казанцев 14 декабря 1948 года в г. Степняк Целиноградской области в семье горного инженера. Творческий путь его начался в 1964 году с Пензенского художественного училища им. К.А. Савицкого, одного из старейших художественных учебных заведений России. Здесь началось становление ху-

дожника Е.А. Казанцева под руководством замечательных педагогов В.А. Шурчилова и М. Валукина.

Эта подготовка позволила Евгению Александровичу легко поступить в Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова, где молодой художник обучался с 1968 по 1974 год. Его учителями были народный художник СССР А.М. Грицай и народный художник СССР Ю.К. Королев. Работая в жанре монументальной живописи, Е.А. Казанцев выбрал темой своей выпускной работы мозаику.

Первые самостоятельные шаги Евгения Александровича как художника связаны с Тольятти, куда ему посоветовал поехать Ю.К. Королев. В этом городе Е.А. Казанцев работал в области монументальной живописи и станковой картины.

1980-е годы – начало нового этапа в творчестве художника. Его манера письма стала более эмоциональной, свободной; колористическая гамма обогатилась тонкими цветовыми нюансами. Е.А. Казанцев обращается к исторической теме, и прежде всего к выпавшим на долю наших соотечественников событиям тяжелого времени 1941–1945 годов – истории ожесточенного, разрушительного и кровопролитного противоборства и испытаний.

За почти полувековой период работы Евгением Александровичем на тему войны написано 15 фундаментальных работ (все они украшают экспозиции музеев), а пейзажей, портретов, натюрмортов и жанровых картин более 300.

Хранятся картины мастера и в Пушинском музее экологии и краеведения, и во многих семьях горожан.

Работы Е.А. Казанцева находятся в музеях России и Украины, а также в частных собраниях отечественных и зарубежных коллекционеров.

В 1985 и 1995 годах он был участником выставок работ из фондов Государственной Третьяковской галереи на Крымском Валу, посвященных юбилеям в честь Победы. В 2005 году его работы были представлены на выставке «Победа» в Центральном доме художника, приуроченной к бо-летию Победы. 2006 год – всероссийская выставка пейзажа в Вологде. Его персональные выставки проходили в Пушине, Серпухове, музее-усадьбе В. Поленова и Москве. В 2008 году он принял участие в региональной выставке центральных областей России (Ярославль), а затем во всероссийской художественной выставке «Россия XI».

По словам Евгения Александровича, свою главную картину он еще не написал, и впереди большие проекты, которые он надеется осуществить в ближайшем будущем.

Выставка одной картины

Ульяновск



В августе в Музее современного изобразительного искусства имени А.А. Пластова открылась выставка одной картины А.А. Пластова «Родник» из собрания семьи художника.

Выставка знакомит зрителя с уникальными произведениями великого художника-земляка, народного художника СССР, лауреата Ленинской и Государственных премий, академика Аркадия Александровича Пластова.

Впервые в Ульяновске экспонируются авторское повторение картины «Родник» (1964) и этюды к ней из собрания семьи художника. Наряду со знаменитой картиной 1952 года, которая находится в собрании Государственной картинной галереи Армении в Ереване, авторское повторение 1964 года является одним из значительных произведений в творчестве художника.

Выставка состоялась благодаря активному участию семьи художника, прежде всего Николая Николаевича, внука Аркадия Александровича Пластова.

В жанре натюрморта

Владивосток

Выставка «Великолепие натюрморта. Страны. Стили. Века», открывшаяся в июле в залах Приморской государственной картинной галереи – увлекательная экскурсия в историю этого жанра. В экспозиции около 60 произведений, отражающих разные этапы становления, школы натюрморта в Западной Европе и России XVII–XX веков.

Долгое время существовавший как часть религиозной картины, исторической или жан-

ровой композиции натюрморт как самостоятельный жанр окончательно формируется в творчестве голландских и фламандских художников XVII века. Часто предметы, изображаемые в натюрмортной живописи, содержат в себе скрытую аллерию — намек на быстротечность земного существования, суетность, неизбежность смерти. Причем символическое содержание передается через бытовые, вполне обыденные, чуждые всякой риторике предметы. Неслучайно слово *stillleven*, обозначающее в голландском языке этот жанр, переводится как «тихая жизнь». В экспозиции выставки «Великолепие натюрморта. Стили. Века» натюрморт представлен от голландской школы XVII века до соцреализма и настоящего времени. Среди работ и отличающийся тонкой разработкой цвета натюрморт неизвестного голландского мастера, и «Среди цветов» фла-

мандского художника Даниэля Сегерса (его сложная, почти барочная композиция соединяет в себе пейзаж, собственно натюрморт и жанровую сценку), и французский натюрморт эпохи Людовика XIV и Людовика XV, тяготеющий к декоративной пышности форм в духе садов Версаля.

В XIX–XX веках как в Европе, так и в России судьбы натюрморта определяют ведущие мастера живописи, он является своего рода творческой лабораторией живописи. Расцвет русского натюрморта приходится именно на это время. И «Натюрморт с опрокинутой вазой» Александра Куприна, и «Красный кувшин с кистями» Алексея Грищенко, и графический «Натюрморт» Василия Рождественского могут служить примерами поисков в этой области.

Советская эпоха представлена на выставке работами 1920–1930-х годов, такими как лирические «Натюрморт с гитарой» Владимира Лебедева, «Натюрморт с газетой «Правда» Павла Любарского, «Старинная посуда» Павла Иванова. Полнокровное воссоздание красочного богатства и многообразия плодов земных передают натюрморты Дмитрия Налбандяна, Мартироса Сарьяна и других художников.

Здесь же примеры нонконформистского искусства второй половины XX века — аскетичные работы Оскара Рабина «Парижский натюрморт» и «Рыбный суп».

Экспозицию завершают картины современных приморских художников. Это и исполненные гармонии, нежные по колориту «Вербочка» Николая Грицука, и «Цветы полевые» Михаила Таболкина, и посвященные морской стихии «Сельдь» Василия Прокурова, и «Рыба. Камбала» Владимира Медведского. Востребованный вот уже на протяжении пяти веков жанр натюрморта остается актуальным. «Тихая жизнь» прекрасного, отраженная в прозе повседневного бытия, «раскрытая» в простых предметах, по-прежнему притягивает наш взгляд, заставляя остановиться и задуматься о мимолетной красоте этого мира.

Юлия Блаженкова

Пушкиногорье в работах студентов института им. И.Е. Репина

пос. Пушкинские Горы
(Псковская область)

В очередной раз в выставочном зале Государственного мемориального историко-литературного и природно-ландшафтного музея-заповедника А.С. Пушкина «Михайловское» состоялась выставка работ студентов Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина.

Вот уже более полувека эти выставки устраиваются по окончании летней учебно-творческой практики студентов I курса живописного и графического факультетов.

Радует стремление молодых художников «открыть» для себя Пушкина, получить заряд, который даст верный ориентир на пути

к постижению прекрасного. Выставка — это демонстрация первого опыта молодых художников.

Работа в усадьбах заповедника, на природе и в залах музея дает возможность приобщения к великому наследию Пушкина.

Отрадно, что в этом году впервые на полотнах появились и Казанская церковь, и мельница в деревне Бугрово, и церковь на городище Воронич. Особенно важно, что свои первые шаги молодые художники делают в заповедных пушкинских местах, где они получают, по словам великого хранителя Пушкиногорья С.С. Гейченко, «пушкинскую прививку».

Большое значение имеет и то, что на протяжении четырех лет силами студентов создана галерея портретов пушкиногорцев — ветеранов Великой Отечественной войны, торжественно открытая в прошлом году в поселке Пушкинские Горы. К 65-й годовщине освобождения Пушкиногорского района от гитлеровских захватчиков, студенты передали в галерею портреты еще трех ветеранов.

Учебно-творческая практика студентов в Пушкиногорье станет для будущих мастеров знаменательной вехой на их творческом пути.

Именем Великой Екатерины

Рыбинск (Ярославская область)

Летом в Рыбинском музее-заповеднике гостила приехавшая из Углича уникальная выставка — «Именем Великой Екатерины». Ее главные «герои» — акварели конца XVIII века, принадлежавшие прославленному фельдмаршалу Михаилу Илларионовичу Кутузову. Из имения потомков Кутузова, дворян Опочининых, они попали в Угличский музей, сотрудники которого и создали эту выставку.

Этот экзотический «османский альбом» представляет дорогие православному сердцу места «византийской прародины» глазами русского военного топографа и видописца Гавриила Сергеева (1765–1816). Участник турецкого посольства М.И. Кутузова, он стал первым русским художником, запечатлевшим далекие восточные страны. Среди акварелей виды Константинополя (в том числе интерьер Софийской мечети), Каира, крепости Абукир в устье Нила, бытовые сценки и многое другое. Куратор выставки Светлана Кистенева поведала интереснейшую историю этих изображений, для атрибуции которых ей удалось и самой побывать в Стамбуле. Большую роль в организации этого путешествия, а также в поисках гравюр, выполненных по акварелям Г. Сергеева, в немецких библиотеках сыграла председатель «Круга друзей Углича» (Идштайн, Германия) Генрих фон Тилинг и его супруга Хайнке. Они тоже были на открытии выставки.

По материалам Ассоциации искусствоведов (АИС) и сайта <http://www.museum.ru>.

Составитель Алла Надеждина



В. ЛАХАНСКИЙ
Натюрморт с рыбой. 1982. Холст, масло

НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК
Натюрморт. XVII век. Дерево, масло

К. ШЕБЕНКО
Камчатский краб. 1961. Холст, масло

III Биеннале классического абстракционизма Севастополь (Украина)



Биеннале современного искусства дошли и до отдаленных провинций. Так, в этом году в Севастополе проводится III Биеннале классического абстракционизма. Ее организаторы — ТСХИ «Академия абстракционизма».

В отличие от мировой практики, когда мероприятия проводятся на нескольких параллельных площадках, севастопольская биеннале включает в себя только одну, центральную тематическую выставку — в Севастопольском художественном музее им. М.П. Крошицкого (проспект Нахимова, 10), по соседству с классическими произведениями российского и зарубежного искусства, представленными в других залах. Это музейная биеннале, организованная музейным куратором. И данный факт является скорее достоинством, чем недостатком.

Основным критерием отбора художественных произведений участников помимо исполнения их в абстрактном стиле стали станковые формы работ. Здесь выставляются лишь произведения, выполненные в классической технике — живопись, графика, скульптура. Сохраняя традиционный инструментарий, художники стремятся наполнить живописные и графические работы новым содержанием. Таким образом, выставка показывает развитие классического художественного мышления (в рамках абстракционизма) в эпоху современности.

В этом году биеннале посвящена приближающемуся юбилею первой абстрактной акварели В. Кандинского, столетие которой будет отмечаться в 2010 году: усилию «отвлечения от материального», которое помогает художнику узреть истинный облик мира. Эта тема обсуждалась и на заседании круглого стола, который проводился в рамках биеннале.

На III Биеннале классического абстракционизма перед зрителем предстает множество модификаций абстрактного искусства. Строгая композиционная структура работ Л. Левиной противопоставлена красочным

свободным формам И. Домбровской. Сбалансированный расчет Д. Филова сменяется импульсивностью жеста Д. Дементьева, а холодная манера письма Т. Никольской — ярко выраженной эмоциональностью Ю. Панина. В центре всей этой живописной гармонии находится скульптурная композиция В. Ржавченко. Неизменными участниками биеннале являются яркие представители второй волны русского авангарда: В. Зубарев, В. Бойченко, П. Лахтунов, М. Шпиндлер... При этом произведения рассматриваемых художников визуально не похожи друг на друга, каждое имеет свою изюминку — либо в динамике форм, либо в цветовых градациях, либо в тончайшей работе с объемами. Но на этой выставке все они сливаются в единую мелодию, образуя некий контрапункт абстрактного искусства наших дней.

«Неизвестные страницы украинского авангарда» КИЕВ



В 1922 году Михаил Львович Бойчук писал: «Когда кончается зима, распускаются цветы. Мы должны быть счастливы, что переживаем начало весны в искусстве — нас мало, но мы знаем, что будет лето...»

Похоже, что высказывание М. Бойчука начинает сбываться — с 10 по 20 сентября в Национальном художественном музее Украины (НХМУ, ул. Грушевского, 6) в Киеве проходила выставка «Неизвестные страницы украинского авангарда. Василий Седляр — иллюстратор «Кобзаря» Т.Г. Шевченко», посвященная 110-й годовщине со дня рождения В. Седляра (1899–1937), 195-летию со дня рождения Т. Шевченко и издания «Кобзаря» с иллюстрациями Василия Седляра.

Ученик и один из ближайших сподвижников легендарного Михайла Бойчука, Василий Седляр был расстрелян вместе с другими художниками-«бойчукистами» в 1937 году.

Его живописные работы тогда же были уничтожены, сохранились единицы, а главный труд его жизни — иллюстрации к «Кобзарю»

предан забвению: книгу изымали из библиотек, сжигали, пытались стереть память о художнике.

Пережившие уничтожение в костре сталинской инквизиции издания «Кобзаря» 1931 и 1933 годов с работами Седляра давно уже стали библиографической редкостью, поэтому иллюстрации художника известны лишь специалистам — историкам искусства и коллекционерам.

Настало время, чтобы эти иллюстрации стали известны всем.

Родившийся 12 апреля (26 апреля) 1899 года в Полтавской губернии Василь Седляр окончил Киевскую художественную школу в 1919 году и был сразу зачислен в Украинскую академию художеств в Киеве, в мастерскую монументального искусства под руководством профессора М. Бойчука.

Окончив академию в 1922 году, Седляр становится руководителем Межигорского художественно-керамического техникума.

Идея создания иллюстраций к «Кобзарю» у художника возникла, очевидно, после многочисленных встреч с друзьями, приехавшими к нему в Межигорье. Лесь Курбас, Александр Довженко, Остап Вишня, Владимир Сосюра, Александр Копыленко, Вадим Меллер — вот круг общения художника в те годы.

Первое издание «Кобзаря» с иллюстрациями Василия Седляра увидело свет в конце февраля 1931 года. Работа эта поражала своей эпичностью, широким показом темы и проникновением в настроение произведения. Все 75 рисунков седляровского «Кобзаря» представляют такое же органическое целое, как и произведение Шевченко.

Сразу после первого издания книги Седляр вместе с В. Вайсблатом (О. Гер) решают подготовить еще одно, но уже с цветными иллюстрациями.

Как писал художник в конце 1931 года Оксана Павленко в Москву, «тут еще такая приятность: моего «Кобзаря» переиздадут на лучшей бумаге с цветными репродукциями — должно быть 18 штук цветных».

Второе издание увидело свет в 1933 году. Теперь можно констатировать, что книга вышла в самое неподходящее время.

Начинается заказанное сверху преследование людей, причастных к этому изданию.

Закрытое судебное заседание Военной коллегии Верховного суда СССР приговорило В. Седляра к смертной казни.

В тот же день художника расстреляли вместе с М. Бойчуком, И. Падалкой и другими обвиняемыми.

Настало время вернуть имя художника в мировую культуру, откуда оно было насильственно изъято в конце 1930-х годов...



[одна шестая плюс] **2009**
ГУМАНИТАРНАЯ ПРОГРАММА
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



Международная выставка
в рамках Гуманитарной программы
в области изобразительного искусства
"Одна шестая плюс"
Творческого союза художников России
при поддержке Межгосударственного
фонда гуманитарного сотрудничества
государств-участников СНГ

Молодые художники стран СНГ

ЛИЧИНКИ БУДУЩЕГО

Куратор: Ирина Яшкова



Галерея искусств Зураба Церетели
(улица Пречистенка, 19)
24 сентября – 18 октября 2009 года

информационные партнеры:



ХУЛИГАН



[одна шестая плюс] **2009**
ГУМАНИТАРНАЯ ПРОГРАММА
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



Международная выставка
в рамках Гуманитарной программы
в области изобразительного искусства
"Одна шестая плюс"
Творческого союза художников России
при поддержке Межгосударственного
фонда гуманитарного сотрудничества
государств-участников СНГ

ВТОРОЙ ДИАЛОГ

Современное искусство стран СНГ и Балтии

Куратор: Константин Бохоров

Сокуратор: Юлия Тихонова

Участники:

Эрнст Абдразаков (Киргизия), Вика Бегальская (Украина),
Тарлан Герчу (Азербайджан), Тика Жвания (Грузия), Алиса
Йоффе (Россия), Леонард Лапин (Эстония), Галим Маданов
(Казахстан), Зауреш Маданов (Казахстан), Николай Маценко
(Украина), Марина Напрушкина (Белоруссия), Шимон Ок-
штейн (США), Анатолий Осмоловский (Россия), Геннадий
Попеску (Молдавия), Эгле Радикайте (Литва), Гия Ригвава
(Грузия), Азат Саргсян (Армения), Александр Соколов (Россия),
Давид Тер-Оганян (Россия), Олег Тыркин (Россия), Татьяна
Хэнгстлер (Россия), Константин Худяков (Россия), Кирилл
Челушкин (Россия), Гундега Штраутмане (Латвия)

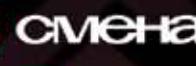
Галерея искусств Зураба Церетели
(улица Пречистенка, 19)
24 сентября – 18 октября 2009 года

3 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

3 moscow biennale of contemporary art
спецпроект



информационные партнеры:



ACADEMIA

ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Учредитель

Государственное учреждение
«Российская академия художеств»

Идея проекта

Зураб Константинович Церетели президент РАХ

Научный консультант

Дмитрий Олегович Швидковский вице-президент РАХ

Издатель

Фонд поддержки современного искусства «Артпроект»

Дмитрий Иосифович Грачевич директор фонда
Нина Юрьевна Березницкая рг-директор

Редакция

<i>Ада Дмитриевна Сафарова</i>	главный редактор
<i>Светлана Владимировна Гусарова</i>	заместитель главного редактора
<i>Ирина Петровна Сосновская</i>	исполнительный редактор
<i>Константин Леонидович Чубанов</i>	арт-директор
<i>Иван Евгеньевич Лукьянов</i>	художник номера
<i>Алла Сергеевна Надеждина</i>	редактор-стилист
<i>Александр Георгиевич Григорьев</i>	представитель в Санкт-Петербурге
<i>Виктория Джановна Хан-Магомедова</i>	редактор отдела хроники
<i>Майя Михайловна Комарова</i>	выпускающий редактор
<i>Александр Александрович Волков</i>	корреспондент
<i>Андрей Житнян</i>	перевод на английский язык
<i>Лариса Васильевна Доценко</i>	корректор-редактор
<i>Владимир Борисович Куприянов</i>	фотохудожник
<i>Татьяна Гуликовна Пилия</i>	подготовка текстов
<i>Александр Михайлович Чесноков</i>	координатор международных проектов

Благодарим за содействие

<i>Татьяну Александровну Кочемасову</i>	помощника президента РАХ
<i>Ирину Владимировну Тураеву</i>	пресс-секретаря президента РАХ
<i>Александр Николаевну Лужину</i>	начальника правового управления РАХ
<i>Любовь Валерьевну Евдокимову</i>	зам. президента РАХ по выставочной деятельности
<i>Юрия Николаевича Хватова</i>	директора НИМ РАХ
<i>Веронику Трояновну Богдан</i>	заместителя директора по науке НИМ РАХ
<i>Сергия Нугзариевича Шагулашвили</i>	заведующего отделом кинопрограмм ММСИ
<i>Владимира Александровича Григорьева</i>	фотолаборатория РАХ в Санкт-Петербурге
<i>Бориса Лазоревича и Галину Алексеевну Шумяцких</i>	Ассоциация искусствоведов (АИС)

Использованы разработки макета альманаха АCADEMIA 1999 года *Валерия Яковлевича Черниевского*

© Фонд поддержки современного искусства «Артпроект», дизайн, составление

На обложке: *К.П. Брюллов. Афинская школа. 1825–1828. Копия с оригинала Рафаэля 1510–1511 гг. (Станца дела Сеньятура в Ватиканском дворце, Рим). НИМ РАХ. Фото Владимира Григорьева*

Адрес учредителя

119034, Москва, Пречистенка, 21

Адрес редакции: 119049, Москва, Крымский Вал, д. 8, стр. 2, оф. 352. Тел./факс 7 (499) 230 37 39, e-mail: academia@mail.ru

Подписано в печать 17.09.2009. 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)