

A bronze sculpture of a muscular man, likely a personification of a concept like 'Academia' or 'Knowledge', holding a scythe. The man is depicted with a determined expression, looking slightly to the left. The scythe is held high, with the blade curving upwards. The sculpture is set against a solid red background.

ACADEMIA

IV•2010

Образовывая художников, Академия,
вместе с тем, облегчает им, в мере возможности,
способы к дальнейшему усовершенствованию
и вообще заботится об успехе художеств.

Из высочайше утвержденного
Устава Императорской Академии художеств
30 августа 1859 года



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

История

History

Е. Кириченко. Просвещенная покровительница **3** Enlightened Patron of the Academy. *E. Kirichenko*

Музей академии

Museum of the Academy

Е. Литовченко. Хранители музея академии **14** Keepers of the Academic museum. *E. Litovchenko*

М. Назарова. Два поколения Загонек **22** Two Generation of Zagonek. *M. Nazarova*

A C A D E M I A

Г. Тулузакова. Рисунок – первоэлемент творчества **26** Drawing – Primary Element of Creativity. *G. Tuluzakova*

Академическая наука

Academic Studies

О. Кривцун. Аура произведения искусства **32** Aura of the Real Art-Piece. *O. Krivtsun*

Международные связи

International Relations

М. Логвиненко. Русские ученики Бурделя **44** Russians Students Bourdelle's. *M. Logvinenko*

Персоналии

Personalities

В. Чайковская. «Варварская лира» Самохвалова **52** «Barbarian Lear» of Samokhvalov. *V. Tchaikovskaya*

А. Рожин. Талант убеждать **59** Talent to be Convincing. *A. Rozhin*

Событие

Event

Т. Кочемасова. Искусство против терроризма **64** Art Against Terrorism. *T. Kochemasova*

Выставочный комплекс

Exhibition Halls

О. Калугина. Зеркальце Ольги Победовой **72** Other Side of Mirror by Olga Pobedova. *O. Kalugina*

В. Богдан. Павел Шмаров, ученик Репина **78** Pavel Smarov, Disciple of Ilya Repin. *V. Bogdan*

Музеи современного искусства

Museums of Modern Art

Д. Пиликин. Художник как системная ошибка **86** Artist as a System Error. *D. Pilikin*

Традиции художественного образования **88** Traditions of Art Education

В. Хан-Магомедова. Хроника **99** Chronicle. *V. Khan-Magomedova*

Обзоры

Reviews

А. Морозов. Вокруг рисунка **104** About drawing. *A. Morozov*

С. Михайловский. Краски воспоминаний **109** Colours of Memories. *S. Mikhailovsky*

А. Сергеева-Шадрина. «Моя палитра» **110** «My Palette.» *A. Sergeeva-Shadrina*

В. Хан-Магомедова. Пластические странствия Пурлика **112** Plastic Journeys of Purlik. *V. Khan-Magomedova*

О. Кривцова. Мостовые на холсте и в эмали **115** Bridges on Canvas and in Enamel. *O. Krivtsova*

А. Дашевский. Ностальгия по восьмидесятым **119** Nostalgia for Eighties. *A. Dashevsky*

С. Сафарова-Вайесмюллер. 30-летие «Арт-Базеля» **120** Thirty Years of «Art Basel». *S. Safarova-Weissmüller*

А. Толстой. Страсбургский дебют **122** Debut in Strasbourg. *A. Tolstoy*

Московская и региональная хроника **124** Moscow and Regional Chronicle



НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК

*Портрет президента Академии художеств, великой княгини Марии Николаевны
Конец 1850-х – начало 1860-х. Копия с оригинала Ф.К. Вильнтерхальтера. Холст, масло
НИМ РАХ*

ПРОСВЕЩЕННАЯ ПОКРОВИТЕЛЬНИЦА ENLIGHTENED PATRON OF THE ACADEMY

Евгения Кириченко

Yevgenia Kirichenko

Члены Совета Академии художеств 7 ноября 1852 года получили копию «с Высочайшего указа, данного Правительствующему Сенату в 3-й день ноября сего года: “Ея Императорскому Высочеству Любезнейшей Дочери нашей Великой княгине Марии Николаевне повелеваем быть Президентом Императорской Академии художеств”»¹.

Император принял решение назначить на пост президента свою дочь по причине, заставившей его в свое время остановиться на кандидатуре герцога Лейхтенбергского. Просвещенная покровительница наук и искусств, многосторонне образованная женщина, Мария Николаевна еще при жизни своего супруга герцога Лейхтенбергского «проявила страстное влечение к искусству». В последние годы царствования Николая I великая княгиня стала принимать личное участие в управлении женскими учебными заведениями. Под ее началом состоял Патриотический институт, основанный в 1813 году императрицей Елизаветой Алексеевной как Патриотическое училище для дочерей воинов, погибших в Отечественную войну 1812 года. Преобразованное в 1827 году в институт училище превратилось в одно из самых значительных женских дворянских учебных заведений России.

«Супруга герцога Лейхтенбергского великая княжна Мария Николаевна, — писала А.Ф. Тютчева, — одаренная умом замечательным и необыкновенно тонким пониманием в живописи и скульптуре... много содействовала процветанию русского искусства»; художники неизменно имели в ее лице «просвещенную покровительницу»². Осведомленность в вопросах искусства и любовь Марии Николаевны к нему сделали ее не только президентом Академии художеств. Они же благоприятствовали назначению ее на пост председателя Общества поощрения художеств³, второго после Академии художеств учреждения, призванного служить развитию искусства в России. Учреждению, не имевшему до того времени собственного помещения, Мария Николаевна предоставила сначала несколько залов своего дворца для размещения в них музея общества, а затем добилась у государя выделения для него дома в центре Петербурга на сквозном участке, выхо-

¹ ПЕТРОВ П.Н. *Материалы для истории Императорской Академии художеств за первые сто лет ее существования*. 1765–1865. СПб., 1866. Ч. III.

² ТЮТЧЕВА А.Ф. *При дворе двух императоров. Воспоминания и фрагменты дневников фрейлины двора Николая I и Александра II*. М., 1990. С. 203–204.

³ Энциклопедический словарь/Издатели Ф.А. Брокгауз, И.А. Эфрон. СПб, 1896. Т. XVIII. Стлб. 637.

On Nov. 7, 1852 Members of the Imperial Academy of Arts received a copy of the «Imperial decree given to the Senate on 3rd day of November of the same year: “We order our Imperial Highness our Beloved Daughter our Grand Duchess Maria Nikolaevna to become the President of the Imperial Academy of Arts”».

Emperor decided to appoint his daughter for a President for the same reason, which made him press for the candidature of Duke Leuchtenberg in 1843. An enlightened patron of Arts and Sciences, universally educated woman, Maria Nikolaevna already during presidency of her husband, Duke Leuchtenberg “manifested a passionate affection for arts”. In the last years of Nicholas I reign, Grand Duchess proved to be efficient manager of women’s educational institutions under her personal supervision. At the beginning there was so called “Patriotic Institute”, founded by Empress Elizabeth Alexeyevna in 1813 as “Patriotic School” for daughters of soldiers killed during Patriotic War against Napoleon in 1812. In 1827, this school was transformed into institute (college) and had become one of the most significant female noble educational establishments in Russia.

Presentation on the life of the Academy during the presidency of Maria Nikolaevna (1859–1876) would not be complete without mentioning the activities of Prince Grigory Grigorievich Gagarin (1810–1893), who succeeded F. P. Tolstoy as vice-president. All innovations, authorized by the Grand Duchess, were carried out either on his initiative, or were the result of concerted action of both. In the Academy, Prince Gagarin appeared two years after the Grand Duchess’s

дящем на Б. Морскую и набережную Мойки (ныне дом Союза художников Петербурга).

В школе рисования, основанной при Обществе поощрения художеств и призванной готовить рисовальщиков для мануфактурного производства, Мария Николаевна на свои средства организовала библиотеку, мастерские и музей художественных образцов, передала Обществу свою художественную библиотеку и множество ценных предметов для музея⁴.

Следуя традициям благотворительности, принятым среди членов императорского дома, Мария Николаевна, стремясь поддержать нуждающихся воспитанников Академии художеств, передавала в их пользу полагавшиеся ей по штату столовые суммы⁵.

Залы своего дворца Мария Николаевна предоставляла не только Обществу поощрения художеств. Стремясь поддержать художественное творчество в монастырях, она отвела ряд помещений своего дворца монахиням Дивеевской обители. Трудившихся в ее мастерских сестер великая княгиня, мечтавшая внедрить в практику монастырского дела правила высокого искусства, пригласила в Петербург.

С этой целью монахини копировали образа, выполненные для Исаакиевского собора, и картины, специально принесенные в Мариинский дворец из Академии художеств⁶.

После смерти Марии Николаевны в 1876 году по ее завещанию Академии художеств была передана картина К.П. Брюллова. Кроме того, в память о себе она завещала 5000 рублей на закупку художественных произведений⁷.

Представление о жизни Академии художеств в годы президентства Марии Николаевны не будет полным без рассказа о деятельности князя Гагарина, сменившего Ф.П. Толстого на посту вице-президента. Все нововведения, санкционированные великой княгиней, осуществлялись либо по его инициативе, либо, что более вероятно, представляли результат согласованной деятельности обоих. Г.Г. Гагарин появился в академии через два года после назначения Марии Николаевны президентом. Судя по их совместному сотрудничеству, основанием для привлечения князя к работе в академии послужили его взгляды на будущее русского искусства и им созданные и хорошо известные великой княгине его архитектурно-художественные произведения.



П. В. Жуковский
Пьета. Оплакивание Христа. 1867.
Холст, масло. НИМРАХ

▷ Н. А. Лаврецкий
Купальщица. 1869. Бронза.
НИМРАХ

Григорий Григорьевич Гагарин (1810–1893) – выдающийся общественный деятель и художник-дилетант, зодчий, исследователь византийского, европейского средневекового и древнерусского искусства, средневекового искусства Армении, Грузии и Азербайджана, Передней Азии и античной Греции⁸. Он не только унаследовал от отца Григория Ивановича, известного дипломата, знатока и любителя литературы, театра и особенно живописи, его увлечения. Он сделал занятия живописью и архитектурой, изучение наследия византийского и средневекового искусства главным делом своей жизни.

До 13-летнего возраста мальчик жил с родителями в Париже и Риме, лето проводил за городом в местечке Гротта-Феррата, бродил вместе с К.П. Брюлловым по горам и впитывал его наставления⁹. После учебы в коллегии Толомеи в Сиенне (до 1826-го) он продолжил образование в Париже – посещал в университете лекции по математике, филологии, праву, философии и истории. В Париже Гагарин прошел также курсы строительного искусства и живописи.

Получив блестящее образование, он начал самостоятельную деятельность на дипломатическом поприще, работал в Азиатском департаменте при российской миссии в Константинополе. В связи с назначением в 1840 году чиновником особых поручений при Азиатском департаменте его жизнь на полтора десятилетия оказалась связанной с Кавказом. Гагарин принимал участие в военных действиях, занимался вопросами административного устройства Закавказья, входил в состав экспедиции в Дагестане. В 1853 году за полезные труды по художественной и строительной части на Кавказе он получил орден Святой Анны 2-й степени с императорской короной¹⁰, и на этом его доакадемический период жизни и творчества закончился.

Во время пребывания Гагарина на Кавказе сфера его художественной деятельности (рисунки и акварели, изображавшие портреты и бытовые сцены) расширилась благодаря интересу к русско-византийскому стилю. Опираясь на собранные материалы, художник начал работать в области церковного искусства: писал иконы, проектировал и расписывал храмы. В 1836 году он приступил к выполнению образов¹¹ и к росписям Сионского собора в Тифлисе, это были одни из первых произведений церковной живописи в русско-византийском духе¹². Гагарин восстановил фрески в соборе древней столицы Грузии – Мцхете¹³.



⁴ Белякова З.И. *Мариинский дворец*. СПб., 1996. С. 101–102.

⁵ Кондаков С.Н. *Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914*. СПб., 1914. Т. 1. С. 45.

⁶ О разрешении монахиням Дивеевской общины копировать образа, написанные для Исаакиевского собора (РГИА). Ф. 789. Оп. 2. 1852. Д. 70); О перенесении в Императорской Академии художеств во дворец княгини Марии Николаевны 8 картин для окончания копирования оных монахинями Дивеевской общины (РГИА. Ф. 472. Оп. 18 (105/942). 1852. Д. 48).

⁷ Наследие великой княгини Марии Николаевны/ сост. Н.Н. Врангель. СПб., б. г. С. 5.

⁸ О Гагарине существует довольно обширная литература. Ему посвящены небольшая монография А.Н. Савинова, вышедшая в 1951 году, и ряд его статей, а также капитальная монография А.В. Корниловой «Григорий Гагарин. От романтизма к русско-византийскому стилю. Творческий путь» (М., 2001) и ряд статей других авторов.

⁹ Корнилова А.В. Указ. соч. С. 25–28.

¹⁰ Корсакова В. *Гагарин, князь, Григорий Григорьевич*// *Русский биографический словарь*. СПб., 1914. Т. 4. С. 64.

¹¹ РГИА. Ф. 472. Оп. 13 (68/906), 1836. Д. 1198. Д. 1–36.

¹² Корнилова А.В. Указ. соч. С. 161.

¹³ Там же. С. 155.

appointment for a President. Judging by their mutual cooperation, the reason for bringing the prince to work at the Academy were his views on the future of Russian art and his own architectural and artistic works, which were practical manifestation of his ideas, and there is no doubt they were well known to the Grand Duchess Maria Nikolaevna. Among many we can mention church in Khasav-Yurt, Derbent, Kutaisi, Mukhrovani, Grozny, Vozdvizhenskaya and Nikolaevskaya villages, in many towns of Caucasus region: Borjomi, Yeisk, Temir-Khan-Shur, Elisabethopolis, Ekaterinodar, in the house of the Georgian Exarch on

Усилиям и инициативе Гагарина обязаны своим появлением первые храмы в русском стиле, что заставляет причислить его наряду с архитекторами В.П. Стасовым и К.А. Тоном к числу пионеров в церковном зодчестве России. По проектам Гагарина сооружены церкви в Хасав-Юрте, Дербенте, Кутаиси, Мухровани, Грозном, станицах Воздвиженской и Николаевской, в Боржоме, Ейске, Темир-Хан-Шуре, Елизаветполе, Екатеринодаре, в доме экзарха Грузии на Белой речке, военный собор и гимназическая церковь в Тифлисе. Уже работая в Академии художеств, он в 1856 году написал иконы для домовых церквей во дворцах Мариинском и принца Ольденбургского, написал церковь Мариинского дворца¹⁴.

Если говорить о внедрении русско-византийского стиля в церковное изобразительное искусство, в храмовые росписи и иконопись, то Гагарин был, бесспорно, первым, за исключением только русского иеромонаха Самуила, который в 1837 году исследовал и отреставрировал алтарную мозаику VI века в церкви Синайского монастыря¹⁵. Гагарин проделал громадную исследовательскую работу: открыл, зарисовал и обмерил церкви в Ахали, Старом Манглисе, Пицунде на Кавказе, византийские храмы в Италии и Греции.

Он также первым из русских художников выполнил обмеры и зарисовки церкви Святого Марка в Венеции и большинства византийских церквей в Греции: в Мистре, Фессалониках, Афинах, церковь Святых Апостолов в Салониках, в Константинополе, включая знаменитую церковь Святой Софии¹⁶. Он стремился к возможно более точному воссозданию по раннехристианским образцам

не только композиции фасадов, но и отделки интерьеров спроектированных им церквей, с этой целью изучал алтарные преграды, разительно отличающиеся от высоких русских иконостасов XVI–XVII столетий.

После первого, в 1833 году, посещения Москвы для Гагарина, пораженного ее самобытным укладом и древними памятниками, изучение России стало главным делом жизни. Впечатления от поездки писателя и художника в Казанскую губернию легли в основу его иллюстраций к повести В.А. Соллогуба «Тарантас» (1845). Эти же поездки во многом обогатили представления Гагарина о древнерусском зодчестве, в котором он видел источник возрождения национальности в архитектуре¹⁷. Укрепило интерес к национальному искусству и общение с московскими «западниками» во главе «с басманным философом» П.Я. Чаадаевым и славянофилами, группировавшимся вокруг братьев Киреевских, в гостиных которых не умолкали споры о путях развития России. Характеризуя круг духовных интересов Гагарина, родственник Киреевских А.А. Елагин писал: «Гагарин-дипломат, фронт и между тем ходит каждый день на Никольскую покупать старые книги. Это замечательно. По-русски говорит он дурно, по-французски хорошо и скоро, а между тем на Никольскую ходит»¹⁸.

Назначение на службу в Академию художеств соответствовало интересам Гагарина и способствовало тому, что принципы, определявшие содержание художественной практики, стали основной проводимой академией государственной политики в области искусства. Через два года после прихода Гагарина в академию по его инициативе при полном одобрении и поддержке Марии Николаевны был





основан класс православного иконописания, призванный осуществить его заветную мечту — возродить византийские истоки русской православной церковной живописи и тем самым — народность и национальность отечественного искусства.

По знаменательному, едва ли случайному совпадению в год создания этого класса вышла в свет первая, можно сказать программная, книга Гагарина «Краткая хронологическая таблица в пособие истории византийского искусства». Основной текст ее состоял из перечня событий истории мирового христианского и русского православного искусства, представлявшихся автору важнейшими. Тексту предшествовало введение со знаменательным подзаголовком «Взгляд на будущность искусства в России». Фактически во введении излагалось творческое кредо Гагарина. Воплотить в жизнь тезисы, изложенные в своей первой крупной искусствоведческой теоретической работе, он стремился, создав в Академии художеств класс православного иконописания.

Во введении к «Краткой хронологической таблице» Гагарин предстал бескомпромиссным противником теории искусства для искусства: «...правильность рисунка, знание линии в композиции, чувство колорита, ловкость в выполнении никогда не будут целью искусства, а останутся только его средствами... Искусство живет мыслию, потому что оно есть ее выражение... Цель же искусства: выражать изящную, простую и истинную сторону идей народа... становясь истолкователем народной мысли и

В. Д. ПОЛЕНОВ
Воскрешение дочери Иаира. 1871.
Холст, масло. НИМ РАХ

◄ К. А. САВИЦКИЙ
Пилат выводит Христа перед народом. 1870. Бумага на холсте, масло.
НИМ РАХ

СТР. 8. С. В. ДМИТРИЕВ
Проект внутренней отделки храма Христа Спасителя в Москве
К. А. Тона. Поперечный разрез с видом на иконостас. Бумага, тушь, акварель, пастоза. Вариант. 1858
НИМ РАХ

the White River, Military Cathedral and Gymnasium Church in Tiflis (Tbilisi). In 1856, already working for the Academy of Arts, Gagarin painted icons for the chapel in the Mariinsky Palace in St. Petersburg and in the Oldenburg Palace at Ramon near Voronezh. He was responsible for decoration and created painting in the St. Nicolas home-church of the Mariinsky Palace.

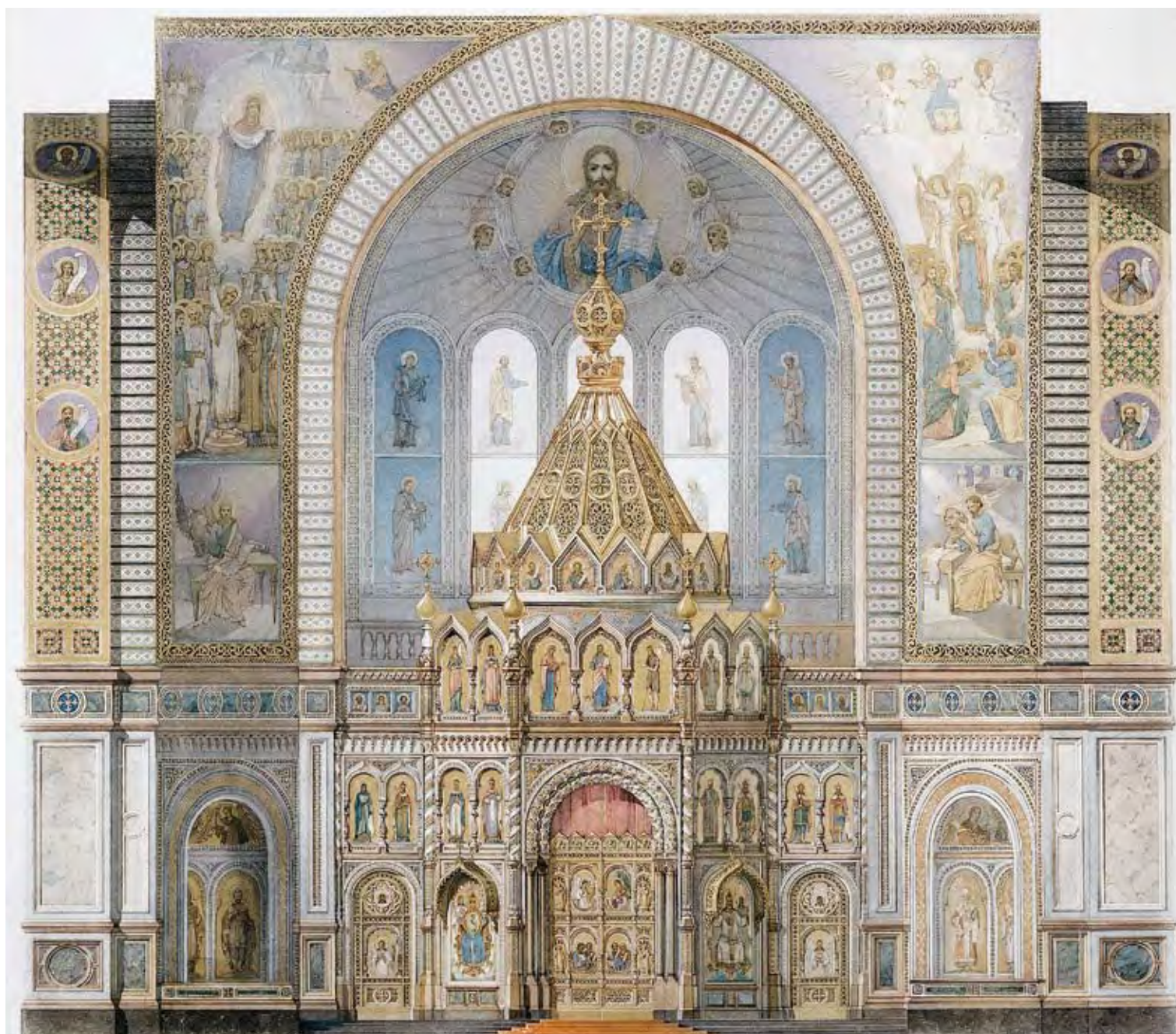
¹⁴ Корнилова А. В. Указ. соч. С. 65.

¹⁵ Там же. С. 181.

¹⁶ Там же. С. 163–171.

¹⁷ Там же. С. 160.

¹⁸ Там же. С. 83.



будучи призван облекать ее в видимые формы, художник могущественно содействует облагорожению и очищению умственных и нравственных наклонностей своей страны¹⁹. Он уточняет: художник «должен стремиться к истине, понимая ее не материально, как ее понимает так называемая школа натуралистов, а в духовном ее значении, т. е. художник должен выражать истинные чувства своих соотечественников».

Гагарин не принимал искусства России конца XVIII и начала XIX века, упрекая его в забвении национальных основ. Указывая на достойный подражания пример Франции, Германии, Англии, Гагарин не забывает отметить, что возрождение национальности в искусстве этих стран стало возможным благодаря усилиям «многих ревностных ученых, которые... успели связать прерванную нить предания» (с. II). Стремясь уподобиться им, Гагарин предложил схему развития русского национального искусства. В общих чертах она соответствовала общепринятой кон-

цепции Гагарина, с ее прямой ориентацией на практику и утверждением, что русское и бывшее его истоком искусство греческое (византийское) является искусством восточным.

Византийское искусство, будучи, по мнению Гагарина, наряду с русским родоначальником арабского и индийского искусства, претерпело там «большие изменения и получило значительное развитие». «Художественный процесс течет диалектически. Так, византийское искусство, разрушив языческие храмы, не забыло доброго предания прекрасных времен Перикла» (с. IV). Гагарин отмечал: «Для получения полного и точного понятия о русском искусстве недостаточно изучать упомянутые три эпохи по памятникам, сохранившимся собственно в России; необходимо... заняться исследованием и тех памятников, которые содействовали к образованию наших» (с. IV). Такого рода памятниками, по мнению Гагарина, являются памятники христианского Кавказа, сохранившие тра-

дицию античной Греции. Гагарин считал, что художникам, занятым оформлением интерьеров Исаакиевского собора в Петербурге и храма Христа Спасителя в Москве, следовало бы знать византийское искусство²⁰.

В собственной творческой практике Гагарин руководствовался положениями, сформулированными во введении к «Краткой хронологической таблице...». Их же он пытался привить ученикам в академии, желавшим посвятить себя церковной живописи. С этой целью он учредил в дополнение к классу православного иконописания Музей православного искусства.

В своем предложении Совету академии он писал: «Православное иконописание, распространенное так значительно по всей России и основанное на произволе художников без исторической верности и надлежащего изящества, обратило на себя особое внимание Ея Высочества. Для устранения такого произвола на будущее время и неправильности в сочинениях живописцев, которые чаще всего должны писать святые иконы, полезнейшим средством представляется учреждение при академии класса православного иконописания. С этою целию Ея Императорское Высочество представляла Государю Императору предположения свои об устройстве при академии художеств означенного класса и предварительно ходатайствовала о даровании академии денежных средств для приобретения верных и лучших образцов византийской живописи и древнего греческого вааяния, если не всех в подлинниках то, по крайней мере, в копиях, достойных подлинников. Эти образцы надобно будет отыскивать в древних храмах в старинных городах, как-то: Новгороде, Москве, Суздале, Владимире, Киеве, на Кавказе и особенно в Грузии, также у славян и греков, сохранивших православие; на Афонской горе и, наконец, в Венеции и других городах Италии.

Сверх того в академии необходимо составить специальную библиотеку из сочинений, заключающих в себе исторические и теоретические показания о византийском искусстве и преимущественно о живописи, архитектуре и наружном украшении храмов...»²¹

В очередном представлении Марии Николаевны Совету предлагалось «оказывать князю Гагарину все надлежащее содействие в сем деле...». Совет выносит решение «принять к надлежащему исполнению»²². Классу православного иконописания было отведено помещение мозаичного отделения, а последнее было переведено на фарфоровый завод²³.

Однако занесенные в журнал постановления Совета не выполнялись. «Все академические профессора, — писал бывший

конференц-секретарь Академии художеств Ф.Ф. Львов, — восстали против этого нововведения, утверждая, что подражание византийской живописи ведет к упадку живописи в России и что требование условных типов для икон никогда не разовьет талантов»²⁴.

Несмотря на усилия Гагарина и покровительство членов императорского дома, из-за противодействия профессоров академии пути церковной архитектуры и живописи в России разошлись почти на полвека. Только на исходе XIX столетия работы В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, М.В. Нестерова в Киеве обозначили поворот церковной живописи к древнерусской и византийской традициям, движение это достигло полного развития в первые полтора десятилетия XX века, в неорусской версии архитектуры модерна.

Сразу после создания класса православного иконописания усилиями Гагарина началось комплектование фондов Музея христианского искусства и специальной библиотеки сочинениями о византийском искусстве. Это закрепило за Академией художеств статус важнейшего центра по изучению древнерусского искусства, начало которому было положено во время президентства Оленина. Созданные благодаря Гагарину новый академический музей и новое отделение библиотеки не только положили начало новому направлению в изобразительном искусстве, но стали и новой для России областью библиотечного и музейного дела.

По распоряжению императора Александра II «для устройства музея русской археологии и иконописания» в Академию художеств из казны ежегодно отпускалось по 4 тысячи рублей²⁵. Уникальный для России Музей христианских древностей в соответствии с характером своего собрания вскоре получил новое название Музея древнерусского искусства.

Важным делом Гагарина была подготовка нового устава академии, проект которого он обсуждал с Марией Николаевной. Реформу академии обдумывал еще герцог Лейхтенбергский, мечтавший привести Устав Академии художеств в соответствие с уставами университета и Кадетского корпуса, сделав обязательным условием поступления в академию наряду с художественной одаренностью образовательный ценз, из-за отсутствия которого

среди вольнослушателей оказалось немало лиц, не подготовленных к восприятию академического преподавания. Уставом 1859 года вводились вступительные экзамены в объеме четырех классов гимназии, расширялось изучение научных и вспомогательных дисциплин и повышался уровень их преподавания. В число

¹⁹ ГАГАРИН Г.Г. *Краткая хронологическая таблица в пособие истории византийского искусства*/сост. Г.Г. Гагарин. Тифлис, 1856. С. I. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

²⁰ БОГДАН В.-И.Т. *Вице-президент Гагарин и музей Академии художеств (1859-1872)* // Художники-педагоги. История и современность. Л., 1991. С. 3.

²¹ *Материалы для истории Императорской Академии художеств...* С. 258-259.

²² Там же. С. 272.

²³ КОНДАКОВ С.Н. *Юбилейный справочник Императорской Академии художеств*. Ч. I. СПб., 1914. С. 43.

²⁴ ЛЬВОВ Ф.Ф. *Воспоминания об Академии художеств. 1859-1864 годы* // Русская старина. 1880. № 10. Т. 29. С. 385.

²⁵ *Сборник постановлений Совета Императорской Академии художеств по художественной и учебной части с 1859 по 1890 год*. СПб., 1890. С. 140.

научных и вспомогательных предметов вошли Закон Божий и Священная история, «история изящных искусств, соединенная с курсом эстетики и археологии», перспектива и теория теней, русский язык и словесность, история русская и всеобщая. Для живописцев и скульпторов обязательным предметом стала анатомия. Увеличилось число научных дисциплин, преподаваемых архитекторам. Наряду с курсом строительного искусства им читали математику, физику и химию применительно к архитектуре, статику и строительную механику, специальное законоведение по строительной части, правила составления проектов и смет.

Устав 1859 года решил волновавшую преподавателей проблему увеличения количества учащихся. Теперь их разделяли на собственно учеников и вольнослушателей. Первые сдавали вступительные экзамены, вторые зачислялись в академию без экзаменов. Те и другие имели равные права в рисовальных и специальных классах, на занятиях по научным предметам. Однако по окончании академии вольнослушатели не получали прав, предоставляемых ученикам.

Гагарину удалось утвердить в уставе еще одно очень важное, по его мнению, новшество. Он сумел настоять на отмене пожизненного ректорства. Была установлена выборность через каждые четыре года, однако по традиции должность ректора живописно-скульптурного отделения мог занимать только исторический живописец. Статья устава гласила: «Ректор по части живописи и скульптуры должен быть избираем непременно из профессоров живописи исторической»²⁶. Чтобы смягчить непривычность нового распорядка, за ректорами Бруни и Тоном эти должности сохранялись на предстоящие четыре года. Гагарин считал также необходимым реорганизовать Совет академии. По Уставу 1859 года был закрыт класс оригиналов²⁷, что свидетельствовало о снижении роли копирования в системе академического образования и влиянии новых художественных вкусов.

Уставом подтверждался установленный шестилетний срок пенсионерства. Исключение было сделано только для медальеров: их пенсионерский срок ограничивался четырьмя годами. Поддержке русских художников, традиционно относимой к главной цели проводимой академией политики, Гагарин придал новую форму. Он предложил поощрять создателей лучших произведений на академических выставках, награждая их орденами Святого Станислава и Святой Анны. Существовала и практика материальной поддержки творцов. В 1869 году президент Академии художеств великая княгиня Мария Николаевна и только что назначенный товарищем президента великий князь Владимир Александрович «соизво-



²⁶ Статья 23 Устава Императорской Академии художеств // Сборник постановлений Совета Императорской Академии художеств. С. 299.

²⁷ Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века. М., 1967. С. 36.



Д.А. Литовченко
*Харон перевозит души умерших
через Стикс. 1861. Холст, масло.
НИМРАХ*



В. А. БОБРОВ

*Портрет вице-президента**и почетного члена Императорской**Академии художеств художника**Г.Г. Гагарина. 1867. Холст, масло.*

НИМ РАХ

лили пожаловать 2000 рублей ежегодно за лучшие произведения на годичных академических выставках»²⁸.

Помимо устройства ежегодных академических выставок и постоянных музейных экспозиций на Академию художеств была возложена миссия официально представлять отечественное искусство на всемирных выставках²⁹. Новое дело вошло в практику в 1855 году. За четверть века академия экспонировала русское искусство на выставках в Лондоне (1855 и 1862), Париже (1867 и 1878), в Вене (1873).

Академия как единственное высшее учебное художественное заведение неизменно стремилась повысить уровень подготовки поступающих, всемерно поддерживая возникавшие за пределами Петербурга художественные школы. В 1865, 1866 и 1869 годах в России открылись одна за другой Одесская, Виленская, Харьковская художественные школы. В 1870 году в Петербурге появились бесплатные воскресные классы рисования для народа.

Уважение к личности художника и тяготение к либеральным ценностям характеризовали деятельность Гагарина, направленную на развитие отечественного искусства. Так, последняя его инициатива на посту вице-президента академии выражена в «Записке о развитии свободных искусств в России, поданной Ее Императорскому Высочеству Великой княгине Марии Николаевне в 1871 г. в Петербурге», в которой Гагарин говорил о необходимости создания национального музея, который представлялся ему художественным и этнографическим,

повествующим о жизни народов России. Музейное строительство, развернувшееся в России во второй половине XIX — начале XX века, представляет собой фактически воплощение программы, зложенной в «Записке». По разработанным Гагариним принципам сооружались важнейшие музеи в столицах России и провинции. Таковы Исторический и Политехнический музеи в Москве, в основу которых легли экспонаты Политехнической выставки 1872 года, Третьяковская галерея, Сельскохозяйственный музей, Музей художественной промышленности при училище Штиглица, выставочное здание Академии художеств в Петербурге, Радищевский художественный музей в Саратове, музей Гончарова в Симбирске и др.

О программе Гагарина вспоминается в связи с созданным при участии Академии художеств комплексом Русского музея.

Во время президентства Марии Николаевны стало очевидным изменение характера деятельности президента Академии художеств. Великая княгиня была в курсе всех событий, многие из них она инициировала или поддерживала. Однако реальное руководство Академией в это время осуществлял вице-президент. За президентом оставалось определение общего направления деятельности академии. Гигантский объем текущих дел, все действия, связанные с образовательной, творческой, собирательской, исследовательской работой, консультациями, экспертизами, бытом и взаимоотношениями воспитанников, воспитанников и преподавателей, преподавателей друг с другом, приходилось строить и корректировать вице-президенту.

Гагарин подал в отставку в 1872 году. Великая княгиня ходатайствовала о его награждении «чином действительного тайного советника, с глубочайшим сожалением» согласившись «на его просьбу об увольнении от должности»³⁰.

²⁸ РГИА. Ф. 472. Оп. 66. 1880 г., Д. 256. Л. 55.

²⁹ КУТЕЙНИКОВА Н. С. *Русская Академия художеств и всемирные выставки второй половины прошлого века* // Проблемы развития русского искусства. Л., 1971. С. 88.

³⁰ РГИА. Ф. 789. Оп. 14. 1869 г., Л. 149–190. Цит. по: Корнилова А. В. Указ. соч. С. 224.

МУЗЕЙ АКАДЕМИИ

MUSEUM OF ACADEMY



История академического музея состоит не только из процесса формирования его собрания, но и судеб людей, чьи биографии были связаны с музеем, прежде всего, хранителей музея. Должность эту то вводили, то устранили, но независимо от штатного расписания энтузиасты, которые посвящали себя службе музею решали многочисленные задачи — оформления залов, приема, хранения, учета произведений, их реставрации и экспонирования, выдачи работ из собрания для копирования учащимся. Активная выставочная деятельность академии также требовала постоянного участия в ней хранителя музея.

Академическому музею, его коллекции и людям, которые в нем работали, посвящена вышедшая в санкт-петербургском издательстве «Лики России» книга «Музей академии художеств. Страницы истории. 1758–1990-е».

ХРАНИТЕЛИ МУЗЕЯ АКАДЕМИИ

KEEPERS OF THE ACADEMIC MUSEUM

Елена Литовченко

Elena Litovchenko

История Научно-исследовательского музея Российской академии художеств — одна из интереснейших страниц русского просвещения. Его коллекции начала складываться под непосредственным влиянием идей русских просветителей, а назначение — для «пользы» будущих художников — стало их практическим воплощением. В истории музея чрезвычайно велика роль личностей, трудами которых создавались, систематизировались и включались в практику художественного образования различные собрания произведений изобразительного искусства. Известно о заслугах И.И. Шувалова, основателя и первого куратора Академии художеств, принесшего ей в дар часть своего собрания западноевропейского искусства и положившего тем самым начало ее музею, президентов И.И. Бецкого, А.С. Строганова, А.Н. Оленина, вел. кн. Марии Николаевны, вел. кн. Владимира Александровича, вел. кн. Марии Павловны и других членов императорской фамилии. О тех же, кто непосредственно занимался академическими коллекциями, об их хранителях, известно значительно меньше, хотя их работа специально и подробно освещалась в документах академии. Знакомство с личностями, творчеством, общественным положением, конкретными делами каждого из них значительно расширяет представление об Академии художеств как об учебном, так и общественном учреждении, о его быте, о том, как использовали помещения, создавали постоянные экспозиции, формировали выставки. Примером может быть служба в Академии художеств Ухтомских — отца и сына.

А.Г. Ухтомский начал работать с художественными собраниями Академии в 1817 году и закончил свою деятельность в 1850-м. К.А. Ухтомский стал помогать отцу в должности помощника хранителя с

Ф.О. Будкин

Портрет гравера, хранителя музея Императорской Академии художеств К.А. Ухтомского. 1845.

Холст, масло. НИМ РАХ



Нistory of the Research Museum of the Russian Academy of Arts in St. Petersburg is one of the most interesting pages of the Russian enlightenment. In its history, an extremely large role was played by the extraordinary individuals. Various collections of works of fine art were created, systematized and put into practical art education under their auspice.

Widely known is example of count Ivan Shuvalov, founder and first curator of the Academy of Fine Arts, who donated to the Academy his collection of Western Art and laid the foundation of its museum. Other bright personalities include renowned presidents Betskoy, Stroganov, Olenin, Grand Duchess Maria Nikolaevna of Russia, Grand Duke Vladimir Alexandrovich of Russia, Grand Duchess Maria Pavlovna and other members of the imperial family.

We know much less about those who were directly involved in administration of academic collections, the keepers of Academic Museum. Fortunately, their specific work was covered in detail in the internal documents of the Academy. These allow us to get acquainted with their personalities, creativity and social status, but also their deeds, which significantly expanded understanding of the Academy of Fine Arts, as academic and public institution. They helped to initiated changes in everyday life of Academy, to use the premises better way or how to organize permanent as well as temporary exhibitions.

As an example we can mention service of father and son, A. and K. Ukhomsky, who served at the Academy of Arts between 1817 and 1858. It is their works, which lay basis of systematic establishment of catalogues, proper registration and



storage and description of collections at the Academy. This is the period, when permanent Academic Museum was established: the casts of classical antique sculptures, art objects of Western European and Russian origin. Under their supervision, regular organization of temporary exhibitions became a norm. They sincerely loved and devoted their whole lives to the Academy of Arts. Talented artist and competent organizers, father and son Ukhtomsky have laid all the fundamental directions of the activity at the Research Museum, which in principle survived until our days.

И. А. ИВАНОВ

Вид парадной лестницы в Академии художеств 1830. Холст, масло.

НИМ РАХ

1845 года. В 1850-м он заменил отца и работал до 1858 года. Таким образом, сорок один год коллекции изобразительного искусства Академии художеств находились под их наблюдением.

Андрей Григорьевич Ухтомский (1771–1852) поступил в Академию художеств в 1795 году сразу в гравировальный класс, которым руководил талантливый педагог И.С. Клаубер. Под его руководством Ухтомский быстро освоил классические техники гравирования: резец, офорт, акватинту, карандашную манеру и тонкое искусство воспроизведения рисунков и живописи. В 1799 году его перевели в ландшафтно-гравировальный класс, созданный по распоряжению Павла I, чтобы воспроизвести в гравюре пейзажи пригородов Петербурга, написанные Сем. Ф. Щедриным. В 1800 году за пейзажные гравюры Ухтомский получил аттестат 1-й степени на звание художника и звание назначенного в академики. Постепенно интерес к пейзажной гравюре стал снижаться, и гравер переключился

на работу портретиста и иллюстратора. В 1808 году за портреты графини и графа Салтыковых с оригиналов М.Ф. Квадаля он получил звание академика. В 1815 году Ухтомского, учитывая его организаторские способности и склонность к техническому изобретательству, назначили управляющим Печатной палаты, где создавали отпечатки с досок, выполненных учениками и уже известными мастерами с картин русских и западноевропейских мастеров, делали иллюстрации и оформление книг, миниатюрную графику. Ухтомский осуществлял художественный и технический контроль и отвечал за учет производимых гравюр и их распределение. Параллельно он продолжал успешно работать и над собственными произведениями. Всего он создал более 180 гравюр. Среди них помимо широко известных пейзажей 22 гравюры с акварелями М. Тиханова, сделанных во время кругосветного путешествия капитан-лейтенанта В.М. Головнина, иллюстрации для издания «Краткое сведение о вновь построенном при

Имп. Академии художеств здании...», гравюра «Благословение ополченца 1812 года» с программы И.В. Лучанинова, учебные пособия. Особое место в жизни Ухтомского заняла работа в библиотеке и музее Академии художеств. В 1817 году вновь назначенный президент Академии художеств А.Н. Оленин перевел Ухтомского на «ваканию библиотекаря и хранителя музея» и поручил принять дела от прежнего хранителя Ф.И. Антонелли. О том, в каком состоянии находились академические коллекции, можно судить по рапорту А.Н. Оленина министру просвещения А.Н. Голицыну: «Относительно к библиотеке, к весьма неважному собранию древних моделей, мастерских рисунков и эстампов, также живописных и ваятельных произведений профессоров, советников и академиков... то из сих предметов столько вещей в течение времени утрачено, разорено и испорчено против старых описей, что Академия художеств своими собраниями похвастаться не может... новых же описей и каталогов... в Академии вовсе не имеется...»¹ 9 июля 1818 года Ухтомский подал в Академический совет опись всех вещей, принятых от Антонелли². С 1818 до конца 1820-х годов, будучи хранителем библиотеки и музея Ухтомский занимался в основном произведениями изобразительного искусства. Он отбирал наиболее ценные картины и скульптуры для реставрации, принимал на хранение и размещал новые поступления, которых в это время было немало. Музей пополнился слепками с мраморов Парфенона, отливами статуй Венеры Милос-

ской, Диоскура, одного из юношей-укротителей коней, стоящих на Квиринальском холме в Риме, и рядом других. Собрание обогатили и работы русских скульпторов И.П. Мартоса, Н.С. Пименова, А.В. Логановского. Особое внимание уделяли собиранию коллекции русской живописи. Ее украшением стали программные работы воспитанников академии К.П. Брюллова, И.К. Айвазовского, И.Е. Егорова, А.И. Иванова. Для музея делались и специально приобретали произведения. У С.С. Щукина купили портреты Ю.М. Фельтена, И.Е. Старова и А.Д. Захарова. Внес свой вклад в пополнение академической коллекции и Николай I, передавший в музей ряд копий, выполненных с фресок Рафаэля в Ватиканском дворце. К концу 1820-х годов художественные коллекции академии значительно увеличились, приобрели цельность и могли стать основой постоянных экспозиций музея Императорской Академии художеств. В 1829 году правление академии принимает специальное решение «О приведении в надлежащее устройство музея Академии»³. Оно утверждало необходимость «отделить оригинальные произведения русской школы от иностранных, расположить... собрание первых сколько можно в хронологическом порядке, разместить приличным образом картины, копии, эстампы»⁴. В «прибавлениях к установлениям» в 1830 году записано: «Для наблюдения за сохранностью картин, эстампов, статуй, барельефов, бюстов, моделей... вещей и произведений, размещенных по залам и классам... назначается осо-



◀ А.Г. Ухтомский
 Портит скульптурных классов
 Академии художеств. Бумага,
 офорт, акватинта. НИМ РАХ

Вид двора в Павловске
 со стороны озера. С оригинала
 Сем. Ф. Щедрина. Гравюра резцом,
 офорт. НИМ РАХ

бый чиновник из академиков или художников со званием хранителя Музея Имп. Академии художеств»⁵. Полностью новая должность называлась — хранитель Академического музея, форм с антиков и смотритель художественным классам. Ему полагалось жалование — 1800 рублей в год, а также казенная квартира в академическом здании, дрова и свечи. Исполнять новую должность назначили академика А.Г. Ухтомского. В 1830–1836 годах под его непосредственным руководством сложились первые постоянные экспозиции музея. Они расположились в перестроенных по проекту архитектора К.А. Тона двухсветных галереях, выходящих на Неву, круглом зале и залах вокруг круглого двора. В двухсветных галереях (ныне Парадные залы) разместили коллекцию слепков с античной и западноевропейской скульптуры и развесили в рамках копии с произведений мастеров эпохи Возрождения, большом Круглом зале (ныне конференц-зал) — коллекцию ваз. В циркуле второго этажа, в семи первых залах представили в хронологическом порядке произведения русских художников, затем коллекцию архитектурных моделей, «произведения живописи, ваения и древности», завершали экспозицию портреты. Проведенные преобразования, непосредственным исполнителем которых стал Ухтомский, сделали музей Академии художеств удобным и доступным как для учебной практики, так и для публичных посещений. И что особенно важно, в России открылась первая постоянная экспозиция русского искусства. Создавая музей, Ухтомский постоянно сталкивался с неожиданными сложностями, основной из которых стала развеска крупноформатной живописи и перемещение тяжелой скульптуры и слепков. Для этих целей хранитель изобрел специальные лестницы, функционировавшие в академии вплоть до начала XX века. О них писал в воспоминаниях Рамазанов: «...придуманные им лестницы квадратные и нормальные для поднятия тяжестей, картин и т. п. до сих пор служат в академии и облегчают подобные работы, отстраняя риск испортить художественное произведение»⁶. В 1830-е годы вырабатывались и правила учета, хранения и использования экспонатов. В обязанности хранителя включили специальный пункт «иметь верные и подробные списки и каталоги всем художественным произведениям, находящимся в академии»⁷. Отныне только по требованию профессоров и с разрешения президента хранитель имел право выдавать картины и скульптуры для копирования, «строго наблюдая, дабы ни одна вещь... не была попорчена шалостью или злоумышлением»⁸. При хранителе музея образовали специальную команду служителей, в которую вошли люди, обученные обращаться с произведениями искусства. За их работой поручалось надзирать



также Ухтомскому. Ко всем многочисленным занятиям прибавилась еще одна постоянная обязанность — устройство временных выставок, которые с 1824 года регулярно организовывали в музее. Ухтомский продолжал работать, не оставляя и еще одного дела — составления описи произведений изобразительного искусства, хранившихся в Академии художеств. В 1842 году вышел в свет «Указатель Музея Имп. Академии художеств» — ценнейший источник сведений, дающих представление о художественных коллекциях Академии, сложившихся к 40-м годам XIX века⁹.

Деятельность хранителей музея продолжалась вплоть до 1918 года, а затем, пройдя ряд преобразований и трансформаций, была возрождена в середине 1930-х годов.

Добрая память осталась об Ухтомском и как о человеке. Архитектор Рамазанов писал: «А.Г. Ухтомский принадлежал патриархальному времени нашей академии; — и об этом времени, как и нем самом, нельзя вспоминать без особого удовольствия. Не за-

¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Оленин. 1817. Д. 81. Л. 20, 20 об.

² РГИА. Ф. 789.

³ РГИА. Ф. 789. Оп. 2. 1829. Д. 977. Л. 1.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Рамазанов Н. *Материалы для истории художеств в России*. М., 1863. С. 99.

⁷ РГИА. Ф. 789. Оп. 20. 1838. Д. 59. Л. 74–75.

⁸ Там же.

⁹ Императорская Академия художеств: указатель находящихся в Академии художеств произведений, по алфавиту имен художников и предметов. СПб.: Изд. Фишера. 1842.



Д. М. ДМИТРИЕВ

Портрет А.Г. Ухтомского, гравера, хранителя библиотеки и музея. 1836. Холст, масло. НИМ РАХ

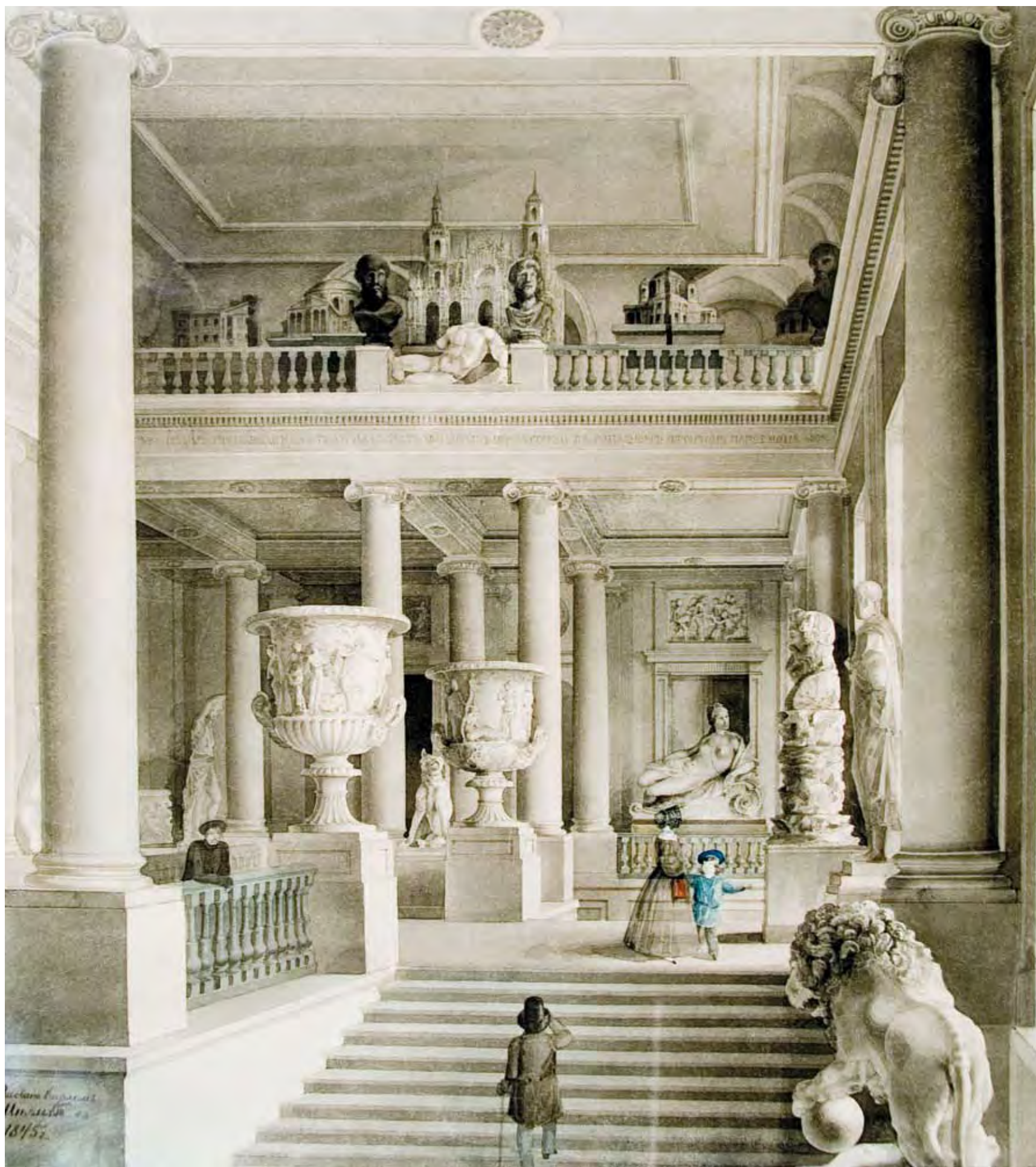
давался А.Г. никакими громкими задачами прогресса, не говорил ни на одном иностранном языке... нельзя забыть того внимания и заботливости, которыми постоянно был одушевлен почтенный старик относительно учеников академии. Придет к нему с просьбой один, затем другой, третий: этот действительно за делом, тот так, по прихоти; а он поворчит, поворчит да сделает...»¹⁰ В 1850 году Ухтомский закончил свою службу в Академии художеств. Ему было тогда 79 лет. Через два года он скончался. С 1845 года ему помогал, работая в должности помощника хранителя, его сын — архитектор Константин Андреевич Ухтомский. В архивных делах Академии художеств с этого времени стали появляться фамилии обоих Ухтомских, иногда без указания инициалов, что и повлекло за собой ряд ошибок, которых не избежал и один из крупнейших знатоков русской гравюры А.Д. Ровинский. В словаре русских гравюров он пишет, что А.Г. Ухтомский в 1858 году был причислен к штату генерал-инспектора по инженерной части. В действительности же к этому времени Ухтомский-отец уже умер, а к указанному штату, причислен его сын после отставки из Академии художеств. Допустила неточность и Е.И. Кириченко. В книге «Президенты Императорской Академии художеств она пишет: «В 1858 году по распоряжению Гагарина хранитель музея А.Г. Ухтомский составил реестр имевшихся в нем произведений». На самом деле каталог музея подготовил К.А. Ухтомский. Ошибка произошла и при определении портретов Ухтомских. В музее хранятся два портрета. Считалось, что на одном из них, кисти Дмитриева, изображен А.Г. Ухтомский, на втором — К.А. Ухтомский. Первый написан в 1836 году художником Д.М. Дмитриевым и не вызывает сомнений. Второй портрет создан Ф.О. Будкиным в 1845 году. На его обороте имеется надпись, свидетельствующая о том, что на холсте

изображен К.А. Ухтомский. На основании этой надписи портрет и числился как портрет Ухтомского-младшего. Однако при более детальном сравнении бросается в глаза, что на обоих портретах изображен один и тот же человек, только на втором, исполненном в 1845 году, значительно постаревший и полысевший. Подсчет возраста отца и сына окончательно убеждает в том, что на портрете изображен все-таки 74-летний А.Г. Ухтомский, а не 27-летний его сын К.А. Ухтомский.

Биографии Константина Андреевича нет. В нескольких справочных изданиях о нем упоминается как об архитекторе, акварелисте и хранителе музея академии. Константин Андреевич родился, жил и работал в стенах Академии художеств до 1858 года. Более подробно о его жизни и деятельности позволяют узнать архивные документы и, в частности, автобиография, сохранившаяся в отделе рукописей Института русской литературы. Как пишет Ухтомский-младший, он начал свое образование «в пансионе, а затем в корпусе и впоследствии... поступил в Академию художеств... По профессии архитектор. <...> Всегда любил акварельную живопись». Его «первые дебюты по этому искусству заметил А.И. Зауервейд... Покойной В.К. Марии Николаевне пожелалось иметь виды собственных апартаментов в Зимнем дворце... Зауервейд предложил мне сделать акварельный рисунок Ея Высочеству. <...> Акварель удалась и положила судьбу моих будущих занятий»¹¹. После окончания академии Ухтомский совершил недолгое путешествие за границу, где совершенствовал мастерство, занимаясь акварельной живописью. В 1843 году за проект дома богатого вельможи в деревне он получил звание академика и тогда же начал служить в Департаменте проектов и смет. По его проектам построено несколько зданий в провинции. Одновременно он выполнял заказы членов императорской фамилии — писал виды залов Зимнего дворца и Эрмитажа. Фактически он стал придворным живописцем, с чем и связана относительно малая известность его произведений. Все они, как правило, оставались в личных собраниях Николая I и вел. кн. Марии Николаевны. Часть из них рассылалась в качестве подарков за границу. Ухтомский не показывал свои работы на выставках, поскольку не имел такой возможности. Он вполне довольствовался высочайшим признанием своего искусства и не без гордости поведал об этом в автобиографии. Ухтомский занимался оформлением внутренних видов залов Нового Эрмитажа с 1852 по 1861 год и создал 50 акварелей. С 1860 года он начал писать интерьеры Зимнего дворца. Всего им было выполнено около 100 акварелей. В 1858 году за виды залов Нового Эрмитажа он получил звание почетного вольного общника Академии художеств. Известен и ряд его архитектурных работ, осуществленных в Петербурге: фельдшерская школа при Обуховской больнице, доходный дом на Фонтанке, домовая церковь в Инженерном замке. Выполнение заказов

¹⁰ РАМАЗАНОВ Н. Указ. соч. М., 1863, С. 100.

¹¹ Архив ИРЛИ. Ф. 265. Оп. 2а, Д. 2915.



К.К. ШТЕЛЬБ

Вид вехнего вестибюля Академии художеств, 1845. Бумага, акварель, карандаш. НИМ РАХ



членов императорской фамилии не мешало Ухтомскому очень ответственно относиться к своим обязанностям сначала помощника, а затем хранителя музея Академии художеств. Круг его обязанностей в музее оставался таким же широким, как и у отца. Он постоянно занимался текущей хранительской работой: принимал, размещал и вел учет всех поступавших в музей произведений, также требовали ухода и совершенствования постоянные экспозиции. При младшем Ухтомском они содержались в особой чистоте и порядке, иногда даже в ущерб их доступности для воспитанников. Константин Ухтомский не отличался мягкостью и уступчивостью отца, и вход в музей при нем был строго ограничен определенными часами. По воспоминаниям современников, чтобы проникнуть в музейные залы, воспитанники подкупали галерейных служителей. Продолжая и развивая начатое отцом, Ухтомский не только занимался учетом и хранением произведений искусства, но и подготовил каталог, в котором максимально полно описано все тогда хранившееся в музее. Каталог не был опубликован, но не утратил своего значения и сегодня как одного из лучших описаний художественного собрания академии. Причиной, по которой работа

Ухтомского не увидела свет, стала отставка ее автора из академии. По уставу и штату, принятым при новом президенте Академии художеств вел. кн. Марии Николаевне, должность хранителя музея упразднили, а коллекции передали под надзор библиотекаря. Нового президента на столь неразумный шаг во многом подвинул неуживчивый характер младшего Ухтомского, человека далеко не популярного как в академических кругах, так и в среде петербургских художников. Сам Ухтомский объяснял это завистью, намекая на свои успехи при дворе. В автобиографии он признавался, что не был любим ни товарищами, ни сослуживцами, и намекал на то, что его очень ценил сам император и вел. кн. Мария Николаевна. Но именно с великой княгиней, ставшей президентом Академии художеств, он и не поладил. Консервативный по натуре, но искренне любивший академию и заведенные в ней порядки и идеализировавший их, он не мог и помыслить о каких-либо переменах. Нового президента он воспринял критически и не скрывал своих взглядов. Более того, он отправил в «Колокол», знаменитое издание А.И. Герцена, письмо¹².

Корреспонденция не была подписана. Но для современников авторство было ясным. Августейший прези-

дент почла за благо избавиться от неучтивого служащего. Так завершилась служба в Академии художеств младшего Ухтомского. В дальнейшем он работал как архитектор. Но любовь и привязанность к Академии художеств Ухтомский сохранил на всю жизнь. Его экономка, ставшая наследницей, выполняя его последнюю волю, передала в академию три картины и книги.

Заслуги хранителей музея Академии художеств А.Г Ухтомского и К.А. Ухтомского чрезвычайно велики. Благодаря их примерной службе были проделаны все основные работы — налажены учет и хранение, описаны коллекции изобразительного искусства Академии художеств, созданы разделы постоянных экспозиций музея, практика регулярных временных выставок.

Искренне любившие Академию художеств и преданные ей одаренные художники отец и сын Ухтомские заложили принципиальные положения деятельности академического музея, которые в основном сохранились до наших дней.

А. Г. УХТОМСКИЙ

◀ Вид большого бассейна в Верхнем саду в Петергофе. НИМ РАХ

Вид Колонны и храма по другую сторону пруда в саду города Гатчина. НИМ РАХ

¹² «Господин издатель газеты «Колокол»! ...Блаженной памяти Николай I имел особенное несчастье в выборе людей, в том числе назначение быть президентом Академии художеств в юбке или кринолине было тоже одною его неловкостью. Дочь его Мария Николаевна, правда, что при ее средствах и обстановке могла бы много покровительствовать и одобрять художников и художества в России, к сожалению, чего она не делает, а придумала (натурально как женщина, любящая перемены) переделать и преобразовать состав Академии, написанный Бецким и другими сановниками царствования Екатерины II, столь обильного замечательными, государственными людьми; для этого августейший президент подобрал людей, одинаково далеко видящих, как и он сам. Князя Гагарина Г.Г., которого не знают, куда деть и что из него сделать, свиты генерал-майор, которому, однако, нельзя доверить ни полк, ни дать губернию в управление, князь, видите, рисует — да кто нынче не рисует? — и предан византийской живописи, которой он, однако, не понимает, то его и готовят в администраторы академии, а покамест он состоит при президенте. Хорош администратор, пришлось ему получать деньги в академии, то он не сумел расписаться по-русски, просил дозволить расписываться в получении их по-французски!!! Это русский князь, это будущий начальник Академии художеств в России. Другое лицо, составляющее новый штат, это Львов, весьма оригинальный господин, который даже в семье Львовых всегда почитался глупеньким! Вон новые Бетские, сановники, избранные се величеством Марией Николаевной для улучшения состава и преобразований академии! Штат, им составленный и одобренный мудрым президентом, представлен уже министру двора, который поручил его рассмотреть Г. Арапетову; одно к другому: Арапетов — чиновник замечательный не по части административной, а по части сладострастия и предпочитающий мужчин женщинам; конечно, о вкусах не спорят! Он очень хорошо обрисован в двух стихах, посвященных его портрету: Удав для подчиненных / Пред Перовским — глист! Он был прежде директором канцелярии Министерства уделов, а теперь состоит по Министерству двора. Можно ли ожидать чего-либо от всей честной компании...» (См. Нева. 1967. № 38, С. 188–199.)



ДВА ПОКОЛЕНИЯ ЗАГОНЕКОВ

TWO GENERATIONS OF ZAGONEK

Мария Назарова

Maria Nazarova

На выставке «Отцы и сыновья», проходившей в Музее Академии художеств, были представлены живописные работы Вячеслава Францевича и Владимира Вячеславовича Загонеков, Петра Тимофеевича и Никиты Петровича Фоминых. Выставка была приурочена к 90-летию В.Ф. Загонека и П.Т. Фомина. Экспозиция демонстрировала не только преемственность традиций петербургской художественной академической школы, но и то, как они переосмыслены художниками разных поколений, какие метаморфозы претерпевали, проходя через призму индивидуального мировосприятия. Мы обратимся к той части экспозиции, которая связана с именами отца и сына Загонеков.

Одним из наиболее запоминающихся впечатлений от экспозиции стала работа В.Ф. Загонека «Утро». Автор вспоминал, что замысел картины возник у него во время путешествия по берегам Онежского озера. Сюжет прост: зритель видит девушек и молодых парней, спешащих ранним весенним утром на работу. Художник стремится передать радость жизни, изображая не только чувства и эмоции отдельных персонажей, но и весеннюю природу. Умея находить прекрасное в самых обыкновенных вещах, он с любовью пишет северный пейзаж, его лаконичную и суровую «монументальную» красоту. Прозаичный эпизод из жизни сельских жителей В.Ф. Загонека превращает в праздничное шествие людей, объединенных общим настроением. На первое место выступает ощущение радости от пробуждающегося после долгого зимнего сна мира, от молодости и самих героев картины и природы вокруг. Несущиеся над полями облака, тонкая полоска леса на горизонте: красота русских равнин уводит взгляд зрителя в глубину. Композиция тщательно продумана: на первом плане светлая гладь воды, в которой отразились фигуры людей, за ней — незамысловатый пейзаж, а стая гусей, справа, ритмически связывает все три части композиции. Мотив птиц, ныряющих в воду, стремительно прорезающих пространство, — это также одно из онежских впечатлений В.Ф. Загонека, подсмотренное во время путешествия по северному краю. Колорит основан на цветовых контрастах темных полос земли, зябкого серого неба и его отражений в воде, насыщенности оттенков синего и противопоставленного ему белого цвета в одежде идущих юношей и девушек. В результате усиливается монументальное звучание произведения. Зритель, оказавшийся перед этой работой, будто распрямляет спину и сам становится бодрее,

Нeld at the Research Museum of the Russian Academy of Arts in St. Petersburg in December 2009, the exhibition "Fathers and Sons", presented paintings by Vyacheslav and Vladimir Zagonek, Peter and Nikita Fomin. The exhibition was timed to coincide with the 90th anniversary of Vyacheslav Zagonek and Peter Fomin. In this article, we turn to that part of the exposition, which is associated with the names of father and son Zagonek.

From the whole exhibition, one of the strongest impressions was the work of Vyacheslav Zagonek "Morning". The author recalled that the idea of the painting came to him during a trip along the shores of Lake Onega. The plot is simple: the viewer sees young women and men hurrying at work on early spring morning. The artist seeks to convey the joy of life, depicting not only feelings and emotions of individual characters, but turning to the Mother Nature during springtime. It is quite prosaic episode from the life of rural residents, which Vyacheslav Zagonek turned into a parade of joyful people united by a common

В.Ф. ЗАГОНЕК

Волхов. Пришла весна. 1969.

Холст, масло

▷ *Волхов. Собор и крепость. 1962.*

Холст, масло





радостнее и готов смотреть на мир с такой же улыбкой, как и молодые герои В.Ф. Загонека.

Центральное место на выставке было отведено работе «Гроза прошла». Здесь автор стремился передать волнующее состояние природы, когда, потрясенная стихией, она будто заново рождается, оживает и кажется еще свежее и прекраснее. И снова контрасты: уходящие за горизонт тучи и светлая радуга, низкое грозное небо и сияние колосающейся ржи, легко и грациозно бегущая лошадка и едва поспевающий за ней маленький жеребенок, мальчик и уже проживший долгую, трудную жизнь селянин. В полной мере эти образы раскрываются в процессе взаимодействия с окружающим пейзажем, тонко и поэтично передающим трепетную красоту обновленной природы. Художник избирает тот удивительный момент, когда после сильной грозы на небе возникает радуга. Кажется, что герои только появились перед нами из-за края рамы и снова исчезнут, пройдут мимо, и останется только это

бескрайнее поле ржи и черные фигурки ласточек, летающих совсем низко над землей в предвещии нового дождя.

В картине «Цветет черемуха» художник хотел показать, как он говорил, «большую поэзию жизни», которую можно найти даже в обыденных явлениях. Загонек создает произведение, в котором прозаичность обычного дня отступает, на первое место выходит духовная красота человека, способного на поэтическое восприятие окружающего мира, на любование природой.

Многочисленные этюды, сделанные на пленэре во время поездок на академическую дачу и Старую Ладугу, позволяют проследить, как в течение многих лет постепенно менялась живописная манера мастера. Сельские пейзажи В.Ф. Загонека рассказывают о красоте Русского Севера, о его многообразии и особенном очаровании. Многие из этих натурных работ впоследствии использовались художником при создании пейзажей. Зарисовки отличаются глубокое эмоциональное восприятие окружающего мира,

стремление передать различные оттенки настроений, связанных с тем или иным временем года.

Поздняя осень и ранняя весна — вот излюбленные сезоны В.Ф. Загонека. Цветовое решение этюдов лаконично, иногда даже скупо. Однако художнику удается отобразить здесь главное — острую индивидуальность каждого ландшафта, тончайшие нюансы освещения в разное время суток.

Работы В.Ф. Загонека узнаваемы — мастер выработал индивидуальный творческий метод, сумел передать ощущение красоты и гармонии. «В своих картинах, — говорил художник, — мне всегда хотелось выразить восхищение перед неисчерпаемым разнообразием природы моей Родины, перед моим современником — человеком труда, хотелось отобразить его неразрывную связь с природой, его духовную красоту». Пейзажи В.Ф. Загонека привлекают своей беспокойной, чуть угловатой ритмикой, гармонией светлых красок, а также несколько графичным и одновременно декоративным языком.

Фотографии из семейного архива участников выставки вызвали особенный интерес у публики. Время от времени можно было встретить посетителя, который с любопытством рассматривал живописный этюд, а после спешил к фотоматериалам, чтобы увидеть художника, запечатленного в момент работы над этим произведением. Так создавалось ощущение достоверности каждого этюда, казалось, что художник закончил его совсем недавно, будто на наших глазах.

И если ведущий жанр в творчестве Загонека-отца — это лирический пейзаж, то среди произведений Загонек-сына последнего периода, представленных на выставке, главенствующая роль принадлежит натюрморту. К этой теме художник обратился еще в 1980-х и в последние годы продолжает работать в избранном жанре.

Живописец увлечен идеей сотворить на полотнах мир, который манит очарованием тайны, возможностью проникнуть в область чудесного и фантастического. Зритель, оказавшийся перед произведениями этого автора, погружается в иллюзорное пространство картины. В.В. Загонек стремится не только рассказать застывшую в красках историю, полную удивительного и чарующего, но и пригласить зрителя стать своего рода соавтором, фантазировать вместе с художником. В.В. Загонек стремится заинтриговать обаянием каждого предмета в натюрморте, обратить внимание на его красоту и неповторимость. В результате на полотне разыгрывается своеобразная пьеса и ее финал во многом зависит от воображения зрителя.

Эти камерные произведения хочется рассматривать в тишине, как можно дольше любуясь причудливыми узорами на поверхности холста, которые складываются в изображения привычных предметов, приобретающих здесь ореол загадки и тайны. Сложная живописная фактура холстов — результат работы в особой технике. Приемы, характерные для работы в пастели, В.В. Загонек использует в масляной живописи. Это и позволяет ему создавать эффект живой, подвижной поверхности холста, будто подернутой легким флером, дымкой, отделяющей иллюзорный мир от обыденного. Чем дольше вглядываешься в картину, тем больше кажется, что предметы способны ожить и рассказать свою удивительную историю.

Точные колористические сочетания, отсутствие острых световых контрастов, предметы, увиденные в полутени, — эти приемы позволяют передать непосредственность впечатления. Например, натюрморты «Белые пионы» и «Букет сирени» привлекают торжественным настроением, заинтриговывают попыткой поймать момент увядания еще благоухающего, недавно срезанного букета.





та. Пластичность рисунка, «мерцающий», колорит сообщают изображениям цветов волнующую душу таинственность. Есть на выставке натюрморты с букетами из сухих растений, как, например, «Золотое яблоко». Здесь художник намеренно подчеркивает декоративность, некоторую условность неживых, но все еще прекрасных цветов.

Особый интерес и даже трепет живописец испытывает к предметам, хранящим дух старины. В его работах это уже не просто старые вещи, это память о прошлом, дань уважения минувшему времени, которое еще о многом может рассказать, многому научить наших современников. Каждый предмет приобретает почти портретную значимость. Это и огромная морская раковина («Натюрморт со старыми вещами»), и скрипучий старинный буфет («Буфет»), и изящная мандолина («Натюрморт с мандолиной»).

Композиционное мышление художника проявилось и при формировании выставки. Чтобы расположить семнадцать работ в овальном пространстве Екатерининского зала, В.В. Загонек использовал специальные конструкции. В результате ни одно произведение не проигрывало от соседства с другим.

Выставка показала, что В.Ф. и В.В. Загонекам не только удалось раскрыть свою творческую индивидуальность, но и продемонстрировать, что традиция может быть не преградой на пути становления индивидуальности художника, а тем, что помогает ему двигаться дальше, опытом поколений, без которого было бы невозможно подлинное мастерство.

В.Ф. ЗАГОНЕК
Гроза прошла. 1960/61.
Холст, масло

◀ В.В. ЗАГОНЕК
Зимний вечер в Зимнем дворце.
2006. Холст, масло

◀ В.Ф. ЗАГОНЕК
Цветет чермуха. 1962.
Холст, масло

mood. The colouring is based on the colour contrasts - dark bands of land, chilly gray sky and its reflections in water, saturated shades of blue and opposed to them, a white colour of boys' and girls' clothes.

If the leading genre in the works Zagonek-father is a lyrical landscape, among the recent works of Zagonek-son the primacy belongs to the still life. This was a theme the artist has chosen back in the 1980s and he continues to work actively in his favourite genre over recent years.

The exhibition showed that Vyacheslav and Vladimir Zagonek not only managed to reveal their creative personality, but also to create a creative space where tradition motivates the artist to continue, preserving the experience of generations, without which it would not be a true virtue.

РИСУНОК – ПЕРВОЭЛЕМЕНТ ТВОРЧЕСТВА DRAWING – PRIMARY ELEMENT OF CREATIVITY

Галина Тулузакова

Galina Tuluzakova

Место рисунка в системе изобразительного искусства исключительно и противоречиво одновременно. Рисунок – первоэлемент творчества, его основа, структура, система пластического мышления – часто играет несамостоятельную, подчиненную роль, является подготовительным этапом при создании живописного или скульптурного произведения. Рисунок, безусловно, один из лучших методов познания формы, ему отводится первостепенное место в художественном образовании, что опять-таки имеет прикладной характер. Да и на обыденном уровне ограниченность выразительных средств, относительно меньшая зрелищность по сравнению с живописью, требующая культуры для его восприятия, делает рисунок более элитарным искусством. Хрупкость материала вызывает необходимость определенных условий хранения, и это несколько суживает круг коллекционеров и соответственно художников, которые целенаправленно создают рисунки.

Вместе с тем именно рисунок наиболее непосредственно и остро выражает личность художника, качества его характера, психологии, взгляда на жизнь, его своеобразный почерк. Он дает возможность работать с особенной легкостью и быстротой, сохранять спонтанность, позволяющую руке художника следовать внутреннему ритму мысли, чувства, ощущения. В рисунке особые взаимоотношения формы и плоскости листа, лаконичности и одновременно емкости системы выразительных средств. Функции линии – изобразительность, декоративность и экспрессивность – дают возможность фиксировать изменчивые состояния, динамику развития формы, выражать тончайшие нюансы эмоций. Рисунок концентрирует и «индивидуальный темперамент художника и настроения целой эпохи». В ходе исторического развития от эпохи Возрождения до начала XX века решались проблемы пластической формы, изучались сопряжения человека и мира, пространства и света, сюжетных взаимосвязей, эстетической красоты рисунка. Художник выстраивал взаимоотношения с натурой, с реальной формой, даже если это были рисунки по воображению. В XX веке произошли радикальные изменения. Отношения с миром стали складываться на логическом, рациональном уровне, художники пытались дойти до изначального, до всех возможных пределов и даже запредельного. Это требовало постижения структурных закономерностей, а не передачи или тем более изучения природы. Отсюда торжество почти схематически чертежной отчужденной линии на абстрактном фоне, когда явление обоб-



Н. Д. Блохин

Джокер. 2005. Бумага, соус

Nikolai Blokhin is an artist of bold artistic temperament, literally a born colorist. However, when it comes to Blokhin, the first thing I remember is that he is a brilliant etudist. In the creativity of Nikolai Blokhin, drawing plays equivalently significant role as his painting. He graduated from I. Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture and remained there to teach at the Department of the Drawing.

Blokhin has a favourite theme, penetrating through all his works: Maslenitsa (Pancake or Cheesefare Week, Russian religious and folk holiday). This is the most cheerful, the most amusing and the most entertaining time, and once a truly universal celebration of the imminent end of the winter and the arrival of the spring. This holiday time Blokhin depicts in portraits, etudes, compositions, paintings and drawings, this theme is inexhaustible to Blokhin, with each new stage becoming more serious, showing the same deep sense of carnival, in Bakhtin understanding, the occasion when the life turns into a game and the game becomes temporarily a true life.

Images of pugilists, wrestlers and boxers belong to the same series and they are present in both paintings and graphics. Here images are on the verge of grotesque, baroque dynamics is connected with allusions of the Bruegel and Rembrandt imagery and the traditions of Russian realistic school.

Blokhin does not have straight relationships with reality, he does not seek a faithfully reproduction of the reality, on a contrary, he is interested in "the inherent logic of artistic illusion". A traditional iconography, themes and issues, system of graphical images – something we

щается до уровня знака. Однако и в XX веке продолжалось развитие традиционного рисунка в его разных формах. И это не анахронизм и не случайность. Развитие искусства подчиняется общему фундаментальному закону бесконечной спирали. Холодная рациональность, чистый интеллектализм рано или поздно вызывают желание вернуться к полноценным эмоциональным переживаниям. Мир, разложенный на составные элементы до уровня молекулы, хочется собрать заново в цельную картину, через диссонансы обрести гармонию. Поэтому выработанный веками язык классического искусства, видоизменяясь и трансформируясь, сохраняет свою актуальность.

Пример тому – творчество Николая Блохина, художника яркого артистического темперамента, выставка которого прошла в музее Академии художеств весной этого года. Его полнокровная, свободная, пастозная живопись позволяет говорить о нем как о прирожденном колористе. Вместе с тем первое, что вспоминают, когда речь заходит о Блохине, то, что он блестящий рисовальщик. Сегодня такие характеристики даются нечасто.

Санкт-Петербургский академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина – хранитель традиций, созданных выдающимися рисовальщиками – от А.П. Лосенко, К.П. Брюллова, А.А. Иванова до И.Е. Репина, М.А. Врубеля и В.А. Серова, Ф.А. Малявина, Н.И. Фешина, Б.Д. Григорьева, А.Е. Яковлева, В.И. Шухаева, К.С. Петрова-Водкина, Е.Н. Моисеенко, А.А. Мильникова. Жизнь Николая Блохина тесно связана с Репинским институтом, который он окончил, а затем остался в нем преподавать на кафедре рисунка.

Искусство мастеров классической русской школы задает высокую планку. Глубина и сложность заложенных в образы смыслов так многозначны, а художественная форма столь совершенна, что не оглядываться на них, не сопоставлять свои возможности с этим уровнем для художника, прошедшего академическую школу, просто невозможно. Для Блохина мыслить в системе классического искусства и рисовать значит то же, что и дышать.

Такое отношение к рисунку у художника появилось очень рано и в полной мере определилось при работе над дипломом, сюжетом которого послужила Масленица (1995). Если живописный диплом не вышел за рамки студенческой работы, то рисунки к «Масленице», безусловно, работы зрелого мастера. Однако впечатление они производят несколько неожиданное. С одной стороны, рисунки несут в себе все признаки этюда-зарисовки с его интересом к характеру, в поворотах и позах модели угадывается связь с конкретной жизненной обстановкой. С другой стороны, у Блохина позы и взятые ракурсы усложнены настолько, что больше напоминают специальные постановки, а внимательность их проработки отсылает к задачам студии. Но рисунки значительно больше, чем просто зарисовки и студии, в них есть законченность и цельность картинного образа. Найденные типажи, колоритные персонажи – такие, как «Старуха», «Курящий», «Обернувшийся



Дядька с мешком. 1994.

Бумага, соус

call classical artistic language – haven't been revised by Blokhin, instead he made a personal adaptations to it, thus finding solutions of his own creative challenges. The main features of drawings by Nikolai Blokhin are vitality, concentrated life energy and strength, spontaneity and temperament. This is what defines talent of the artist; the gift that makes him always finds a way to express himself, no matter what language he might choose.

ся», — символические образы России. Рисунки свободные, динамичные, со сложным ритмом штрихов и растушевок, энергичной вариативностью саморазвивающихся линий, то агрессивных, широких, плотных, выполненных с азартом, с нажимом, то тонких, нежно касающихся поверхности; передающих фактуру разных материалов. Тщательная детализировка в рисунках перемежается цезурами и акцентами, формирующими стремительный темп. В них присутствует культ художественной формы, эстетической самодостаточности и художественного высказывания, сохраняется стремление к психологическим характеристикам, сложность характеров проявляется в мимике и выражении лиц. Художник упивается процессом работы, совмещая разные задачи и синтезируя различные представления об академическом рисунке.

Рисунок в творчестве Николая Блохина равноценен живописи. Его главная тема — игра: переодевание, ряженые, поющие и музицирующие, маскарад, шарманщики, актеры (от балерин до персонажей комедии дель арте и клоунов). Все эти романтические или гротескные, лирические или надрывно-экспрессивные сюжеты складываются в картину карнавала и его русского варианта — Масленицы. Эти образы находят воплощение в одно- и многофигурных композициях, в костюмных портретах, впрочем, жанровая принадлежность размыта. Создавая композиции, Блохин делает предварительные рисунки, но подготовительными их можно назвать лишь формально. Это изначально самостоятельные произведения, на что указывают и формат, поскольку фигуры часто в натуральную величину, и степень проработки, и намеренный артистизм исполнения. Рисунки группируются в серии. Среди одно- или двухфигурных подготовительных рисунков к живописным композициям можно найти и подчеркнута эстетские, имеющие отдаленные ассоциации с образами объединения «Мир искусства», в первую очередь Л. Бакста («Джокер», 2004; «Скоморохи», 2006; «Уличные музыканты», «Автопортрет с Аней», 2006), и более драматичные, гротесковые «Петушок» (2006), «Наездник» (2006), вызывающие в памяти скорее Гойю или карликов Веласкеса. Параллельно идет «русская серия» со всеми этими мужичками в шапках-ушанках набекрень, со сморщенными лицами, на которых ясно прочитываются биографии незлобивых пьянчужек с их незатейливыми занятиями — песнями под гармошку, свистом и просто рассуждениями про жизнь. Они одновременно и персонажи с улицы любого российского города, и сказочные, комические деды, которым случайно может подвернуться жар-птица. Серии клоунов и балерин занимают промежуточное положение между сюжетными однофигурными композициями и портретами. Балерины, как им и положено быть, романтичны, но отнюдь не бесплотны. Художника привлекает идеальная пластика женского тела; он выбирает эффектные, но естественные позы, что дает возможность проработать анатомию. При этом подчеркнута деликатность линий, легкость тональных пятен, большие незаполненные

пространства белого листа, прочитываемые как воздушная среда, создают образы гармоничные, полные тонкой лиричности, образы той самой «чистой красоты» — без иронии и без «красивости». Полярно решены клоуны, взятые крупным планом, раскрашенные под маску лица, с активным введением цвета. В них художнику интересны сложность психологических состояний, диссонанс внутреннего и внешнего. Балерины и клоуны составляют два полярных полюса: идеального, цельного, гармоничного и утрированного, брутального, сложного. Часто эта тема взаимопроникновения и взаимообусловленности прекрасного и безобразного выражается в одном образе.

Постоянность игры, переодеваний, перевертышей, смыкания и перетекания одного в другое у Николая Блохина происходит на разных уровнях. Часто для своих композиций в качестве моделей он использует друзей (в основном художников), а собственно их портреты включает в ряд карнавальных образов, благодаря выразительности, а иногда и гротесковости их костюмов, подчеркивающих ту или иную психологическую характеристику персонажа («Самурай. Портрет Д. Ахриева», 2007; «Флорентиец. Портрет Ю. Калюты», 2009; «Художник. Портрет Р. Губайдуллина», 2009; «Андрей. Портрет А. Скляренко» (2009) и многие другие). Это придает свободным фантазиям достоверность, а привнесение игрового момента в реальность позволяет выпукло проявлять сущность характеров. Очень тонко Николай Блохин использует стилизацию, как, например, в изысканном портрете В. Смукровича (2009). Почти прямая отсылка к графическим портретам начала XX века — К. Сомова, А. Яковлева, В. Шухаева — здесь более чем уместна: художник Витольд Смукрович из семьи потомственной петербургской артистической интеллигенции, в которой естественным образом сохраняется аура Серебряного века. Впрочем, создавать мощные, неоднозначные, духовно наполненные образы Блохин может и без стилизаций, и без аксессуаров. В портрете художника Хамида Савкуева (2006) выразительные средства минимальны: проработанное лицо, четкий силуэт, тональное пятно, которое разряжается в освещенных местах и сгущается до черного в тенях, создает контраст внешнего спокойствия и внутреннего эмоционального напряжения.

Рисунки Блохина к многофигурным композициям — явление, безусловно, необычное, назвать их подготовительными не получается. Так, эскиз к картине «Поющие» — скорее самостоятельный вариант живописи, выполненный в технике рисунка. Тема для художника очень важна. Условность пространства и ситуации подсказывает, что перед нами не воспроизведение реальной сцены и не воспоминание о песнопениях на сельских посиделках, а несколько отдаленная переключка с традициями русской хоровой жанровой картины. В XIX веке в изображениях крестного хода, общинных сходов, сельских массовых обрядов и праздников преломлялась идея христианской соборности и традиционности общинного уклада русской жизни. Кар-

тина, как окно в мир, фиксировала реальность в ее собственных формах. Блохин не конкретизирует место и время действия. Здесь реализуется желание передать более глубокий пласт — то общее эмоциональное состояние, когда вырывающаяся изнутри, рожденная в стародавние времена тягучая, жалостливая и протяжная русская мелодия соединяет этих людей в одно целое. Это пение можно ощутить только на чувственном уровне подсознания, где спрятана наша генетическая память о временах, когда не существовало отдельной личности вне рода и племени, и мерный, спокойный и величественный ритм жизни людей задавался самой природой. Значительные размеры композиции, которые только возможно воплотить на полотне, в рисунке превращаются в триптих. Сопоставляя живописную композицию с ее вариантом в рисунке, трудно чему-то отдать предпочтение. Художник достигает равнозначной силы образов и средствами живописи, и средствами рисунка.

Любимая, сквозная тема Блохина — Масленица, самый веселый, самый разгульный и когда-то бывший всеобщим праздник проводов зимы и встречи весны. Ему посвящалось множество ритуалов — угощение блинами, гулянья ряженных, воздвижение и сжигание чучела Масленицы, балаганские представления, катание с гор, кулачные бои и взятие снежного городка. В веселой кутерьме, длившейся целую неделю перед началом Великого поста, проявлялась народная жизнерадостность, отражалась русская натура, порой не знающая меры и удержу. Эта тема дает массу поводов для размышлений — о русском характере, том самом, который никак не укладывается в европейские стандарты; о постоянстве жизненного круговорота — от возвеличивания Масленицы до ее сжигания; о слиянии крайностей — здесь и разгульное веселье, здесь же и «стенка и на стенку». Масленичная тема выстраивается в портретах, этюдах, композициях, в живописи и рисунке, она для Блохина неисчерпаема, с каждым новым этапом становится сложнее, вытягивая тот самый глубокий смысл карнавала в бахтинском понимании, в котором жизнь играет, а игра на время становится жизнью.

Кулачные бойцы — образы из этой же серии — реализуются в живописном и графическом вариантах. Располагая группы готовящихся к схватке «стенка на стенку» бойцов в полный рост на переднем плане, художник выстраивает фризовую композицию. Он не конкретизирует место действия, событие вне временного контекста, ему интересны персонажи — их типажи, мимика людей кричащих, свистящих, улюлюкающих, насупившихся и подобное разнообразие психологических состояний и их градаций — азарта, сомнения, веселья, бесшабашности, боязни, сложные мотивы движений, пластическая и эмоциональная взаимосвязь персонажей. Человеческие характеры и темпераменты — темы классического искусства от Леонардо и Дюрера до реалистов XIX века, особенности национальной, русской ментальности — становились предметом активного исследования на рубеже XIX–XX столетий

(Ф. Малявин, Н. Фешин, Б. Григорьев и другие). Образы на грани гротеска, барочная динамика соединяется и с реминисценциями на темы Брейгеля и Рембрандта, и с традициями русской реалистической школы.

Взаимоотношения с натурой у Блохина далеко не прямые, он не стремится к достоверной передаче реальности, его интересует «имманентная логика художественной иллюзии». Традиционная иконография, темы и проблематика, образная система, то есть классический художественный язык не пересматривается, но используется с известной адаптацией под собственные задачи. Классика на то и классика, что она не умирает, а любой язык становится живым только тогда, когда на нем умеют говорить и есть что сказать. Главная черта рисунков Николая Блохина — их витальность, ступок жизненной энергии и силы, спонтанности и темперамента. Это то, что дается художнику свыше, дар, который всегда найдет возможность проявить себя, какой бы язык он ни избрал.

Выставку произведений Николая Блохина увидят зрители и в других городах России (Москва, Казань, Новгород, Самара, Воронеж).

Н. Д. Блохин

Гном. 2008. Бумага, соус, мел





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А.С.ПУШКИНА

ЗОЛОТОЙ ВЕК АРХИТЕКТУРНОЙ ГРАФИКИ



РИСУНКИ ЕВРОПЕЙСКИХ МАСТЕРОВ XVIII–XIX ВЕКОВ
из коллекции архитектора Сергея Чобана

16 октября – 12 декабря 2010
Волхонка, 10

Информационные партнеры:

Россия 24
Афиша
Итоги

Информационная поддержка

Аргументы и факты
The Moscow Times
Русское искусство
Academia
ДИ

Третьяковская галерея
Интернет-портал ARTGALSinfo

Генеральный консультант



Постоянный партнер
ГМИИ им. А.С. Пушкина



АКАДЕМИЧЕСКАЯ НАУКА

ACADEMIC STUDIES



Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств – подразделение Российской академии художеств, создан в 1947 году как научно-творческий центр в области изобразительных искусств. В его задачу входит изучение истории пластических искусств, современного мирового и отечественного художественного процесса, публикация результатов таких исследований, а также искусствоведческое обеспечение деятельности Академии художеств. За время своего существования институт создал целую библиотеку изданий по искусству, составивших серьезный вклад в искусствоведческую науку, а также повлиявших на художественные процессы в искусстве и эстетическое воспитание зрителей.

АУРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

AURA OF THE REAL ART-PIECE

Олег Кривцун

Oleg Krivtsun

О духотворенность произведений искусства — наиболее общее качество художественности — воспринимается через более частные измерения: ток эмоциональности картины, воздействие ее скрытой символики, гипнотизм цвета, света, рисунка, архитектоники холста... XX век породил понятие художественной ауры, которое стало атрибутивным свойством художественного творения, мерилем подлинности произведения, подтверждающим его принадлежность миру высокого искусства, в прошлом и настоящем.

Сегодня понятие ауры посягает на то, чтобы стать ведущим критерием оценки произведений искусств в разных видах творчества. Традиционные понятия теории искусства (такие как «прекрасное», «гармония») в оценке произведений Новейшего времени оказываются неадекватными. В описания впечатлений от встречи с искусством сегодня входят такие понятия, как «художественная энергетика», «эмоциональный удар», «художнический драйв», «художественная атмосфера» и другие, используемые в качестве синонима понятия «аура». Все эти термины фиксируют момент эманации художественного содержания, вовлеченность воспринимающего в постижение его невербализуемых смыслов. На понятие ауры «откликается» и вся многотысячелетняя история искусства, ведь в этом понятии сфокусирована вся тотальность художественного переживания, переплетение дословных, чувственных, символических впечатлений, для обозначения совокупности которых в теории искусства долгое время не находилось слова.

Внимание к ауре искусства за последнее столетие невероятно возвысилось также и потому, что это понятие помогло выявить и осознать демаркационную черту между уникальным и тиражированным. Исчезновение интимного индивидуального контакта «здесь и сейчас», сложение вкуса к однотипному — все это знаки невосполнимой утраты ауры искусства. И художники, и искусствоведы с тревогой отмечают, что трансценденция, веками сохранявшаяся в опыте чувственного восприятия, исчезает.

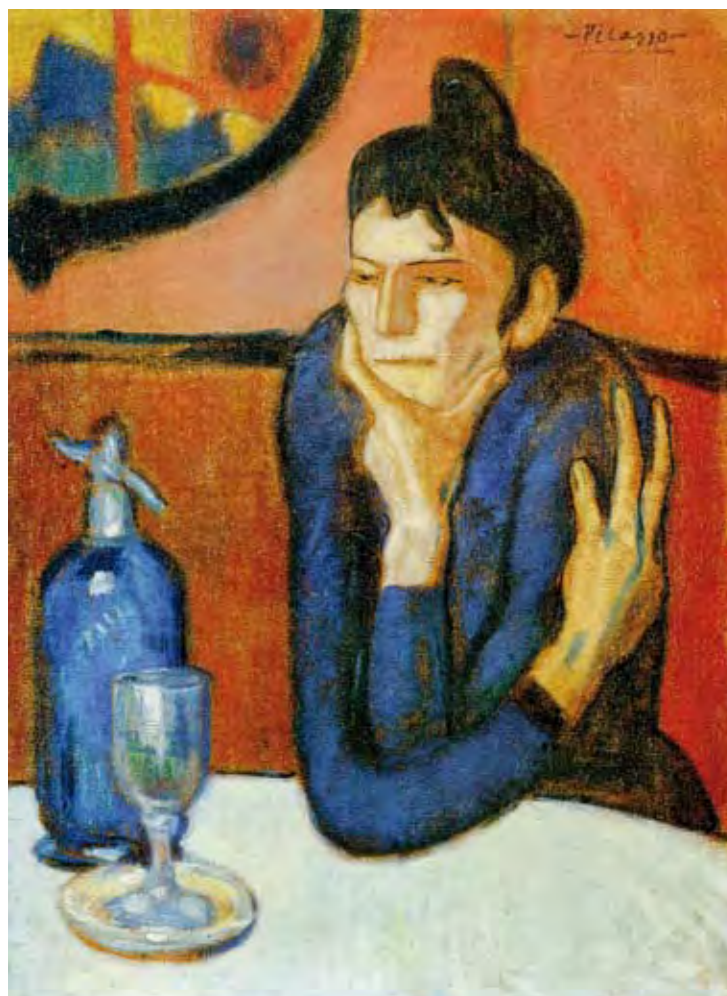
МНОГОУРОВНЕВОСТЬ И ИНТЕГРАТИВНОСТЬ
АУРАТИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ

Размышляя об истоках и условиях возникновения ауры, соблазнительно воспользоваться устоявшейся в теории искусства дихотомией преимущественной «пластичности» или «живописности» художественного языка и обнару-

Spirituality of works of art is one of the most common qualities of real art. It is perceived through a more private dimension: the emotional patterns of a picture, the impact of its hidden symbolism, the hypnotism of colours, the lightning, the composition, the architectonics of a canvas... The twentieth century gave rise to the notion of artistic aura, which has become an attributive property of artistic creation, the measure of authenticity affiliation with the world of high art, both in the past and in the present.

Today, the concept of aura encroaches on to become a leading criterion for evaluating works of art in various forms of creativity. In the theory of art, traditional concepts (such as "excellency" or "harmony") are no longer adequate when it

П. ПИКАССО

*Любительница абсента. 1901.**Холст, масло. Эрмитаж*

жить поле обитания ауры там, где более явлена красочная стихия произведения, подминающая под себя начала сюжетности, повествовательности, прямой событийности. Интуитивно мы понимаем, что, скажем, ауратичность К. Моне гораздо сильнее, чем ауратичность Ф. Леже. А в произведениях И. Левитана или В. Серова гораздо больше простора, домысливания, атмосферы, чем в полотнах В. Перова или В. Маковского, заземленных на жанровой социальной тематике. Вместе с тем острая сюжетность таких картин, как «Иван Грозный и сын его Иван» (1885) И. Репина или «Боярыня Морозова» (1887) В. Сурикова, не лишает их сильной ауры. Значит, дело не только в триумфе цветущей живописности. Событийность в этих полотнах схватывается мгновенно. Однако глаз продолжает «эмоционально ощупывать» картину. Изнутри бьет неугомный источник, что-то продолжает входить в наше восприятие, усиливая начальное впечатление. Предположим, что аура обитает там, где дерзкая и свободная кисть мастера наполнила пространство холста движением, динамической энергетикой, где цветосветовые отношения сделали значение рисунка более нейтральным. Однако вспомним «Любительницу абсента» Пикассо (1901): здесь состояние колоссальной внутренней концентрации модели создает именно рисунок — предельная сжатость позы, накрепко закрученная линия рук, лапидарное цветовое решение. То же самое в графических работах Рембрандта: портреты и пейзажи при отсутствии колорита излучают сильную ауру, наполнены волнением, тревожными мыслями о человеке, его одиночестве в необозримом пространстве мира.

Размышляя о разных ликах ауры в искусстве, можно мысленно разделить произведения по уровню ауратического воздействия: одни художественные решения исполнены особого магнетизма воздействия и подолгу не отпускают нас, а другие, не менее технически совершенные, — открываются сразу, не оставляя после себя особой загадки и тайны. Очевидно, имеется связь между типом художественной выразительности и способностью произведения быть ауратичным. Однако невозможно указать на «обязательные» и «достаточные» приемы ауратического письма, ведь, находясь под властью переживания, мы ощущаем особую конфигурированность многоуровневых средств воздействия картины.

В картине В. Сурикова «Меншиков в Березове» (1883) нас пронизывает колоссальное напряжение, исходящее от крупной личности: контраст внешнего вида жизненной катастрофы и противодействие несмирившегося духа — схвачен миг, побуждающий изображенное состояние к развитию. Пожалуй, в этом и есть сила произведения: поражает не апогей события, а нарастающая энергия его следа. Вовлеченность в медитацию тем сильнее, чем больше в картине молчания, подразумеваемого и невыразимого содержания, при условии, что молчание порождает противоречивые состояния, которые невозможно передать словами, — некоего рода «общее чувство», художественное впечатление. Эмоциональность полотна нагне-

тается таким образом, что главное действие свершается в невидимом. Косвенные приемы дают толчок домысливанию, и центр переживания переселяется во внутренний мир зрителя. Пожалуй, притягательность такого рода «ауратической памяти» играет решающую роль в том, хотим ли мы вновь пережить встречу с произведением.

Ауратично такое эмоциональное воздействие, которое длит себя и после окончания восприятия произведения. Сюжет может забыться, действующие лица — спутаться, однако в воспоминании остаются особые краски переживания и ощущение, что в природе данного произведения есть нечто неизъяснимое.

Картина Ж. Бастьен-Лепажа «Деревенская любовь» (1882) совмещает черты жанровой сцены и пейзажа, но почти ничего нельзя сказать о происходящем: лица девушки не видно, она стоит к нам спиной, рядом деревенский парень, в его позе и взгляде смущение. Девушка и парень смотрят в разные стороны, почти соприкасаясь плечами — поза ожидания, «отложенной инициативы». Такой контраст между важностью момента и кажущейся нерешительностью дает толчок беспокойству зрителя. Произведение насыщено столкновениями противоречивых воображаемых линий с «открытым исходом». В холсте соединяются два разных измерения: «короткое теперь» и «бесконечное завтра». Что бы ни ожидало впереди обоих — картина передает значительность состояния, протекающего здесь и сейчас, его не отпускающую антиномичную напряженность. Кажется, что автор не выражает никакого отношения к происходящему, зримо воплощена максима: произведение не должно нас чему-то поучать, но должно заставить сильнее биться сердце. И здесь художнику заурядной деревенской сцены удалось совершить прорыв к трансцендентному. Эта картина подтверждает: аура вспыхивает в тех холстах, где качество претворения темы дает толчок к более широким обобщениям «поверх сюжета». Многозначность излучаемой атмосферы, вовлеченность в резонирующее «силовое поле» картины становятся самодовлеющими, выступают как ценность.

В этой связи правомерно интерпретировать природу художественного переживания в двух планах. Это могут быть и сугубо коммуникативные эмоции, сопровождающие постижение сюжета и, напротив, акт эстетический может быть наполнен нефункциональными эмоциями, побуждающими к бескорыстному созерцанию, воспаряющему над повествованием. Эмоции второго рода, выражающие состояния, не передаваемые словами, сохраняющиеся и после контакта с произведением, и есть ауратические. Другими словами, аура рождается, когда сила созерцательного отношения к картине перевешивает силу познавательного вопрошания, когда качество визуальности побеждает сюжетность, но впитывание и освоение языка визуальности тоже ориентированы на особое оформление нашего опыта во времени, однако не рассчитывает и не подгоняет время так, как это делает сюжетное повествование, торопящееся к финалу. Визуальность

как таковая замедляет время или даже его останавливает. По своей природе она располагает к созерцательности, поэтому «ауратически выигрышны» произведения, устраняющиеся от изображения кульминации действия и тем открывающие возможность домысливания, возбуждающие язык «интенсивного молчания». Аура не фокусирует смысл, а рассеивает, нагнетает его, тотально заполняет пространство произведения.

Событийность в картине всегда ориентирована на моментальную передачу высказывания, сюжетные ходы возбуждают интерес, внимание обостренно впитывает свершающееся действие. Однако этот уровень — лишь предпосылка рождения ауратического переживания, оно вспыхивает тогда, когда произошло совмещение композиционных, красочных, событийных, ритмических и иных импульсов картины, когда нарушается предсказанность и воцаряется противоречивость, а поверх сюжета рождается некое «общее чувство», открывающее возможность для гаммы переживаний.

Художники хорошо чувствуют способность ауры к «результатирующему воздействию», ее возможность наделять действие обобщенным смыслом, сообщать выражению определенную окраску. Такие свойства ауры хорошо ощущаются в киномузыке и музыке к спектаклям. Конкретика произошедшего может стереться, но благодаря ауре киномузыки остаются краски пережитых состояний.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПАНТЕИЗМ. САКРАЛИЗАЦИЯ ВЕЩНОГО МИРА В ИСКУССТВЕ

Художественная реальность — всегда больше себя самой. В этом тезисе акцентирована одушевленность любой вещественности в искусстве, богатство ее подспудных смыслов. Здесь открывается путь к трудному и почти не исследованному вопросу: какого рода «валентность» проявляет сама изображенная натура? Обладают ли эстетической интенцией предметность, вещественность и шире — визуальность как таковая до их воссоздания в искусстве? Традиционно интенциональность рассматривалась как признак человеческого сознания, а не как свойство вещи. Творческое сознание сегментирует реальность и населяет художественную предметность по своему усмотрению. Понятие художественной интенции как особой направленности сознания, как особой чувствительности автора к одним сторонам мира и нечувствительности к другим коррелирует, можно сказать, с понятием «амплуа». Невозможно украсть замысел, намерение, идею — все это получает пластически-смысловое выражение лишь как модус индивидуального чувствования, как отражение бытия в мире данного человека, его личности и судьбы.

Можно ли говорить об «эстетической интенциональности» самих по себе образов природы? По-видимому, да. Такая интенциональность исходит от изначальной естественности и спонтанной свободы любых природных стихий, пробуждая в смотрящем основополагающее чувство мира и богатство его состояний. В раму заключено

не случайное, а глубоко выношенное, прочувствованное, продуманное. Следовательно, явленное на холсте — результат авторского выбора, итог специального сегментирования реальности художником в таком ключе, в каком эта реальность способна явить заложенный в ней смысл. Любой предмет природы, высвеченный художником, в известной мере приносит нам послание из глубин, выступает как завершение природы, пробуждает понимание человеком своей укорененности в природе. Искусство дарит представления о «великих образах» неба, ночи, земли, дороги, моря, света, тени. Эти образы не говорят о чем-то вымышленном; они пробуждают в нас дореальное, представляя реальное в его архетипических упорядоченных художественных формах. Великие образы становятся посредниками между человеком и природой, обеспечивают связь чувственности с миром. В этом смысле можно говорить о «художественном пантеизме» как атрибутивном свойстве любого изображения.

Обнаруживаемая художником связь с объектом протягивает нити к бесчисленным горизонтам человеческих состояний и мыслит неизмеримо больше «вещей». Налицо особый феномен искусства: не простое перенесение состояний сознания на бытие и не сведение образов природы к состояниям сознания, но обращение к сфере художественной субъективности, которая оказывается «объективнее самой объективности».

Но вопрос в том, «искрит» ли сама вещь вне взыскующего взгляда художника? Если в телесности и материальности мы видим проявление чистых и первоначальных элементов мира, то можно ли сделать вывод об изначальной эстетической наполненности вещи? Созерцание вещи и вне искусства рождает переживания, и эти переживания кажутся нам неслучайными, воскрешают смыслы о противоречивой целостности мира. Ракурсы созерцания любого натурального предмета тянут воображение к глубинам вечности, к ощущению единой основы и непротивности бытия.

У средневекового мыслителя Бонавентуры встречается понятие *per vestigium* (лат.), означающее «по следам». Теолог-неоплатоник трактовал его как созерцание сакральных следов в чувственных вещах. Связывая последние воедино, по мнению Бонавентуры, можно достигнуть мгновенного созерцания — *in vestigio*. Кто же способен видеть след вещи и как «правильно» его разглядеть и претворить в искусстве, сдерживая собственную произвольную манифестацию субъективного?

Неслучайность вещественности, вовлеченной автором в сферу изображения, уже есть знак интимной связи, устанавливающейся между художником и той предметностью, которая его волнует. Перекочевывание одних и тех же образных мотивов из произведения в произведение — тому подтверждение. Нетрудно увидеть, что первый и последний импульсы творческого делания — это токи любви, которые ощущает художник и которые побуждают его к собеседованию, диалогу с вещью. Эти токи любви чувство-

вал и выразил Ван Гог, создавая картину «Ирисы» (1889). Взгляд на поляну переплетающихся ирисов сверху, геометрия параллельных и отклоняющихся стеблей, легкая подвижность светло-бирюзовых листьев, красные блики земли, написанные тревожной кистью и словно причесанные ветром, — все знаки манеры Ван Гога. Можно сказать, что «самость художника» видна в этой картине не менее, чем одухотворенные им ирисы. Но не получились ли в итоге цветы с «приписанными» им свойствами? Пожалуй, в сфере искусства такой вопрос неуместен. Да, то, что разглядел в ирисах Ван Гог, не разглядел никто другой. Однако то, что извлек из этой вещественности Ван Гог, не исчерпывается его субъективностью.

Отметим, что тонкие градации чувствительности художника превосходят восприятие и воображение обычного человека. На эти импульсы чувствительности и откликнулась такая вещественность, которая в этот миг для Ван Гога несла в себе ростки именно той эмоциональности, что смогла войти в полный резонанс с ощущением художника. Творец с его спектром восприимчивости выступает в культуре уже не только гласом самого себя, но и глаголом универсума. В его тонкой индивидуальной орга-

comes to evaluation of contemporary works of art. To describe the impressions from interaction with contemporary works of art, concepts as "artistic energy", "emotional impact", "artistic drive", "artistic atmosphere" and similar, are often used as a synonym for the concept of "aura". All of these terms capture the moment of artistic content emanation, the involvement of the onlooker in the perception of all non-verbal meanings. The whole many-millennial history of art left its "impression" on the concept of aura, because in this concept, the entire totality of the artistic experience is centered, interwoven with verbatim, sensual, and symbolic experience. In the theory of art, this term is the appropriate denomination for aggregate of impressions,

В. ВАН ГОГ

Красные виноградники в Арле. 1888.

Холст, масло. ГМИИ



низации одновременно и вся совокупность чувственности его современников, однако у последних она пребывает в «свернутом виде», в виде чувств-зародышей. У творца же космос входит в его состав человека. Поэтому увиденное автором «присваивают» и зрители, которых мастер надевает новыми градациями чувствительности.

Так «искрит» ли вещь сама по себе? Не тронутый художником предмет до поры остается чистым полаганием. Когда же возникает отношение, акт реализации отнесенности, в наглядном созерцании предмет обнаруживает невидимые прежде свойства. Индивидуальное сознание в своем художественном вопрошании никогда не исчерпывает предмет: явится другой художник, и другими предстанут ирисы – обнаружится и незнакомая прежде фактура, будет вписано новое настроение. Художественное переживание оживляет чувственный материал, и в этом оживлении оно предстает как непрерывная вариация, как неустанный поток феноменологического бытия с его актуальными и потенциальными фазами.

Встречи в искусстве сознания и предмета, их приключения бесконечны, ибо в чувственность художника и в бытийное полагание вещи вписано все мыслимое богатство бытия, открывающееся вопрошанию-взгляду. У каждого возможного смысла будет праздник рождения. Интенциональное «внимание ума» художника всякий раз находит неповторимый, исторически уникальный контакт с интенциональным «волением» готовой открыться вещи. Это постоянное напряжение между человеческой реальностью и вызовом мира, их нераздельность и вместе с тем взаимную несводимость можно оценить как неизбежную и исторически продуктивную: каждое поколение «метит» культурными формами свое время, и в этих пометах прочитываются его неповторимый профиль, модусы надежд, идей, настроений. Такая художественная оформленность природы не случайна, а есть процесс самопознания человечества, ведь всякий раз художник предлагает нам такую новую видимость вещи, которая входит в сущность самой вещи.

Можно предположить апогей ауратического в символическом искусстве, однако сила художественного претворения символистов в их умении потенцировать рождение воображаемого мира «по ту сторону» чувственного бытия, гипертрофировать механизмы рефлексии, метафорические приемы. Можно даже сказать, что символисты, добиваясь высокой содержательности, соперничая с философским письмом, в определенной мере *запечатали* чувственный мир. Парадокс состоит в том, что, когда в символистском искусстве постигаешь смысл сквозь какую-либо вещь, ты уже не можешь пользоваться ею самой (!). Между тем очевидна связь ауры с гипнотичностью вещественных, физических свойств произведения.

Пожалуй, сильное внимание к ауре произведения есть как раз следствие исторически ощущаемого предела в художественно-символическом «зондировании» мира. Художественные тенденции, созидающие сильный магиче-



О. РЕНУАР
Портрет актрисы Жанны Самари.
1877. Холст, масло. ГМИИ

which were left without proper name for a long time.

Over the last century, attention to the aura of an art piece dramatically increased, because this concept has helped to identify and to understand the demarcation line between unique and replicable. The disappearance of intimate personal contact with art-piece, where "here and now" are no longer relevant, art-taste which is increasingly homogenized and dumbed down – these are negative signs of irreversible loss of the art-piece's aura. Both the artists and art critics noted in dismay that the transcendence, for centuries preserved in perceptual experience, is now disappearing.

ский эффект произведения, как раз и родились как ответ, как компенсация восполнения недостаточности в символическом означивании вещи.

Разумеется, коррелят между видимым и невидимым в творчестве всегда различен. Сохраняя совмещение чувственного и символического начал, в каждую новую эпоху искусство говорит с нами разными способами — об этом повествует язык разных стилей и художественных направлений. «Я не знаю, что предпочесть — красоту изгибов или красоту намеков?» — восклицал столетие назад американский поэт Уоллес Стивенс. Не знает этого и играет с взаимопереходом этих начал и современный художник. Художественные решения могут отойти в прошлое, а наваждение, воодушевление, аффект, порожденные следом вещи, ее одухотворенным творческим претворением, остаются.

МЕЖДУ «ДУШИСТОЙ ДИКОСТЬЮ» И ТРАНСЦЕНДЕНТНОСТЬЮ НАТУРЫ

Если культурная речь зашла в тупик, надо попытаться обнажить голос самого бытия и приникнуть к нему. Эта «сезаннистская идея» обновления приемами живописного письма воодушевляла в начале XX столетия многих мастеров. У художников первых десятилетий нового столетия усилено внимание к стихийному, природному и даже «дикому», как альтернатива «сочиненности», не выдержавших испытания идеалов. Ауру произведения искусства ищут не столько в стилеобразующих приемах, сколько в открытости жизни, витальности.

Знаменательно, что в полотнах импрессионистов и знатоков, и публику влекло уже не действие, а зрелище живописной фактуры. Казимир Малевич высказывает характерное суждение: «Весь упор Моне сведен к тому, чтобы вырастить живопись, *растущую на стенах собора*», цветные пятна на котором «шевелиются, растут бесконечно» (курсив мой. — О.К.)¹. Это взгляд на живопись как витальное ощущение мира. Аура ищется и находится в произведениях, углубляющих нашу включенность в бытие.

Проникновение в подспудную жизнь предмета как предпосылка «художественной сакрализации» вещи возможно при двух условиях: если нет намека на натуралистическое претворение вещи «без человека» и, если автор удержался от субъективного, случайного воссоздания предметного мира. В этой связи можно оценить как показательный, назревший в начале XX столетия конфликт между двумя тенденциями: тягой в искусстве к тому, что уже создано культурным опытом, что есть сумма культурных преломлений, идей, находок, и усилившимся интересом к тому, что существует как незамутненная, достоверная данность вне опосредованных толкований культурного сознания. Такое разделение творческих пристрастий нашло отражение и в дифференциации художественных течений. В России это наиболее явно выразилось в сосуществовании столь непохожих направлений, как «мирискусники», с одной стороны, и московская живописная школа начала

XX века — с другой. В эстетике петербургского «Мира искусства» непосредственности москвичей «противостояла тяга к культуре, к музейной "насмотренности", контрастом к почвенности являлось осознанное западничество или европеизм, а антитезой живописности — мирискусническая привязанность к графике, ставшая на долгие годы творческим признаком целого направления», — так обозначает эту дихотомию Г. Пospelов². И одна и другая школы искали пути обретения энергетики произведения на разных художественных основаниях. Справедливым будет отметить, что язык искусства к началу XX века имел достаточно ресурсов, чтобы суметь обеспечить развитие выразительности картины в двух непохожих направлениях: в опоре как на плотность культурных коннотаций, так и на максимальное доверие природе во всех спектрах ее чувственности и неистощимой жизненности.

Радость живописного делания, отличающая картины Н. Гончаровой, М. Ларионова, И. Машкова, П. Кончаловского, А. Лентулова, Р. Фалька, их пристрастие к любованию вещественностью, к активизации звучания самих предметов даже породило в первые десятилетия мнения о «натюрмортизации» всех жанров живописи. Уходят желание и надобность передавать в картинах событийность — достаточно попытаться в самодовлеющей материальности предметов воспламенить их субстанцию. Художники словно упражнялись в творческой интерпретации философского тезиса: всякое развитие есть углубление в начало. Вместе с тем неподвижности мотивов мастеров противостояло их «живописное движение». Яркое подтверждение тому — «стремящаяся» кисть Н. Гончаровой, упруго-чувственная красочная кладка П. Кончаловского, цветущая декоративность А. Лентулова. В творческих открытиях «Бубнового валета» и группировавшихся рядом с ним художников явлено стремление прорваться к бытию через заслоняющие его рефлексии, понятийность, знаковую. Художник ставит цель разбудить забытый перцептивный опыт, отыскивая естественное единство с миром. Вопросание глаза есть один из видов вопрошания мира. В тактильном ощупывании вопрошающий и вопрошаемое максимально близки друг другу. Такое восприятие не полагает вещи, а живет вместе с ними.

Эволюция московских мастеров шла по направлению к большему обнажению приема, к активизации цвета, эманипации живописного слоя. Гончарова любит работать с крупными красочными массами, через живопись передает природную мощь моделей и предметов. Сцены собирания хвороста, сбора плодов походят на картинах Гончаровой на торжественные и монументальные обряды. Неуклюжие и приземистые фигуры, похожие на скифских «баб», ведут свои тяжеловесные хороводы. Торжественность обрядового действия, его мистериальность у художницы не гнетущи, они наполнены благоговением ко всему живущему («Зима. Сбор хвороста», 1911; «Продавщица хлеба», 1911; «Хоровод», 1910; «Сбор плодов», 1908). Картинам Гончаровой присущ медленный ритм свершения действия: со-

средоточенная продуманность кисти, тугие и вязкие краски — шаманство.

Колоритная и свежая провинциальность сюжетов полотен М. Ларионова сообщает им энергетическую открытость, здесь явлена полнота живописного азарта художника, заразительность его мироощущения, так привлекающая зрителя.

У П. Кончаловского в цикле его южнофранцузских (сиенских) полотен (1911–1913) властвуют прокаленная земля, могучие камни старинных архитектурных сооружений, укорененные в скалах кроны зеленых деревьев. Кисть художника возводит в нерасчленимом единстве всю ту фактуру, которая составляет неистощимую жизненность природы («Сиена. Порты Фонтбранда», 1912) — «замирание времени» здесь явлено сполна. Триумф материи и плоти, радостного и сочного живого мира природы, с особой силой выражен в натюрмортах художника («Хлебы на фоне подноса», 1912; «Хлебы на синем», 1913; «Персики», 1913). Здесь явлено умение Кончаловского усиливать магнетизм природы фактурой и плотностью мазка, сочностью краски. Выразительная лепка всевозможных караваев и калачей создается ухарским и дерзким напором кисти мастера, наслаждающимся самодовлеющей материальностью. Живопись внушает ощущение тактильного прикосновения, зритель испытывает состояние дикарски-наивного любования вещами.

Столь же показательны в умении добиваться концентрации подспудной энергии, «сакрализации» вещи колоритные и самодовлеюще-чувственные холсты И. Машкова, Р. Фалька, А. Куприна.

У этих живописцев московской школы мы обнаруживаем полное взаимопроникновение, слияние азартной энергии творца с энергией натурального мотива, можем оценить размах жизнерадостного темперамента, который источали первозданность и «душистая дикость» (Бенуа) их картин. Контраст между статикой моделей и интенсивностью двигательного, поступательного импульса в работе кисти позволял им достигать на холсте звучания в унисон «видения» художника и «вызова» предмета. В такого рода искусстве аура натуральных предметов актуализировала в культурном сознании современников чувство земли и плоти.

МЕТАФИЗИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗЕРЦАНИЯ

Все описанные практики, ориентированные на новые приемы диалога с природой, предполагали и особые требования к восприятию: при первом знакомстве с любым новым произведением всегда важно суметь отсечь достоверность смыслов, которые «сами собой разумеются». Это нелегкая процедура — отказать нашим прежним культурным запасам «в пособничестве», сумев вывести из игры легко склеивающиеся семантические формулы — когда действительно возникает удивление перед данным произведением. Бескорыстное и незаинтересованное восприятие, вырастающее из этих основ, возвысило в начале XX века такой способ

контакта, как художественное созерцание. Можно сказать, что в какой-то мере речь шла об исторической необходимости перенастроить сам аппарат восприятия. Восприимчивый зритель не идет на поводу у знакомых «подсказок», а делает усилие воскресить собственное внутреннее чувство органики. Акт созерцания, как чуткий навигатор, позволяет перебрасывать мостик от внутреннего состояния индивида к художественному излучению предмета и обратно. В итоге, опираясь на такой способ неангажированного и внешне бесцельного поиска, зритель «пеленгует» вещь, отвечающую своим полаганием на его безмолвный вызов. Результатом любознательных путешествий индивидуально окрашенного созерцания могли быть нечастые, но яркие встречи с тем, что соприсродно ему: возникало впечатление, будто человек узнал не новое искусство, а скорее встретился с тем, чего уже давно ожидал.

Никакие решения в искусстве нельзя считать окончательно обретенными или установленными. В момент, когда автор овладевает новыми умениями и приемами, перед живописью открывается новое поле возможностей: все, что было выражено ранее, должно быть теперь прочитано заново. Однако ширящееся разнообразие стилевых решений, если в них живет преданность отношения художника к вещи, не искажает облик бытия, а обнаруживает неистощимое богатство его граней. Культивируя новую выразительность, живопись последнего столетия перешагнула к беспредметным формам, не утратив способности являть нам зрелище «художественного пантеизма».

Язык живописи устроен необычным образом — мы зачастую способны брать из него меньше, чем в него вложено. Очевидна способность пластически-цветовых отношений выводить воспринимающего за круг его собственных мыслей и переживаний, размещать в его индивидуальном мире лакуны, сквозь которые проникают мысли и чувства Другого. Язык искусства в таком понимании перестает быть средством для сообщения: он уже не слуга значений, а сам акт означения, своеобразный симбиоз и души, и тела живописца. Именно относительная свобода языка художника освобождает его от контроля очевидностей, позволяет языку самому создавать и осваивать пространства, вспыхивающие в сознании зрителя как новые смысловые, эмоциональные отношения. В живописи этот внешний «язык безмолвия» заряжен бурной выразительностью: неуловимому переливу красок удается передать самые сокровенные отношения человека к миру: акценты в композиции картины позволяют едва заметной детали стать источником зарождения напряженного переживания, цезуры между языковыми фразами образуют особую линию вовлечения и движения. Между видящим и видимым образуются эмоциональные токи. В первые десятилетия XX века появилось огромное число первоклассных художников, занявших нишу между «конкретной живописью» и чистой абстракцией. Рождалось понимание пространства как ритмически организованной среды, насыщенной развитами цветовых составляющих, обладающей способно-

К. МАЛЕВИЧ

Жница. 1912/13. Холст, масло.

ММСИ



стью выступать аналогом внутреннего, интеллектуально-духовного пространства. Работы Эмиля Нольде и Франца Марка, Пауля Клее и Василия Кандинского, Робера и Сони Делоне наполнены поэтической магией цвета и света, стремлением сделать визуальные формы и выстраиваемое ими пространство носителями чистой пластической энергии. В картине Пита Мондриана «Композиция в сером и синем» (1912) мотив дерева растворен в сложной геометрии пересекающихся и переплетающихся плоскостей. Ассоциации позволяют различить то ли абрис широкой кроны, то ли обнимающиеся человеческие фигуры. Наблюдающее зрение и превращения образа потенцировали включенность зрителя во внутреннюю атмосферу картины. У Пауля Клее наряду с кубистическим дроблением предметов композиционной функцией наделяется цвет — в итоге возникают удивительные взаимопереходы, образующие динамику и уводящие к идеям иррационального и мистического (картины «Сен-Жермен в окрестностях Туниса», 1914; «Вечерняя разлука», 1929; «Свет и другое», 1931). Выработывая собственный словарь форм, Клее открыл для себя метафизические свойства цвета. Художник обустрои-

вал плоскость с помощью неправильных геометрических форм и ярких цветовых пятен, населял их «мрачными духами», «призрачными видениями». Его полотна обретали магию, источаемую редким равновесием предметных и абстрактных форм, статики и динамики, строгой архитектоники и игровой открытости. Предметная изобразительность Клее удивительным образом растворяется в космическом и в то же время логическом пространстве.

Взаимодействием графических и живописных форм отмечено и творчество испанца Жоана Миро. Его композиции насыщены богатством взаимопереходов, в которых свобода пластического воображения подпитывается ностальгической тягой к узнаваемой предметности, интегрируя в одной картине разные типы выразительности. Мастер неустанно препарировал как расхожие изобразительные формулы мирового искусства, так и собственные пластические пристрастия. Знаки птиц и созвездий парят в невесомости, их динамические сопряжения выстраивают утонченные смысловые параллели. В картинах «Разговор насекомых» (1925), «Прекрасная птица узнает незнакомца» (1941) кажется, что на глазах у зрителя раз-



А. ЛЕНТУЛОВ. *Натурица с сигаретой в интерьере*. 1917. Холст, масло

ворачивается процесс вызревания образов, абстрактные формы переходят неуловимую грань предметного мира. Магия цветов и линий в сочетании с иррациональной стихией холста переносит внимание с предмета изображения на процесс его постижения и осмысления. Тем самым момент «зрительного ошупывания» картины превращается в эстетический акт, а зритель — в соавтора живописца. Ауратическая сила образов Миро дает толчок к овладению сферой медитации и переживанию иррационального.

Как видим, в сложении художественного посыла имеет огромное значение не только «иероглифическое значение» образа, но и сама фактура его плоти, чувственные характеристики вещества, из которого вылеплен «иероглиф образа». По этой причине символика цветов в живописных картинах необязательно ориентирована на определенную «семантическую работу». Мы часто недооцениваем способности визуального образа порождать ауру пространства, ауру изобразительной фразы. А между тем безотчетная игра чувств, предощущений, эмоциональных расположений и ускользаний, порождающая «экзистенциальный ветерок» интуитивного, и есть чувственное действие живописного полотна. Созидание новых сочетаний

цветов, эксперименты со сполохами света, «синкопирующее» всматривание кисти художника в фактуру — все это поиск новых строительных элементов художественного языка, проявление тяги к асинтаксическому пределу, к которому стремится искусство в каждой новой своей фазе.

Разбудить ауратическое переживание — значит явить миру нечто до конца непроясненное, таящее в себе противоречивость, многомерность жизни. Жизнь наполнена парадоксальными связями между фактом и смыслом, между телом и сознанием, между «я» и другими. Схватить и передать такие связи под силу только искусству. В исторической эволюции художественное творчество стремится преодолеть объяснительные схемы и прикинуться к человеческому как таковому, сотканному из случайностей, существующему в глубинах бытия. Истиннее всего человеческие истории в той точке, где они представляют собой зарождающийся смысл.

Один из плачевных итогов стандартизации культуры — свертывание времени созерцания произведений искусства, на что сами творения реагируют соответствующим образом: потерей важнейших метафизических качеств, упрощением внутренней структуры, нарочитой закругленностью смыслов. Однако этот процесс не тотален. Наряду со снижением удельного веса творческого созерцания можно увидеть немало попыток человека уклониться от любых «принудительных идентификаций» и удержать «согласованную реальность» на почтительном расстоянии. Обладание способностью созерцания становится сегодня своего рода «статусным качеством», демонстрирующем невключенность человека в стандартизованность массовых форм жизни.

* * *

Согласимся, что природа ауры такова, что ее ортодоксия как сумма завершенных теорий не способна существовать. Невыразимость ауратического не заслоняет, а приоткрывает субстанцию мира, предохраняя человека от забвения бытия. Художник актуализирует глубины безмолвного опыта, воссоздавая первичный контакт с миром вещей, взывающих к человеку. Если попытаться суммировать эстетические свойства, рассеянные в большом числе творений разных времен и стилей, можно сказать, что произведение с сильной аурой всегда кажется незавершенным, из него бьет источник новых смыслов. Эти произведения рассчитаны на большую внутреннюю работу зрителя; замедленный ритм созерцания, домысливания вырабатывают особый говорящий язык молчания.

Ауратическое излучение приоткрывает щели, сквозь которые обнаруживает себя бесконечность смысловых скольжений, составляющих самое ценное, чем живо искусство.

¹ МАЛЕВИЧ К. *О новых системах в искусстве* // Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 218.

² ПОСПЕЛОВ Г. *Бубновъй валет*. М., 2008. С. 10–11.

Е.П. Ключевская
КАЗАНСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА
1895–1917

СПб.: Славия, 2009

Е.П. Ключевская
СЛОВАРЬ КАЗАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ.
ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XVI –
НАЧАЛО XX ВЕКА

СПб.: Славия, 2009



Потребность в переосмыслении художественной культуры прошлого в последние годы становится все более насущной. Проблема не только в смене идеологических позиций, но и в более кардинальном пересмотре привычных координат, введения в научный оборот ранее неизвестных, а чаще невестребованных сведений и фактов и расширения таким образом фактологической базы исследований. Особенно актуально это в отношении российской провинции, образ которой в последние годы претерпел благодаря множеству искусствоведческих публикаций на эту тему существенное изменение, сместившись из области географии в область мировоззрения.

Книги Е.П. Ключевской «Казанская художественная школа. 1895–1917» и «Словарь казанских художников. Вторая половина XVI – начало XX века», изданные в рамках комплексной программы развития культуры Республики Татарстан «Мирас» («Наследие»), во многом отвечают этой потребности.

Значение Казанской художественной школы в развитии отечественной изобразительной культуры отмечалось не раз. Тем парадоксальнее то обстоятельство, что обобщающего труда по ее истории до сих пор не опубликовано. Созданная под эгидой Министерства императорского двора и Академии художеств как часть общероссийской системы художественного образования и ими субсидируемая школа просуществовала немногим более 20 лет. Однако ее деятельность не только кардинально изменила художественную культуру обширного Волго-Уральского региона, но и заложила устойчивые и жизнеспособные традиции, и сегодня ощущаемые в полной мере в творческой практике художников, уровне их профессионализма, художественной педагогики, музейном деле, искусствознании. Книга в первую очередь именно об этом. Не случайно в Казани был открыт филиал Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова.

Книга о Казанской художественной школе объединила под одной обложкой различные по жанру тексты: беспристрастно-объективный (в меру авторской компетентности, к слову сказать, заслуживающей доверия) исторический очерк деятельности школы; подробную, по годам и месяцам хронику ее жизни, включающая различные по значимости события; публикацию некоторых архивных документов; проникнутые откровенно авторской интонацией эссе «Учителя и ученики. Штрихи к портретам» и, наконец, справочник составленный по библиографическому принципу и включающий около 300 имен педагогов и учеников школы. Приведено большое количество историко-документальных фотографий (большинство публикуется впервые): групповые снимки рисовальных, живописных, скульптурных классов, отдельные портреты учителей и учеников, фотографии актового зала с декорациями и участниками костюмированного «египетского бала», афиши выставок, организованных школой. Все вместе позволяет увидеть деятельность школы с разных сторон, с различной степенью детализации.

Рассказ о четырех отделениях школы – живописном, граверном, скульптурном и архитектурном, не ограничивается сведениями о том, что происходило собственно в ее стенах: каков был возраст учащихся, их национальный и социальный состав, чему и как учили разные педагоги, что использовали в качестве учебных пособий, какова была система оценок и т.п., что само по себе интересно, так как основано на документах, хранящихся в РГИА. Не менее интересно и другое: деятельность школы рассматривается в более широком контексте, как явление не только профессиональной художественно-педагогической, но и общественной жизни: приводятся имена губернаторов, предводителей дворянства и земских деятелей, профессоров Казанского университета (в том числе Д.В. Айналова), в разные годы участвовавших в работе попечительского комитета школы; профессоров Императорской Академии художеств (начиная с вице-президента И.И. Толстого, а также В.В. Матэ, А.Г. Мясоедова, М.А. Боткина, Г.Р. Залемана, М.Т. Преображенского, В.Е. Савицкого, П.П. Чистякова), причастных к повседневной жизни школы, входящих в жюри ежегодных выставок студенческих работ подведомственных акаде-

мии школ, реакция местной печати на деятельность школы и выставки ученических работ в Казани.

В результате, как отмечает автор, школа оказалась важным фактором не только художественной, но и общественной жизни, а академическая художественная педагогика с ее многовековыми традициями, проводником которых в провинцию и являлась Казанская школа, не препятствовала, а содействовала усвоению молодежью новейших художественных течений – импрессионизма, символизма, футуризма.

Герои очерков «Учителя и ученики» разнятся и степенью известности, позже приобретенной, и масштабом творческого дарования, и принадлежностью к российской и зарубежной (США, Болгария, Латвия, Узбекистан) художественной культуре. Что их, таких разных (Н.И. Фешин, П.П. Беньков, Г.К. Лукомский, П.М. Дульский, А.М. Родченко, Д.Д. Бурлюк, и др.) объединяет, это школа и жизнь в Казани, у каждого своя, но с общими воспоминаниями. В творческих биографиях даже самых известных из них именно этот период нередко оставался почти белым пятном, и автору во многом удалось восполнить этот пробел. По новому оценивает автор роль и значение в художественной жизни Казани Н.Н. Бельковича, Н.М. Сапожниковой, К. Зале, К.К. Чеботарева, К.Л. Мюфке, Н.И. Фешина, П.А. Радимова, К.Н. Боратынской, О.В. Арбузовой-Витман и других.

Именно эта глава книги со всей очевидностью убеждает в бесплодной риторичности вопроса, что провинция дала российской и – шире – зарубежной культуре и что получила... Вопрос в другом – глубоко ли мы знаем свое прошлое в его многообразии живых, порой противоречивых связей и взаимовлияний? Кажется, раскрытие этой темы, пусть и «эскизное», и входило в намерения автора, пишущего об известных и никому до сих пор неизвестных участниках художественной жизни Казани рубежа XIX–XX веков.

Впервые в книге публикуется список преподавателей-художников специальных дисциплин и учеников школы. К сожалению, объем приводимых сведений неравномерен: в ряде словарных статей даны лишь фамилия ученика и дата окончания школы. Но и это не умаляет их значимости: так очерчивается круг вопросов для следующих исследователей.

Перелистывая страницы этого скромного по полиграфии и объему издания (237 стр.), обращаешь внимание на солидную базу ис-

точников (использованы материалы ряда государственных и частных архивов и музеев Москвы, Петербурга, Казани). Становится ясно: многое, чем располагает автор, осталось между строк. Кстати, этому изданию предшествовали статьи Е.П. Ключевской в ряде журналов, сборниках региональных и всероссийских конференций, на страницах многотомной Татарской энциклопедии. Хочется надеяться, что эта первая книга о Казанской художественной школе не станет последней.

«Словарь казанских художников. Вторая половина XVI — начало XX века» содержит сведения более чем о 400 мастерах изобразительного искусства: иконописцах, живописцах, скульпторах, графиках, мастерах декоративно-прикладного искусства и художественного ремесла (серебряниках, резчиках, литейщиках колоколов), а также о преподавателях изобразительного и декоративно-прикладного искусства в специальных художествен-

ных и общеобразовательных учебных заведениях.

В словарь включены и владельцы художественно-ремесленных мастерских, полиграфисты, отечественные и зарубежные художники, эпизодически работавшие в крае и оставившие след в местной художественной жизни.

Издание, так подробно рассказывающее о художественной культуре Казанского края, предпринято впервые. Его появление мотивировано тем, что существующая сегодня словарно-справочная, энциклопедическая литература, каталоги музейных собраний и в малой степени не отражают истории художественной жизни прошлого в совокупности составляющих ее особенностей и весь корпус задействованных в нем мастеров разнообразной специализации. Ибо, как пишет автор, «нередко один и тот же мастер писал иконы и расписывал храмы, давал уроки рисования и писал портреты, “убирал комнаты живописным искусством” и поновлял (реставрировал) полотна, составлял проекты памятни-

ков, иконостасов, иллюминаций и т.п.». В этом смысле структура издания носит сугубо индивидуальный авторский характер.

В книге материал сгруппирован по главам: «Иконописцы, живописцы, графики, скульпторы, мастера художественной полиграфии», «Серебряных дел мастера», «Мастера иконостасных и иконоуборных дел», «Колокольные литейщики и заводчики». В каждом разделе словарной части предшествует краткий очерк развития данной области искусства и истории бытования произведений, форм организации производства изделий. Словарная статья содержит информацию о социальной принадлежности мастера, что немаловажно для уяснения истоков формирования его творческой личности, а также сведения о полученном профессиональном образовании, творческую биографию либо те данные, в ряде случаев фрагментарные и отрывочные, которые удалось выявить автору, а также местонахождение сохранившихся произведений мастера. Мно-

гие статьи словаря — первая публикация монографического характера, Сведения о ряде художников дополнены и расширены ранее не публиковавшимся материалом. В ряде случаев в статье цитируются источники, что позволяет читателю окунуться в атмосферу того времени и ощутить его колорит.

По существу, оба издания — это шаг в решении задачи воссоздания, пусть и во фрагментах, «уникальной художественной атмосферы, своеобразие которой определялось, с одной стороны, тесными контактами с московской, петербургской и — шире — европейской традицией, а с другой — формировалось под влиянием восточных художественных вкусов, трансформируясь в соответствии с традиционными предпочтениями и представлениями татарского народа», как отмечено в одном из предисловий.

*А.А. Абзильдин,
заслуженный художник РФ,
член-корреспондент РАХ*

А.К. Якимович

ПОЛЕТЫ НАД БЕЗДНОЙ. ИСКУССТВО, КУЛЬТУРА, КАРТИНА МИРА 1930–1990

М.: Искусство – XXI век, 2009



Книга вышла под эгидой Академии художеств и Научно-исследовательского института теории и истории искусств РАХ.

Главный вопрос, на который она должна по замыслу автора дать положительный ответ, — какова панорама истории, общества, человеческой души, увиденная с помощью произведений искусства в середине и второй половине XX века.

Александр Клавдианович Якимович — один из ведущих российских культурологов, доктор искусствоведения, действительный член РАХ. По сути, его труд можно рассматривать как энциклопедию, столь широк и многообразен использованный в нем фактический материал, перечень фигур из истории нашей цивилизации. В то же время автор в свойственной ему яркой полемической манере изложил собственную трактовку знаковых для той эпохи произведений архитектуры, живописи, скульптуры, литературы, киноискусства. Оригинально понято им и бытование само-

го художественного творчества, и человека «в могущественной информационно-коммуникативной среде».

«Искусство XX века сплетено из как будто несоевместимых противоположностей...

Как приблизиться к реальному положению дел и не запутаться в лабиринте разноречивых свидетельств, не обелять и не очернять никого и не впадать в каталепсию перед лицом странных и парадоксальных фактов?» Поставленная автором задача — не из легких, и читатель, ведомый автором, должен ее решить, а может быть, лишь приблизиться к ее осознанию или представить свой вариант понимания.

Сам Якимович предполагает, что «волна нового эсхатологического творчества накрыла Запад и СССР в середине и второй половине века... Писатели и художники, музыканты и кинематографисты обнаружили, что возникают особого рода ситуации, когда мы открываем “конец конца”».

Можно с уверенностью утверждать, что книга — интереснейший повод для дискуссий в профессиональной среде. Такого серьезного и глубокого исследования столь близкого к нашим дням периода (по меркам истории) в искусствоведческой науке еще не было. В более широком гуманитарном аспекте «Полет над бездной» имеет прообразом «Зияющие высоты» Александра Зиновьева.

«Искусство Запада и Советского Союза, созданное в XX веке, вызывает у меня ощущение опасного падения, превращающегося на глазах в полет, возхитительное и пугающее парение над бездной.

Бездна беспощадна и неумолима, полет полон риска, но художники неисправимы и, возможно, наивны: они летают и радуются. Упрекать их за это и сравнивать с гигантами искусства прошлого у меня сейчас не хватает суровости.»

*М.Л. Терехович, искусствовед,
член правления АИС*

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ

INTERNATIONAL RELATIONS



Французская академия художеств была создана в 1648 году. Тогда она именовалась королевской и проповедовала «большой стиль», необходимый для величия мощного государства. Она стала эталоном для многих академий, возникавших в других странах. Во Франции во второй половине XIX века появляются и частные академии, такие как, например, Академия Сюисса, открытая в 1860 году в Париже бывшим натурщиком, в которой за небольшую плату собирались рисовать все желающие, среди ее посетителей были будущие импрессионисты. Такие же услуги предлагала Академия Жульена. Известность приобрели Академия Каррьера (с 1898), основанная художником-символистом, а также Академия Рансона (1908), предназначенная для популяризации идей группы символистов «Наби». Эти академии могли конкурировать с государственными только при условии более совершенной постановки художественного образования. Судьба частных академий зависела также от престижа ее руководителя. Мастерской Матисса, где он преподавал с 1908 года, было достаточно только имени художника, а Бурдель называл свое ателье «Хижина» («Шомьер»).

РУССКИЕ УЧЕНИКИ БУРДЕЛЯ

RUSSIANS STUDENTS BOURDELLE'S

Марина Логвиненко

Marina Logvinenko

Для творческой молодежи из России, приехавшей в начале XX века в Париж с целью совершенствования образования, одним из основных центров притяжения становится академия Гранд Шомьер, куда в качестве преподавателей и консультантов приглашались

Стр.: 44, 45, 46, 47

Музей Бурделя.

Париж.

Фото: ACADEMIA/

Константин Чубанов

For creative young people from Russia, who came to Paris in the early twentieth century to improve their education, one of the major centres of attraction was the Academie la Grande-Chaumiere, where teachers and lecturers were all well-known French contemporary artists. While in Paris, visiting one of the lessons by Antoine Bourdelle, Lunacharsky reported that 30 percent of students in the studio are from Russia. From another a letter, written by B. Ternovets, one could learn that around thirty people took part in two sculpture classes held at the studio, while "more than half are students from Russia, again we see clear domination of Russians."

In 1909, a sculpture class of the Academy was headed by Antoine Bourdelle - after Rodin (who already ceased his teaching activities) the most recognized authority in the field of sculpture. He sought to convey not only technical skills but also his artistic experience, his outlooks and his views on art. "...I'm modelling them just as statues," - said Bourdelle about his disciples - "and I get no less joy from it."

In two large studios of sculpture class, walls were decorated with fragments of bas-reliefs, frescoes and drawings of Bourdelle, students worked with male and female models. Bourdelle did inspections and retouch of student's works on so-called "Corrections" on Fridays. These days were called "doom days" by students. The main difference of Bourdelle teaching system from those preferred by other academies was that he analysed the error and gave recommendations for each student in the presence of others, what was equally beneficial to all and, moreover, sustained a creative atmosphere in the classroom. Bour-



знаменитые французские художники того времени. В 1909 году скульптурный класс академии возглавил Антуан Бурдель, после Родена, уже оставившего на тот момент преподавательскую деятельность, самый признанный авторитет в области скульптуры. Преподавание — еще одна грань яркой творческой личности Бурделя. Он стремился передать не только технические навыки, но и свой художественный опыт, мировоззрение, свои взгляды на искусство. «Я леплю их так же, как статуи, — говорил Бурдель о своих учениках, — и получаю от них немалую радость»¹.

В двух больших мастерских скульптурного класса, стены которых украшали фрагменты барельефов, фрески и рисунки Бурделя, учащиеся работали с мужской и женской моделью. На осмотр и правку работ — корректуры, Бурдель приходил по пятницам, названными учениками студии «судными днями». Главное отличие системы Бурделя от методов преподавания в официальных академиях заключалось в том, что он разбираал ошибки и давал рекомендации ученику в присутствии остальных, что было одинаково полезно всем и к тому же создавало творческую атмосферу на занятиях. «Корректурa нередко превращается в живую беседу, импровизированную лекцию, бесконечно более поучительную, чем “шептание на ухо” русских и немецких школ... Великие “судные дни” корректур обогащают душу, стимулируют работу, объединяют усилия всей мастерской, внося элементы здорового возбуждения и подъема»².

Уроки Бурделя меньше всего походили на курс лекций по скульптуре, занятия по определенному плану, программе. Скорее это были свободные беседы, размышления мэтра вслух не только о самой скульптуре, но и об искусстве вообще, о людях, природе, творчестве. Сам Бурдель так видел свою задачу педагога: «Я здесь для того, чтобы научить вас видеть, мыслить, распознавать сущность человеческой природы, скрытую под внешним обликом... Я как Сократ, я помогаю рождению вашей души»³. Действительно, в педагогических приемах Бурдель нередко использовал сократовские методы споров и бесед. Искусно ставя вопросы, он так направлял ученика, чтобы тот самостоятельно пришел к правильному выводу, стимулируя работу сознания, подталкивал его к новым поискам. Готовясь к занятиям, Бурдель нередко делал предварительные наброски будущего выступления. «...Соггестии Бурделя на прошлой пятнице состояли главным образом из его общих рассуждений об искусстве: он предостерегал нас от... технической, поверхностной ловкости, той манеры, которая, быть может, обеспечивает успех у публики, но всегда губит художника как такового, заставляя его довольствоваться первым удачным результатом, компромиссом... Предостерегал также от манерности и советовал всегда присматриваться внимательно к природе. Потом Бурдель вынул из кармана ряд листочков и стал читать нам вслух: у

Л. ДУБИНСКИЙ

Древогиб. 1945.

Гипс

А. БУРДЕЛЬ

Геракл. 1909–1924.

Бронза



delle's lessons were far from the "Course of lectures on sculpture", they had no particular plan or program. Rather, they were a free conversation, thoughts of great master not only about the sculpture, but also about art in general, about people, nature and creativity. Bourdelle himself defined his task as a teacher with this words: "I'm here to teach you to see, to think, and to recognize the essence of human nature, hidden under the outside appearance... Just like Socrates, I'm helping with the birth of your soul."

Despite the abundance of orders and general busyness, Bourdelle did not stop teaching until his death in 1929. With only one short break,



¹ БУРДЕЛЬ А. *Искусство скульптуры*. М., 1968. С. 199.

² ТЕРНОВЕЦ Б.Н. *Письма. Дневники. Статьи*. М., 1977. С. 99.

³ БУРДЕЛЬ А. Указ. соч. С. 174, 149.

него привычка записывать приходящие в голову мысли и прочитывать их ученикам... Так как в этом году особенно много иностранцев, то Бурдель, прочтя листки, роздал их, и шведы, англичане, русские, составив группы, переводили их друг другу»⁴.

После посещения одного из занятий Бурделя А. Луначарский восторженно написал: «Обаяние французского мастера так велико, что попасть к нему считали бы за счастье сотни молодых художников... Ничего не может быть здоровее, острее, целебнее тех истин, которые преподает своим ученикам этот диковинный человек»⁵. Луначарский заметил, что тридцать процентов студентов Бурделя составляют приехавшие из России. Из письма домой Б. Терновца узнаем, что в двух скульптурных классах студии работали около тридцати человек, причем «более половины выходцев из России; опять, следовательно, доминируют русские»⁶. Любопытно, что среди обучавшихся скульптуре преобладали дамы. Для кого-то из этих людей Бурдель стал первым наставником не только в скульптуре, но и в области искусства вообще, кто-то пришел к нему в студию, уже имея за плечами определенный опыт и багаж знаний

с целью продолжать и совершенствовать свое художественное образование. Так, Б. Терновец до приезда в Париж изучал живопись. Проучившись на скульптурном отделении в Гранд Шомьер два сезона, он был вынужден покинуть Париж из-за начавшейся войны, так и не сумев реализовать себя в скульптурной практике; его работы немногочисленны и по большей части не сохранились, но, судя по их описанию, в области скульптуры Терновец испытывал прямое воздействие монументально-героического стиля Бурделя. «Мой эскиз — рабочий с молотом на коне, ведомый фигурой Революции с высоко поднятым факелом, был задуман в мощных и монументальных формах...» — писал автор о проекте памятника «Освобожденному труду»⁷.

Спустя шесть лет после смерти Бурделя Терновец издает первую в нашей стране монографию, посвященную скульптуре. Но в процессе редактирования в книге была опущена страница, посвященная Бурделю-педагогу. Восполнить этот пробел помогает богатое эпистолярное наследие, оставленное Терновцом, его дневники и письма, относящиеся ко времени ученичества в Гранд Шомьер. «Я почти не сомневаюсь, — писал он, — что из теперешних скульпторов Фран-



ции, да и всего мира, Бурдель самый значительный... советы его бесконечно ценны, и еще важнее то обстоятельство, что в его мастерской сгруппирован ряд молодых художников, талантливых и серьезно работающих. Я уверен, что ни в одной мастерской Европы, частной или академической, не появляется за год столько хороших работ, как у нас... потому что мы заняты и разрешаем прежде всего основные проблемы, а не поверхностные задачи»⁸.

Первое, что требовал от своих учеников Бурдель, – точно и безошибочно следовать натуре. Необходимым условием для этого считалось рисование модели, изображение ее со всех сторон, с разных точек зрения. Именно такой подход, по мнению скульптора, позволял получить необходимые навыки построения фигуры в пространстве, правильной передачи ее пропорций. «В скульптуре знание есть рисунок, – наставлял Бурдель своих учеников. – Учиться рисовать – это учиться мыслить»⁹. Сам Бурдель, уже будучи зрелым мастером, прежде чем приступить к работе в материале, всегда создавал множество подготовительных набросков на бумаге, считая, что «рисунок для скульптора – то же, что ежедневные упражнения для пианиста. Он должен рисовать, даже если достиг высокой степени совершенства»¹⁰.

После того как модель была досконально изучена и неоднократно проанализирована на бумаге, можно было приступить к работе с обнаженной натурой, причем подходящую модель ученики выбирали сами путем голосования. Затем голосованием определяли и позу модели, понравившуюся большинству. Из письма Б. Терновца: «На этой неделе начали натурщицу в очень интересной позе; так как кроме того она сама сложена прекрасно, то в класс набилось страшно много учеников, так что на этой почве разыгрался даже маленький скандал... Теперь работаем в страшной тесноте, но все же с удовольствием, так как поза и модель всем нравятся»¹¹.

Ко времени ученичества у Бурделя относятся этюды обнаженных моделей, выполненные А. Бабичевым и В. Мухиной. Это стоящие, сидящие натурщицы, женские модели, натурщик-мальчик, натурщик-старик. Уделяя внимание возрастным особенностям пластики, молодые скульпторы исследуют строение человеческого тела, стараясь выявить конструктивную основу фигуры. Как раз ее отсутствие Бурдель считал главным недостатком работ большинства русских учеников. «Какое бурное и хаотическое сознание!.. Вы, славяне, богато одарены от природы, но отличаетесь крайней неуравновешенностью. Вам недостает дисциплины, внутреннего контроля. Чувствуется, что вы действуете под влиянием порыва, резкой смены настроения; в вас нет ни железной дисциплины азиатов, ни присущего нам, латинянам, чувства

⁴ Терновец Б.Н. Указ. соч. С. 77.

⁵ Луначарский А.В. *У скульптора / Об искусстве*. М., 1982. Т.1. С. 244, С. 245.

⁶ Терновец Б.Н. Указ. соч. С. 79.

⁷ Там же. С. 14.

⁸ Там же. С. 88.

⁹ Бурдель А. Указ. соч. С. 144, 193.

¹⁰ Там же. С. 156.

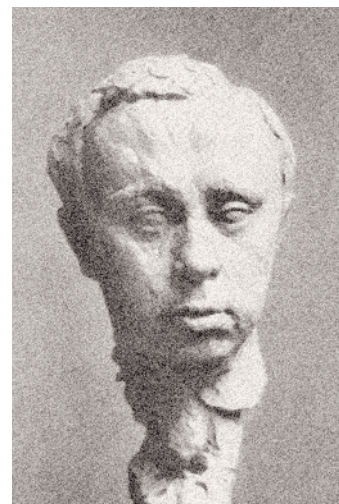
¹¹ Терновец Б.Н. Указ. соч. С. 79.



А. Бурдель
Победа. 1913–1923. Бронза

◀ *Мастерская Бурделя в музее*

his educational activities continued for almost twenty years. In addition to lectures, for students of the Grande-Chaumière Academy Bourdelle organized visits at the exhibitions, walks in the Luxembourg garden, visits of his studio and other activities. So at the end of his life he could say justly: "I gave the best part of my soul to my students. My strength, will, experience, and my whole-hearted fervour were given out to illuminate the road which leads to art, and I did this for them. All was done to maintain and enhance their talents."



Вера Мухина с группой русских учеников Бурделя. Фото 1912–1913

Б. Терновц. 1914. Фото

*В. МУХИНА
Портрет Б. Терновца. 1914. Гипс*

▷ Сидящая фигура. 1913. Гипс

▷ Иза Бурмейстер. 1914. фото

*▷ В. МУХИНА
Портрет Изы Бурмейстер. 1914.
Гипс*

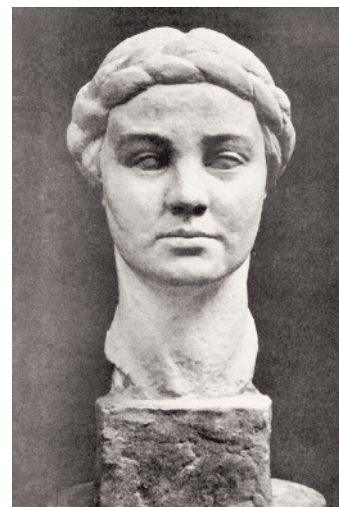
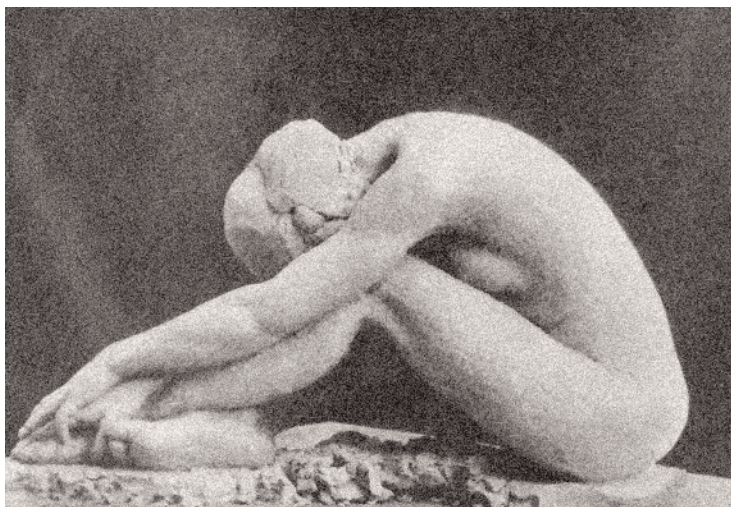
меры, порядка...» — восклицал Бурдель, остановившись перед работой одного из русских учеников¹². В работе с моделью он призывал искать «остов», идти изнутри к поверхности: «Ведь лепится не кожа модели, а то, что эта кожа обтягивает, то, что под ней. Скульптура стремится воплощать то, что внутри»¹³. Как раз такой «остов», внутренняя конструктивность уже ощутима в «Молотобойце» А. Бабичева (1913). Это большая, величиной с натуру обнаженная мужская фигура с широко расставленными ногами (голова была позже утрачена), с четким силуэтом, монолитностью объемов, проработанных без излишней детализации, продуманной конструкцией. Во всем чувствуется влияние пластического языка самого Бурделя.

Декоративное начало пластики Бурделя также нашло отражение в работах его учеников. Оно ощутимо в фигуре «Сидящей обнаженной», выполненной Мухиной в 1913 году. Спустя тридцать три года автор воспроизведет эту работу в стекле, подчеркнув тем самым заложенную в ней орнаментальную выразительность. Сложная поза модели, музыкальный ритм линий позволили предположить исследователю творчества Мухиной П.К. Суздальеву, что этот образ был навеян его автору балетным искусством, в частности, финалом «Умирающего лебедя» Сен-Санса.

В.И. Мухина посещала занятия в Гранд Шомьер в 1913–1914 годах, и, несомненно, уроки Бурделя оказали огромное влияние на формирование ее скульптурного мышления, и собственной пластической концепции. В 1916

году была выполнена «Пьета» — первая серьезная попытка скульптора создать художественный образ монументального плана. Эта двухфигурная композиция высотой около двух метров с крупными обобщенными формами, внутренней напряженностью и эмоциональной насыщенностью образа является еще и попыткой решить гражданственную тему, ведь создана она была в годы войны, уносившей тысячи жизней, в том числе жизни двух соучеников Мухиной по академии — А. Вертепова и В. Крестовского. Эти русские ученики Бурделя записавшись добровольцами во французскую армию погибли в первый год войны. Возможно, работа Мухиной стала своеобразным откликом на их трагическую смерть. «Самое высокое в искусстве... — учил Бурдель, — достигается тогда, когда оно выражает в мощных и обобщенных формах сущность вечных трагедий...»¹⁴. Пластические концепции скульптора оказались очень близки его ученице. Героическая направленность искусства, мощное монументальное скульптурное мышление — главное, что восприняла Мухина из уроков Бурделя. Эти черты, проявившиеся уже в раннем произведении, станут определяющими в ее творчестве.

Обязательным жанром в системе преподавания Бурделя был портрет. «Лепите бюсты, много бюстов. Это исключительно полезное упражнение», — наставлял скульптор¹⁵. Следуя его совету, в свободные от академических занятий часы ученики, поочередно позируя, лепят портреты друг с друга. К 1914 году относятся портреты соучеников Мухи-



ной – И. Бурмейстер, Б. Терновца и А. Вертепова, с которыми ее связывала не только совместная учеба у Бурделя, но и тесные дружеские отношения. Внешнее сходство с моделью в этих портретах очевидно, особенно если сравнить их с фотографиями самих портретируемых. Кроме того, здесь уже заметно желание скульптора создать образ. Так, на фотографии Бурмейстер ее лицо выглядит мягче, милевиднее, Мухина же в портрете старается подчеркнуть качества, которые ей наиболее импонировали в ее рижской подруге – упорство, целеустремленность, поэтому она несколько утяжеляет лицо, подчеркивает волевой подбородок. Мощная колоннообразная шея, установленная на кубистический объем, также работает на создание образа.

«Между предметом и художником должна существовать тесная связь, позволяющая художнику как бы слиться с моделью, так что в результате объектом изображения становится душа художника, а не стоящая перед ним модель»¹⁶. Такая связь ощутима в мухинском «Портрете Александра Вертепова» (1914). Тонкие черты красивого лица, опущенные веки, едва уловимая полуулыбка – все это создает несколько идеализированный, романтизированный образ человека тонких душевных переживаний, возвышенного духовного склада. Все биографы Мухиной сходятся во мнении, что этот портрет создавался под влиянием особого романтического чувства влюбленности скульптора в свою модель.

Ко времени учебы в Гранд Шомьер относится «Портрет г-жи Претр» («Француженка») А. Бабичева (1913), а также «Автопортрет» А. Жолткевича (1909). Несмотря на то что опыт его работы в области скульптуры составлял на тот момент всего два года, это достаточно зрелое в профессиональном отношении произведение. Жолткевич был одним из первых учеников Бурделя. Профессиональный революционер, эмигрировавший из России, он стал заниматься скульптурой довольно поздно – в 35 лет. Бурдель тем не менее сумел оценить его дарование, предложив совместить занятия в студии с работой помощника в его личной мастерской. Кстати, именно Жолткевич, работая пратисьеном Бурделя, помогал скульптору увеличивать его знаменитого «Геракла-лучника». Постигнутые им за

это время ремесленные навыки, а также непосредственный контакт с Бурделем способствовали стремительному росту его профессионального мастерства, о чем свидетельствует портрет юной гречанки Филос (1910) с его ясной конструктивностью.

В качестве пратисьена в мастерской Бурделя работала и уроженка Полтавской губернии Маркович, позировавшая скульптору для статуи в рост «Русская ученица», а также для композиции «Танец покрывал».

Одной из центральных тем творчества Бурделя являются так называемые воображаемые портреты, в которых скульптор ищет пластическую «форму сущности» творческого человека. Традицию Бурделя продолжили его русские ученики, разрабатывая тип портрета-идеи, портрета-концепции творческой личности. Это «Микеланджело» Н. Крандиевской (1935), работы А. Бабичева (первая пол. 1910-х) и Б. Королева (1910), созданные под влиянием знаменитой «Бетховенианы» Бурделя, героически приподнятые портреты И. Шадр и В. Мухиной, тяготеющие к образу-символу.

С новой силой монументально-героическое искусство Бурделя, воспринятое его учениками, зазвучало в проектах памятников, выполненных в связи с реализацией плана монументальной пропаганды. Это и неосуществленный проект памятника Ибсену А. Бабичева (1918), и решенный в героическом ключе «Карл Маркс» работы С. Алешина (1920), и слитые в стремительном движении мужская и женская фигуры в композиции С. Булаковского «Через баррикады» (1927). Несколько гиперболизированный драматизм и повышенная экзальтация образов в проекте Шадр «Штурм земли» (1923) невольно заставляют вспомнить экспрессию бурделевского «Памятника павшим» в Монтобанае (1893–1902). Те же черты прослеживаются и в воплощающем идею призыва шадровском проекте «Рабочего и колхозницы» (1936) выполненном для советского павильона на международной выставке в Париже. Шадр, однако, не учел в этом проекте еще

¹² Бурдель А. Указ. соч. С. 163.

¹³ Там же. С. 165.

¹⁴ Там же. С. 46.

¹⁵ Там же. С. 171.

¹⁶ Там же. С. 174.



Академия Гранд Шомьер,
Париж, 2010

Фото: Константина Чубанова

одной заповеди Бурделя: «Скульптура должна быть привита архитектуре, как делают прививку дереву»¹⁷. Срывающиеся в пространство фигуры Шадра словно слетают с пьедестала, нарушая необходимое единство скульптуры и архитектуры.

В 1928 году Мухина была командирована в Париж. Там она навестила Бурделя и, получив от него ключи от мастерских и провоза того, осмотрела все его скульптуры. Такой возможности удаивались далеко не все ученики, ключи от мастерских Бурдель давал только тем, чьи работы или фотографии с них казались ему наиболее интересными, оригинальными: «Самые несносные — это те, кто следует главе школы. Все хромают, потому что хромает учитель, и впадают в банальность... Познай самого себя, говорили древние, и ты познаешь Вселенную и богов»¹⁸.

Наиболее значительный контингент занимавшихся у Бурделя учеников из России приходится на период с 1909 по 1914 год. На сегодняшний день установлено около двадцати пяти их имен. Война, а затем и революционные события резко снизили численность обучающихся, но и в 1920-е годы они все еще продолжали приезжать в академию Гранд Шомьер. В 1927 году занятия Бурделя посетил Георгий

Лавров, командированный в Париж по рекомендации Луначарского. А в последний год преподавания Бурделя в его студии учится Лазарь Дубиновский, художник из Молдавии, чье раннее творчество свидетельствует о значительном влиянии пластики Бурделя. Так, в одной из наиболее известных его скульптур — «Древогиб» (1945) сильное романтическое движение героя вызывает в памяти бурделевского «Геракла».

Несмотря на занятость и обилие заказов, Бурдель не оставлял преподавания в студии вплоть до самой смерти в 1929 году. Его педагогическая деятельность продолжалась с небольшим перерывом почти двадцать лет. Помимо занятий с учениками непосредственно в академии Бурдель посещал с ними выставки, совершал прогулки в Люксембургский сад, принимал их в своей мастерской. Так что в конце жизни он с полным правом мог сказать: «Я вложил в учеников лучшую часть моей души. Мои силы, воля, опыт, сердечный пыл были отданы на то, чтобы осветить перед ними путь в искусство. Чтобы поддержать и укрепить их талант»¹⁹.

¹⁷ Бурдель А. Указ. соч. С. 145.

¹⁸ Там же. С. 146.

¹⁹ Там же. С. 199.

ПЕРСОНАЛИИ

PERSONALITIES



Так сложились исторические обстоятельства, что не все большие художники России XX века были избраны членами Академии художеств, но многих из них с академией связывали годы учебы или педагогическая работа. Так например, Александр Николаевич Самохвалов обучение начал в Императорской Академии художеств, а закончил его в Петроградских свободных художественных мастерских, созданных на базе академии, где учился у К.С. Петрова-Водкина, оказавшего большое влияние на его творчество.

«ВАРВАРСКАЯ ЛИРА» САМОХВАЛОВА

"BARBARIAN LEAR" OF SAMOKHVALOV

Вера Чайковская

Vera Tchaikovskaya

Творческая и личная судьба А. Самохвалова запутанна и противоречива. Наделенный ярким художническим даром, он испытал влияние своего времени, которое его опростило и заставило следовать сложившимся стереотипам, выполнять «социальный заказ». Но это «заказное творчество» — не весь Самохвалов, его кисти принадлежат и подлинные шедевры, ставшие украшением лучших музеев страны.

Художника захватывала новизна жизни людей революционной эпохи. Он был певцом не только пробудившихся глубинных подпочвенных общих народных чаяний, но и того наносного, казенного, помпезного, что нес с собой мутный поток времени. Отделить одно от другого он не сумел. Мне представляется, что в наши дни уже можно рассмотреть сделанное А. Самохваловым в контексте «большой» культуры и «большого» времени, попытаться увидеть глубинные корни как его удач, так и того, что сейчас кажется безнадежно устаревшим.

Почему же он упорно обращается к «большим парадным» композициям? И даже свои главные удачи — «мужественные и суровые лица» современников — мысленно видит как часть монументальных замыслов? Только ли из соображений конъюнктурных (хотя и их нельзя сбрасывать со счетов, ведь даже поздние его работы такого рода все попали в музей)?

Однако если бы речь шла исключительно о политической и иной ангажированности, художник не казался бы фигурой столь сложной. Он вел постоянный внутренний диалог не только со своим временем, но и с самим собой. Явные конъюнктурщики после «оттепели» стали славить новых вождей. Он же с каким-то упрямством не переставал писать Ленина и тогда, когда это выглядело уже безнадежно архаичным.

Судя по всему, «монументальность» была одной из важнейших творческих установок художника. Она давала возможность отстраненно-эпического и одновременно, как ему казалось, остро нового взгляда на события. Ею он «оборонялся» от влияния исповедально-лирических мотивов своего учителя Петрова-Водкина, да и от собственной глубинной, но тщательно скрываемой лиричности. Эта лиричность ему, вероятно, представлялась неуместной в революционную эпоху.

Внутренний голос говорит одно, а время, по мнению художника, требует совсем другого. Перед нами коллизия, которая в той или иной степени встречается и у других крупных мастеров эпохи: Владимира Маяковского, Алек-



А. Н. САМОХВАЛОВ

*Девушка в футболке. 1932.**Холст, масло, темпера. ГРМ*

СТР. 51

*Студенты Государственных свободных художественных мастерских.**Петроград. 1920-е. Неизвестный фотограф*

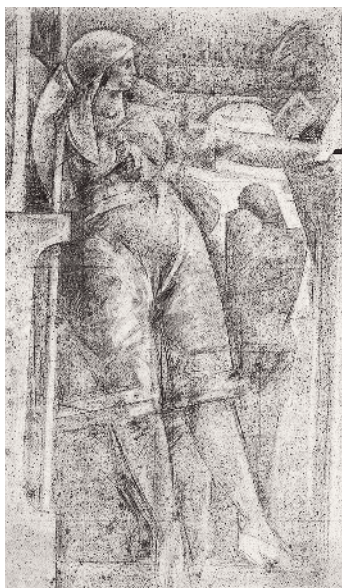
The creative and personal destiny of Aleksandr Samokhvalov was confusing and contradictory. Endowed with a vivid artistic gift, he has been influenced by his time, which led him to simplify and to follow the prevailing stereotypes, to accept so called "social orders". But this "custom art" is not the whole Samokhvalov — he turned many canvases into real masterpieces that have become valuable acquisitions by the best museums in the country.

The artist was fascinated by the novelty of the life in the revolutionary era. He was not only a chanter of that awakened deep subsoil of common people's aspirations, but also of that profound, precious, and pompous, what is usually carried away with a muddy stream of time. For him, to separate one from another would be unfaithful. It seems to me that nowadays we have good chances to evaluate the contribution Samokhvalov made in the context of "high" culture during the "great" times: to find deep roots of both his success and of what seems so hopelessly outdated in our times.

"Monumentality" was one of the most important creative attributes of Samokhvalov. It gave him the opportunity to detached from the genre, and at the same time it offered him a new look at the events. Monumentality was his "defence" from the influence of the confessional and lyrical motifs of his teacher Petrov-Vodkin, and even from his own deep, but carefully hidden lyricism. Most probably this internal lyricism seemed inappropriate for him in a revolutionary epoch.

In his best works, the artist managed to keep a balance between the ideal and the real.

The "Scythian" theme of woman-warrior helped him to discover a set of ancient and very characteris-



Эскиз к картине «Кондукторша». 1928. Бумага, уголь, тушь, кисть. ГТГ

Кондукторша. 1928. Холст, масло. ГРМ



сандра Дейнеки. Они тоже нередко «наступали на горло собственной песне», дабы в более мощной, «монументальной» форме прославить революцию.

Однако эту борьбу эпического «мы» и лирического «я» у Маяковского и Дейнеки мы постоянно ощущаем, она создает внутреннее напряжение их искусства. Самохвалов в этом отношении гораздо более закрыт. Даже его мемуарная проза лишена ноток непосредственной исповедальности. Тем неожиданнее выглядят признания в рассказе «Таня», написанном от лица подростка и буквально обжигающем лирическим накалом. Перед нами вариация на тему библейской «Песни песней», но пронизанная живым непосредственным чувством, — свойство, которое будет отличать и лучшие живописные работы художника, где живое чувство рождается из древней традиции.

Эти два лика — лирический и монументально-эпический, выглядывающий один из-под другого, пронизательно отметил петербургский литературовед Самуил Лурье: «Странное дело: кажется, графика Само-

хвалова помнит о его живописи, и в этом воспоминании есть какой-то горький призыв». Этот горький призыв не почудился исследователю. «Монументальные» композиции часто создаются в ситуации какой-то отчаянной творческой несвободы, под тяжким бременем идеологической «ответственности», о которой художник пишет в связи с работой над образом Ленина.

Невольно вспоминается одна замечательная самохваловская иллюстрация из серии литографий 1935 года к «Горю от ума». На ней легкий, «безответственный» Чацкий, опираясь коленом о приподнятый стул, живо, через плечо поглядывает на скованную фигуру очень «ответственного» Молчалина, разведшего ладони жестом механической куклы. Перед нами словно «портрет» двух самохваловских ликов.

Когда одерживает верх внутренний голос, художник обретает легкость и артистизм, слушается интуиции, перестает сдерживать свои порывы, добирается до глубинных своих предпочтений. Тогда и возникают лучшие самохва-

ловские работы, часто напоминающие этюды, какие-то живые импровизации: серия портретов в коммуне «Ленинский путь», «Девушка в футболке», «Метростроевки».

В таких же работах, как «Речь с броневика» (1930), «Военизированный комсомол» (1933), «Киров принимает парад физкультурников» (1935), торжествует «монументальный» Самохвалов, не дающий воли ничему личному, живому, непосредственному. К сожалению, «молчалинские» черты постепенно становятся преобладающими.

У Самохвалова был яркий творческий взлет в конце 1920-х и в 1930-х годах, а потом началась затяжная пауза.

А. Н. САМОХВАЛОВ

Щебенщики. 1926.

Холст, темпера. ГРМ

▷ *Человек с шарфом*

(Автопортрет). 1928.

Холст, темпера. ГРМ

▷ *Женский портрет. 1920-е.*

Холст, масло. ГТГ

tic features of the national consciousness inside a new life in the 1920s and 1930s. Bestowed with grand scale and energy, his mighty heroines are firmly remembered, connecting modernity with ancient legends. So let us be grateful to him for that...





В это время создавались интересные иллюстрации к книгам, оформлялись спектакли, ваялись скульптуры (например, скульптурный вариант «Девушки в футболке», 1971), но казалось, что движение шло скорее вширь, чем вглубь. В живописи же мы сталкиваемся в лучшем случае с самоповтором. Даже картина «Блок в рабочем пикете» (1964) — дань юношескому преклонению перед поэтом, которого художник после революции несколько раз видел на «поэзовечерах» и на улице, — представляется удручающе литературной, холодно-головной.

Но даже если рассматривать ранние и зрелые годы художника, то и тут обнаружатся какие-то странные заминки и длительные перерывы в творчестве. Причем сам он в автобиографической прозе старается «замести следы», выровнять и упростить свой «творческий путь». Создается впечатление, что художник довольно часто мог сказать о себе, что «сильно заблудился».

Какой-то странный «пропуск» можно обнаружить в его творческой жизни после 1917 года. Революция застаёт Самохвалова, уроженца провинциального Бежецка, в Петрограде — на третьем курсе архитектурного факультета Высшего художественного училища Академии художеств. Но летом рокового 1917 года он бросает училище и уезжает с женой в родной Бежецк до начала 1920-х годов. Отсутствует в Петрограде более двух лет — и каких лет! Похоже на бегство, какие бы бытовые причины художник ни выдвигал. Ну что ж? Бежали и дальше, за границу.

Парадокс в том, что художник всю жизнь будет упоенно и жадно вспоминать восторг и энтузиазм первых лет революции: голодную и холодную петроградскую студенче-

скую жизнь, артистические кафе и выступления поэтов, коридоры Смольного, заполненные народом, и встреченного там однажды Ленина...

Самохвалов «убегает» словно для того, чтобы без конца вспоминать революционный Петроград и «гипнотизировать» себя образом «вождя революции», которого он будет всю жизнь писать. В этом проявится его какое-то «языческое» преклонение перед сильной волей и сильной властью вождя, электризирующего массы. Ему хочется, чтобы вождь показал правильные пути и единственные решения. Видимо, так он пытается бороться со своей вечной раздвоенностью, с чувством потерянности. Недаром Ленин, встречу с которым в Смольном описывает художник, произносит пародийно звучащую для современного слуха фразу: «Правильно поступили, товарищи! Правильно».

Самохвалова, судя по всему, завораживает безапелляционность тона вождя, после общения с которым люди уходят «для новых героических дел, цель которых ясна». Но несмотря на «умственную» замороженность, в творческом плане образ Ленина, да и иных вождей, художнику не удастся. Вождь везде кажется механической куклой. Мешает «молчалинская» скованность.

Интересно, что сходный «пропуск» в творчестве и сходное «оцепенение» перед вождем, но на этот раз вождем в живописи, Самохвалов пережил в период интенсивного общения с Петровым-Водкиным. Мне даже кажется, что сильная художническая воля учителя на какое-то время буквально поработила ученика. На это есть намек и в автобиографии «Мой творческий путь», где говорится, что только в 1923 году в деревне Наволок автор

почувствовал себя свободным от тяготивших его «пространственных концепций». Тут явный намек на систему Петрова-Водкина. Дело в том, что, вернувшись в Петроград, Самохвалов поступает в его мастерскую. Работу он подготовил соответствующую — метровую голову молодой девушки. «Это было совсем по-петрововодкински», — резонно отмечает он. Нужно было искать нечто свое. Но происходит это своеобразно. Самохвалов доводит пространственную концепцию учителя почти до абсурда.

В 1921 году он едет с Петровым-Водкиным в командировку в Среднюю Азию, где создает, опять же в духе учителя, несколько этюдов. Вернувшись, он заболевает малярией, оторвавшей его, как пишет биограф, от всякой творческой работы вплоть до 1923 года. Но не слишком ли долго даже для тропической болезни?

Видимо, это был период «смятения чувств», тщетной попытки определиться. В результате в 1923 году Самохвалов представляет дипломную работу «Головойка», где пространственные принципы Петрова-Водкина обретают заумность «научного» трактата. И недаром вернувшийся из Парижа учитель остроумно назвал эту бытовую сценку (мать моет голову девочке) со сложной системой ракурсов «Головоломкой».

Выйти на собственную творческую дорогу Самохвалову помогло древнерусское искусство. Он едет в деревню Наволок, близ Новгорода, где еще можно было посмотреть не разрушенные войной древнерусские храмы с замечательными фресками, а позже в Старой Ладоге участвует в реставрации Георгиевского собора. Древнее мастерство помогало художнику не только освободиться от чужих влияний, но и увидеть современность в свете былинной, сказочной, языческой красоты.

Впрочем, серия этюдов гуашью к картине «Радость жизни» (1927–1928), так и не написанной, хоть и знаменует собой освобождение от пространственных концепций Петрова-Водкина, все же еще не являет собственного обретенного лица. Это лишь некие подступы к своей теме. Кстати, и в самих этюдах мы не увидим индивидуализированных лиц современных художнику девушек. Его волнуют скорее их позы, запечатленные с фресковой статуарностью.

Лицо художника едва ли не впервые проглянет на автопортрете «Человек с шарфом» (1928). Здесь уроки древнерусской фрески сплелись с современным желанием более живой и непосредственной передачи человеческого облика. Мы видим несколько вытянутое молодое лицо с ускользающим взглядом и приподнятой, точно в вопрошающем жесте, рукой. В сущности, это портрет сомневающегося, если не просто растерянного, человека, образ которого укрупняет фресковая монументальность фигуры и причудливая игра света на лице.

Второй удачей, тоже явно настроенной на древнерусскую волну, стал портрет «Молодой работницы» (1928), где древнерусская суровая сосредоточенность женского лица, закутанного в серый платок, напоминающий мафо-

рий Богоматери, передает будничную героику послереволюционных лет.

Но это были все еще единичные работы. Требовалось найти свою сквозную тему, свою узнаваемую интонацию. Самохвалов, как мы знаем, всегда с большой неохотой демонстрировавший личное лирическое «я», предпочитал это делать в общении с любимыми женщинами. В искусстве свою тему он обрел, изображая массовые действия революционной эпохи, которые стали характернейшей ее приметой. Самохваловские темы — труд, спорт, праздники — как раз и предполагают общую вовлеченность в некое коллективное действие. От европейского индивидуализированного «я» он перешел к «языческому», племенному, скифскому «мы». Такого рода «мы» встречаем у обновленного революцией Блока в гениальных «Скифах»: «Да, скифы — мы! / Да, азиаты — мы, — С раскосыми / и жадными очами!» А до него радость растворения в настроенном на общую волну в социально-природном коллективе воспели Гоголь в «Тарасе Бульбе» и молодой Лев Толстой в «Казаках».

Революция разбудила эти дремавшие в народе «языческие» чаяния, объединила людей идеологией общего дела, в основе которого лежала давняя народная мечта о построении «земного рая». Самохвалов, вероятно, часто пребывавший в состоянии растерянности, воспринял это общее «мы» с радостной готовностью. Язычески привольную жизнь молодежи в Старой Ладоге он описывает восторженно: «Здесь я впервые встретился с таким вдохновенным коллективным хождением к солнцу... Здоровые обнаженные юноши своими физкультурными жестами точно укладывали в свои мышцы частицы пронизанной солнцем мощи. А девушки в своих разноцветных купальных костюмах расцветали стройными соцветиями юности». Речь идет словно о каких-то языческих праздниках в честь бога солнца Ярилы.

Везде, где Самохвалов внутренне отождествляет лирическое «я» с жизнью своих героев, его ожидает удача. Но уже Евгений Замятин в романе-антиутопии «Мы» отметил и опасности такого «растворения» личного начала. Гипертрофия «мы» ведет к утрате личности, к гипнотической приверженности вождям, которые «все знают», к превращению человека в винтик государственной или какой-либо другой машины. Что же мы видим у Самохвалова? В 1931 году он написал замечательный портрет «Партшколовец Сидоров» в серии работ, посвященных коммуне «Ленинский путь».

С этюдной свободой написанный партшколовец — живая и полнокровная личность с узкими «скифскими глазками и широким степным лицом, пока что не слишком облагороженным мыслью, рельефно выступающим на локальном коричневом фоне. Партшколовец выполняет общее дело, но не утратил лица. Но вот в «монументальной» композиции «Военизированный комсомол» мы узнаем того же «партшколовца» в заднем ряду безликих статистов-комсомольцев с винтовками за спиной. Но узнаем с трудом: таким он тут стал безжизненным и угасшим.

Позднее подобное «расчеловечивание» отчасти произойдет и с метростроевками, которые слились в сознании художника с «вагонетками и тачками». Возникающее в этом случае «мы» напоминает сборище рабов, слившихся с вагонеткой и беспрекословно подчиняющихся «мудрому решению вождя».

И все же Самохвалову удалось найти какой-то неповторимый поворот своей темы: человек в коллективе. Он показал современную ему женщину в абсолютно непривычном и небывалом контексте. Мужчина-вождь хоть и бесконечно занимал его ум, но, судя по картинам, не задевал «личных» струн души. К тому же он не мог избавиться от «молчалинской» скованности. С женщинами же дело обстояло иначе. Он ощущал ситуацию на «органическом» уровне и словно бы переносился в матриархат, где с него снималось бремя непосильных решений и тягостной идеологической и прочей ответственности. Он отдавал женщинам свое «мужское» место в мире. Основная и самобытнейшая нота творчества художника, которую он всячески заглушал «правильными» и очень по-советски звучащими формулировками, — это древнейший архетип женщины-богатырши, амазонки, валькирии, поленицы (как называли их в русских былинах).

Его героини из тех «дам», которые, надев мужские доспехи и выехав «во чисто поле», ничем не отличаются от мужчин. Вот эту буйную женскую энергию, земную силу, уходящую корнями в матриархат, художник воспроизводит в знаменитой «Девушке в футболке» (1932) и в двух сериях работ, воссоздающих коллективное, стихийно-природное состояние общества. В письме к искусствоведу Л. Зингеру художник дает ее биографию: героиня, по его словам, была женой партийного работника, погибшего на фронте, и сама участвовала в партизанском движении. Что это объясняет в картине? Да ничего! В «Девушке в футболке» глубинная авторская тема женщины-богатырши по-своему еще скрыта. Но она становится очевидной в двух самохваловских сериях. Его отчаянная, ни на чью не похожая «скифская» тема — женщина на мужском месте. Женщина с мужскими орудиями в руках: с винтовкой, напильником, лопатой, пилой, арматурой, словно бы одержавшая над мужчиной не только трудовую, но и физическую победу. Впрочем, вскоре выяснится, насколько эта победа была пирровой.

Художник формулирует свою тему по обыкновению очень «правильными» словами. О своих героинях он пишет: «Их отстраненность от домашнего быта, их новый, иной труд, иные волнения придавали им ореол романтики совершенно нового, небывалого порядка».

Древний, архаический, условно выражаясь, «скифский» момент в разработке этого архетипа остается невыговоренным, но весьма ощутимым в пластических образах художника во многом благодаря тому, что Самохвалов, как и его учитель Петров-Водкин, опирается на древнерусскую художественную традицию.

Отголоски самохваловских «эмансипированных» женщин с напильниками и прочими колющими и режущими

инструментами мы без труда отыщем во множестве картин малоизвестных или вовсе не известных художников гораздо более позднего времени, неустанно тиражирующих найденные предшественниками «трудовые» мотивы. Это станет своеобразным каноном эпигонского социалистического реализма.

Итак, идею растворения личности в коллективе, «скифской» свободы, даруемой таким растворением, художник претворяет в серии портретов, сделанных в коммуне «Ленинский путь» Псковской области. Женские типы этой серии поражают «первобытной» крепостью и силой, даны в движении, во время работы, которая естественна и не кажется мучительной, даже если в руках у работницы ручная коса («Портрет полевой работницы Анны Ульяновой», 1931). По мысли автора эта женщина заменила мужа, который сражается на фронте с винтовкой в руках.

Но если учесть, что картина написана гораздо позже Гражданской войны и лишена каких бы то ни было исторических примет, то объяснение автора не удовлетворяет, кажется уклончивым. Видимо, что-то в такой мощной женщине, подменившей собой мужчину, художника «цепляло», вызывало не сострадание, а сложное чувство, близкое к восхищению. И последующие работы это доказывают. Женщины с «мужскими» орудиями труда выглядят вполне органично. Органична даже женщина с винтовкой за спиной, к ее мощной фигуре в небрежно



А. Н. Самохвалов

Портрет сидящей женщины. 1920-е. Холст, масло, темпера.



А. Н. С А М О Х В А Л О В

Спартаконка. 1928.

Холст, масло, темпера. ГТГ

надетой красной блузе прижимается маленький ребенок («На страже Родины», 1930).

Да и у работницы Анны Ульяновой решительный взгляд, смелый поворот головы, энергичное движение руки, схватившей косу, предвосхищающие метростроевскую серию женских образов. Вместе с тем в работе остается еще своеобразный аскетизм как в трактовке внутреннего мира, так и в пластике, где используются локальные сочетания контрастных тонов: красного, коричневого, белого, и нет никаких отвлекающих декоративных деталей.

В работе «Маслодел Мария Голубева» (1931) усиливается «богатырский» момент, но крупные, полные жизненных соков формы «маслодела» по-своему опоэтизированы, даны в приподнятом, надбытовом ключе. Вот эта «двуплановость» видения помогла художнику создать не бытовую композицию, а работу поэтического настроения в духе Венецианова.

В серии «Девушки Метростроя» Самохвалов динамичнее, декоративнее и, как бы это сказать, идеальнее? Абстрактнее? Монументальнее? Он вновь загорается

коллективным порывом: «Я был совершенно потрясен энергичной, беспокойной и такой любовно коллективной работой...» Но если в предыдущей серии личностное авторское начало присутствовало в полной мере, то тут оно подавляется. Девушки во многом обезличиваются.

В серии, созданной в 1930-е годы, десять акварелей и два холста, написанных маслом, «нездешнюю», идеальную энергию героинь Самохвалова, идущую от древнейших архетипов, ощущали и современники художника. Так, Дейнека, увидев на двухметровом холсте одну из «метростроевок», воскликнул, что это «богиня» (вероятно, Афина или Артемида — из тех, что чураются мужчин), тут же добавив, что это и «советская девчонка». Дейнека очень точно ощутил авторскую тенденцию к опоре на «подпочву».

В лучших работах художнику удается соблюсти меру древнего и современного, идеального и конкретного. В менее удачных перед нами напыщенные, поднятые на котурны образы женщин, абсолютно не воспринимающих тягот тяжелого мужского труда. Положим, в холсте «Метростроевка со сверлом» (1937) героиня словно демонстрирует свои античные формы с обнаженным торсом, а в картине «Метростроевка у бетоньерки» (1937) точно рекламирует стильную рабочую одежду с кокетливо надетой шапочкой. Помпезные ноты, как видим, усиливаются в работах более поздних, написанных маслом, где уже подзабылись первые, живые личные впечатления. Доведенная до трехметровых размеров небольшая картина «Речь с броневика» и стала завершающим аккордом отказа от лица.

И все же художником было сказано нечто важное и неповторимое. Его «скифская» тема женщины-богатырши помогла обнаружить в новой жизни 1920–1930-х годов древнейшие и очень характерные для национального сознания пласты, явленные с размахом и энергией. Его могучие героини накрепко запоминаются, связывая современность с древними поверьями. Будем же ему за это благодарны...

ТАЛАНТ УБЕЖДАТЬ

TALENT TO BE CONVINCING

*Александр Рожин**Aleksander Rozhin*

Творчество народного художника России, академика-секретаря отделения графики и вице-президента Российской академии художеств профессора Льва Викторовича Шепелева вобрало в себя большой творческий опыт, стало неповторимым явлением современного отечественного искусства, образцом высокой профессиональной культуры.

Талант мастера блестяще раскрылся в разных видах и жанрах, в живописи и графике, в пейзаже и портрете, в натюрморте и сюжетной композиции. Однако предпочтение он отдает пейзажу, в котором видит неисчерпаемый источник вдохновения, свободы самовыражения. Сам Лев Шепелев считает себя урбанистом. Городские мотивы для него не просто отражение архитектурного облика, определяющего среду обитания горожан. Это прежде всего особый мир, рождающий в сознании и воображении художника множество ассоциаций с судьбами поколений людей, чей жизненный уклад, привычки и поступки придают каменным и деревянным строениям, доходным домам и уютным особнякам, зданиям из стекла и бетона особую эмоциональную интонацию, таинственность и очарование, благородство и строгость. Одни открываются зрителю своей безыскусной простотой и наивностью, другие — парадностью и чопорностью, третьи — романтичностью поэтических отсветов. Каждая работа Шепелева подобна новелле: незримое течение жизни разворачивается на улицах и в переулках с их прежними и нынешними обитателями. Вместе с тем эти уголки городов и селений обладают удивительной внешней узнаваемостью. В пейзажах Шепелева нет нарочитости, они отражают внутренние ощущения мастера, который не только увидел примечательный с художественной точки зрения архитектурный или пейзажный мотив, а сквозь стены фасадов, сквозь двери и окна ощутил происходящие за ними действия и состояние души жителей. Этот особый дар придает произведениям автора неповторимую эмоциональную содержательность и образную выразительность. Virtuозно владея техникой масляной живописи, акварели и пастели, темперы и гуаши, Лев Шепелев создает музыкально-поэтические парафразы, сюиты, связанные с прошлым и настоящим, отразившимся в облике и характере среды обитания современного человека. Память художника придает пейзажам бесконечные вариации настроений и переживаний не случайно, работы художника можно назвать автопортретами безотносительно к их жанровой принадлежности.

При всей точности, выверенности композиционных и колористических решений, ранее отмеченной узнавае-

Creativity of the People's Artist of Russia, Full Member of the Russian Academy of Arts, secretary of Graphic department at the Academy, Professor Lev Viktorovich Shepelev absorbed a great creative experience and became a unique phenomenon of contemporary Russian art, a prime example of high professional culture.

Talent of a great artist broadly and quickly burst out in various forms and genres, paintings and drawings, in landscapes and portraits, still lifes and genre paintings. However, his prime interest is clearly a landscape, which Shepelev sees an endless source of inspiration and freedom of expression. Lev Shepelev himself feels as "Urbanist". Town motives are for him not only mere reflections of the architectural appearance, determining the environment of citizens. For artist, the city primarily an exceptional world, giving birth to artist's many associa-

Л. В. ШЕПЕЛЕВ
Финляндия. На озере Кольтере.
1984. Бумага, графитный
карандаш, гуашь





мости в живописных и графических произведениях Льва Шепелева превалирует романтическое восприятие окружающего мира, ни на чью не похожая, собственная система эмоциональных и смысловых доминант. Его улицы и дома подобны живым существам, обладающим неповторимыми чертами и характером.

Он избирателен в выборе изобразительного материала, верен своей интуиции в поиске гармонии пропорций и цветовой партитуры. Рисунок, композиция, колорит в работах Шепелева всегда соответствуют авторскому ощущению и видению пространства, использование той или иной техники и материала никогда не бывает случайным. Это слагаемые мастерства и вдохновения, труда и поэзии.

Глядя на полотна и графические листы художника, невольно проникаешься его философией мировидения, сопереживаешь чувствам автора.

Реализм Льва Шепелева — не бесстрастное отражение увиденного, остановленного мгновения, а целостная система образного видения мира, вызывающая в воображении неравнодушного искушенного зрителя бесконечную череду ассоциаций. Он — личность, не только талантливая от природы, художественно образованная, он — человек интеллигентный, для которого понятие «интеллигентность» — не что иное, как привилегия души. И дело не только в социальном происхождении, а в самой сути

его отношения к себе и своему делу. Лев Шепелев получил основательную профессиональную подготовку вначале в МСХШ, затем в стенах Суриковского института в Москве, где его наставниками и педагогами были блестящие мастера — Михаил Черемных, Евгений Кибрик, Михаил Моторин, Юрий Рейнер... Огромную роль в его судьбе сыграли выдающиеся русские художники Аристарх Лентулов и Юрий Пименов, которые первыми заметили талант тогда еще никому неизвестного юноши из дома на Патриарших прудах.

Лев Шепелев стал достойным продолжателем дела своих великих предшественников и как художник, и как педагог. Эволюция творчества мастера убедительно свидетельствует, что он никогда не останавливается на достигнутом. Будучи человеком увлеченным и работоспособным, взыскательным к результатам своего труда, он столь же требователен к коллегам по цеху и ученикам. Доказательством тому служит многолетняя педагогическая деятельность в Суриковском институте и Строгановской академии, участие в работе выставочных, творческих комиссий и жюри, работа в Российской академии художеств. И все же главным для него было и остается собственное творчество.

Лев Шепелев не перестает удивлять многообразием своей художественной палитры. В его искусстве органично сошлись традиции русской и европейской



tions with the fate of generations of people whose lifestyles, habits and actions are giving an unusual emotional tone to the stone and wooden buildings, tenement houses and comfortable mansions, buildings of glass and concrete: charm and mystery; generosity and rigor. Each work of Shepelev tells similar story: the unseen stream of life unfolds on the streets and alleys with their former and current inhabitants. Yet these parts of cities or villages have an amazing external recognizability.

Being enthusiastic, workable, and demanding to the results of his own labour, he is equally demanding of his colleagues and students. The proof is his long-term pedagogical activity at the Surikov and Stroganov Institutes, membership in many exhibition boards, commissions and juries, and last but not least, his the work at the Russian Academy of Arts.

Refined colourist, a brilliant master of drawing and composition, he knows how to give a new life to urban and rural landscapes, and we are looking upon them with eyes of the artist himself, who has undoubtedly a great creative gift of a persuasion.

Created in recent years, exquisite artworks of Lev Shepelev are the best arguments that we have here versatile, authentic and talented master, a realist and a romantic at the same time. Presented in a chamber settings of the Archives of the Russian Academy of Sciences in Moscow, facing a demanding audience embodied by the spiritual elite of Russia – scientists, this exhibition was a great revelation for the audience and marked a new stage in the creativity of this great and sincere artist.



Л. В. ШЕПЕЛЕВ

◀ *Санкт-Петербург. Зима на Каменноостровском проспекте. 2006. Бумага, графитный карандаш, гуашь, темпера*

Ополье. 2009. Картон, итальянский карандаш, гуашь

Иней в Санкт-Петербурге. 2000. Бумага, графитный карандаш, гуашь

На углу улицы Чайковского. 1984. Бумага, тушь, перо, акварель

реалистической школ. На основе широкого знания живописно-стилистических возможностей и философско-эстетических тенденций он выработал собственную изобразительную систему, в которой существует особое представление и о световоздушной среде, и о композиции, и о цвете, наконец, и это самое главное, – свое миропонимание. Оно сродни поэзии Серебряного века. Его романтически одухотворенные интонации, чарующая лирика, полет фантазии сочетаются с живыми впечатлениями и



Л. В. ШЕПЕЛЕВ
Испания. Вечер. Гвадалquivир.
2008. Тонированный картон,
итальянский карандаш, гуашь

Парижское утро. 2008. Бумага,
итальянский карандаш, гуашь



воспоминаниями о городах, в которых побывал художник, о волшебной красоте природы. Казалось бы, самый прозаический мотив по воле автора обретает многозвучие, предоставляет неисчерпаемые пространства для вдохновения. Как у каждого из нас есть своя Москва, свой Петербург, Париж, так и у Льва Шепелева мы видим его Первопрестольную, его Нижний Новгород, его Питер и Париж, им облюбленные пейзажные просторы русской природы. У него свои системы смысловых координат, свои мотивации и эстетические предпочтения, поэтические созвучия, свой свет и воздух, цвет и тональность. Поэтому и иней на одиноком дереве в петербургском дворе подобен кружеву, и мосты Сены, не как у Альбера Марке, и дорогие ему московские переулки и дворы не похожи на Москву Юрия Пименова или Василия Поленова, и березовая опушка другая, нежели у Исаака Левитана. В данном случае речь идет не о сравнениях или противопоставлениях, а об особенностях авторского видения и восприя-

тия, характера образной драматургии и творческой интерпретации.

Лев Шепелев находит неповторимую колористическую световоздушную композиционную среду, передающую саму суть его сопереживания, и постижения увиденного отношения и к нему. В каждой работе есть и особая ритмическая заданность, и цветовые акценты, формирующие в сознании зрителя авторское представление об изображенном мотиве.

Каждая вещь, написанная художником, отличается от другой не только изобразительной канвой, но и параметрами пространства, приемами фрагментирования и построения панорамы перспективы и первых планов, влажным либо прозрачным воздухом, солнечным светом или сфумато сумерек. Все это зависит от живописно-пластических задач, возникающих в процессе работы над конкретным мотивом, от настроения и погоды, от знаний и открытий, от исторической природы того или иного ландшафта и многого другого. Конструктивная логика и декоративность нередко взаимодействуют, рождая неожиданные изобразительные комбинации. Лев Шепелев показывает в своих поисках неисчерпаемые возможности реалистического искусства, его жизнеспособность и актуальность, которые зависят от таланта, мастерства, опыта и широты культурного кругозора. Он не ретроград, и как педагог поддерживает новаторство, оригинальность самовыражения, если они исходят из профессионализма.

Тонкий колорист, блестящий мастер рисунка и композиции, он умеет дать вторую жизнь городским и сельским пейзажам, мы смотрим на них глазами самого художника, обладающего великим творческим даром убеждения. И зритель верит в прозорливость таланта автора, позволяет воображению художника, его переживаниям, чувствам и вдохновению увлечь себя.

Именно таким — многогранным и самобытным мастером, реалистом и романтиком — предстал Лев Шепелев в изысканных произведениях, созданных в последние годы, на камерной выставке, показанной в Архиве Российской академии наук в Москве, обращенной к взыскательной зрительской аудитории, олицетворяющей духовную элиту — ученых России. Эта экспозиция стала откровением для зрителей и ознаменовала новый этап в творчестве большого и искреннего художника.

СОБЫТИЕ

EVENT



Федеральным законом РФ установлен новый памятный день – День солидарности в борьбе с терроризмом. Он приурочен к трагическим событиям, произошедшим 1–3 сентября 2004 года в Беслане, когда группа боевиков захватила городскую школу. Жертвами трагедии стали 334 человека, в том числе 186 детей. 3 сентября в Москве состоялся митинг с возложением цветов к памяtnому знаку жертвам трагедии в Беслане работы скульптора Зураба Церетели, который был открыт 1 июня 2010 года напротив храма Пресвятой Богородицы на Кулишках в историческом центре Москвы.

В ПАМЯТЬ О ЖЕРТВАХ ТРАГЕДИИ
В БЕСЛАНЕ

Секретари: Владимир Жириновский,
Шуков Владимир,
1–3 сентября 2004 года

120 человек
334 человека



ИСКУССТВО ПРОТИВ ТЕРРОРИЗМА

ART AGAINST TERRORISM

*Татьяна Кочемасова**Tatyana Kochemasova*

Проходит время, но наша память продолжает хранить страшные события террористического акта в Северной Осетии. Бесланская трагедия произошла в 2004 году, когда группа боевиков 1 сентября захватила школу № 1 города Беслана и вплоть до 3 сентября удерживала более тысячи заложников. Жертвами этого чудовищного по своему масштабу злодеяния оказались сотни детей и их пришедшие на праздник родители.

1 июня 2010 года Международный день защиты детей Москва отметила открытием памятного знака, посвященного жертвам террористического акта в Беслане. С инициативой его установки в столице России выступило руководство Республики Северная Осетия – Алания, поддержанное правительством Москвы. Конкурс на лучший проект памятника был организован Комитетом по архитектуре и градостроительству Москвы совместно со столичным Департаментом культуры, Российской академией художеств, Московским союзом художников и Союзом московских архитекторов при непосредственном участии Постоянного представительства Республики Северная Осетия – Алания при Президенте РФ. В открытом конкурсе предпочтение было отдано скульптурной композиции (высота бронзового монумента 5 метров), созданной З.К. Церетели. В знак уважения к памяти погибших, про-

Церемония открытия памятного знака, посвященного жертвам террористического акта в Беслане. 1 июня 2010. Москва

Оn June 1, 2010 Moscow celebrated International Children's Day with the opening of a memorial plaque dedicated to the victims of unprecedented terrorist act in Beslan. Leaders of the Republic of North Ossetia – Alania, supported by the Government of Moscow, were behind the installation of the plaque in the capital of Russia. Competition for the best project of the monument was organized by the Committee for Architecture and Urban Planning of Moscow together with the Metropolitan Department of Culture, Russian Academy of Arts, the Moscow Union of Artists and the Union of Moscow architects with direct participation of the the Republic of North Ossetia – Alania Permanent Mission at the Russian President. In the open competition, sculpture created by Zurab Tsereteli was selected as the best proposal, with height of the bronze monument up to 5 meters. In deep sympathy to the victims of this horrific act of violence against civil population and children, continuing his charitable work, the author created the monument free of charge. The memorial monument is installed on the square in front of the temple of Nativity of the Blessed Virgin on Kulishki at Alanian Compound (Solyanka street, 5 / 2). In 1996, with the blessing of Patriarch of Moscow and All Russia Alexy II of Moscow, the temple was handed over to the Ossetian community.

The opening ceremony was attended by Lyudmila Shvetsova, deputy mayor of Moscow; Pavel Astakhov, Representative of the President of the Russian Federation on the Rights of the Child; Taimuraz Mamsurov, President of the Republic of North Ossetia – Alania; Sergey Khudyakov, chairman of the Moscow Department of Culture and



должая свою благотворительную деятельность, автор создал произведение на безвозмездной основе. Художник и Посол Доброй Воли ЮНЕСКО Церетели одним из направлений своей деятельности видит в противодействии международному терроризму силами искусства. Среди наиболее известных работ на эту тему – монумент, посвященный борьбе против международного терроризма в память о событиях 11 сентября в Нью-Йорке (США, Байонн), памятный бюст Серджио Виейра де Мелло, верховному комиссару ООН по правам человека, погибшему при исполнении служебных обязанностей в Ираке (Швейцария, Женева). Во многих своих произведениях и художественных акциях Церетели стремится утвердить идею необходимости диалога между представителями разных народов, культур, религиозных систем, отстаивать принципы взаимоуважения, взаимопонимания и толерантности как нормы, необходимые для существования здорового общества.

Памятный знак установлен на площади перед храмом Рождества Пресвятой Богородицы на Кулишках на Аланском подворье (ул. Солянка, д. 5/2). В 1996 году по благословению Патриарха Московского и всея Руси Алексия II храм был передан Московской осетинской общине. Этот факт еще раз подтверждает единство многонациональной России, стремление ее народов укрепить сформированные веками взаимопонимание и взаимоуважение, которые не могут поколебать даже самые страшные и зверские деяния.

«В память о жертвах трагедии в Беслане. Северная Осетия, Беслан, школа № 1, 1–3 сентября 2004 года. 1127 заложников, 334 погибших, в том числе 186 детей» – в этой немногословной надписи в основании памятника лаконично выражены людская боль, отчаяние и горечь утраты.

Эмоциональное напряжение наполняло атмосферу торжественного открытия, даже природа была в согласии с чувствами присутствующих: на Москву обрушился ливень. Люди предлагали друг другу места под зонтиками, и простой житейский жест еще более сплывал людей в эти минуты горькой памяти. Участие высоких государственных лиц в церемонии открытия – первого заместителя мэра Москвы в правительстве Москвы Людмилы Швецово́й, Уполномоченного при Президенте Российской Федерации по правам ребенка Павла Астахова, главы Республики Северная Осетия – Алания Таймураза Мамсурова, председателя Департамента культуры города Москвы Сергея Худякова не сделало ее «официальной»: церемония была больше похожа на встречу близких людей, которых объединяет общее горе. Подбирая нужные слова и сдерживая нахлынувшие воспоминания, перед собравшимися выступила выпускница факультета журналистики МГУ Залина Богазова, пострадавшая в результате теракта в Беслане и потерявшая в этой школе маму и сестру. Слова поддержки родным погибших высказывали члены Общественной палаты, деятели культуры. Вокаль-

ные произведения, которые исполнили народный артист Республики Северная Осетия – Алания Олег Тайсаев и 12-летний певец Тимур Сланов, придали событию дополнительный смысл и еще раз подчеркнули выразительность пластического звучания памятного знака.

В этот день среди присутствовавших царил атмосфера единства, общности памяти миллионов россиян о трагедии. Москва по-прежнему не верит слезам, но боль и скорбь об ушедших здесь знают не понаслышке. Чудовищные взрывы в московском метро в марте 2010 года убеждают нас, что есть силы противостоящие мирной жизни, насаждающие террор и насилие. Памятный знак напоминает о погибших в той трагедии: об искалеченных, осиротевших детях, убитых горем родителях, потерявших детей. Но образная многозначность памятного знака, созданного Церетели, адресуется также и всем жертвам террористических актов, совершенных на территории Российской Федерации.

Скульптурная композиция являет собой сложную структуру, выражающую одновременно и боль потери, и надежду на силу жизни. Дети, словно птицы, в едином движении уходят в небеса. В основании монумента изображены детские игрушки – плюшевый медвежонок, паровозик, лошадка, они напоминают о хрупком мире, мире добром и радостном, как и праздник 1-го сентября, когда, покинув мир детства, ребята отправились во взрослую жизнь и в тот же день ушли в жизнь вечную. «Дети играли и куда-то ушли, не успев доиграть в свои игрушки. Они должны вернуться», – говорит Зураб Церетели. Быть может, именно так хотелось думать родителям, потерявшим детей в бесланской трагедии. Полет детей-птиц набирает высоту и превращается в торжественное шествие в вечность. Фигуры принимают обобщенные формы, теряют свою телесность, визуально становятся все легче и на вершине окончательно «развоплощаются», сливаясь в едином, уносящемся от земли вихре теперь уже окончательно «птичьей» стаи...

Благородная статика нижней части композиции придает памятнику мемориальный характер и вступает в выразительный контраст с энергичной устремленностью всей массы ввысь. Обобщенный, масштабный характер монумента, созданного Церетели, воспринимается как посвящение не только ушедшим детям, из ангелов земных превратившихся в ангелов небесных, но и родителям, погибшим, спасая их жизни, и воинам, которые отдали свои жизни, защищая детей. Никто не забудет страшные кадры, на которых родители безутешно оплакивают детей и внуков, дети – братьев и сестер, родителей. Главная идея монумента посвящена вечной памяти и вере в силу жизни. Ни один человек не может прервать жизнь в ее божественном понимании, он лишь заканчивает земной путь. Дух – это сила, над которой не властны даже самые тяжкие телесные страдания. «И тьма кончается светом» – так призывает не терять веру и бороться за жизнь осетинская пословица, мудрость предков, адресованная сегодняшнему дню.

6 июля 2010 года в Российской академии художеств состоялась церемония награждения президента Российской академии художеств Зураба Церетели высшей наградой Республики Северная Осетия – Алания – медалью «Во славу Осетии».

Указ о награждении З.К. Церетели был подписан главой республики – Таймуразом Мамсуровым 4 июня 2010 года. Награду президенту РАХ вручил заместитель председателя правительства республики, полномочный представитель республики при Президенте РФ Александр Тотоонов. «Вы увековечили память об одной из самых страшных трагедий в истории человечества – террористическом акте 1–3 сентября 2004 года в Беслане. Теперь в столице нашей великой Родины есть место, где каждый может почтить память жертв Беслана. Благодарю вас от имени главы и Правительства Республики Северная Осетия – Алания, всех членов Московской осетинской общины», – сказал А. Тотоонов.

many others. There were vocal works performed by Oleg Taysaev, People's Artist of the Republic of North Ossetia – Alania and 12-year-old Timur Slanov.

On July 6, 2010, the award ceremony was held at the Russian Academy of Arts for its President Zurab Tsereteli, where he received the highest award of the Republic of North Ossetia – Alania – the medal "For the Glory of Ossetia."

Decree on awarding Zurab Tsereteli was signed by the head of the republic – Taimuraz Mamsurov on June 4, 2010. To the President of Russian Academy of Arts, the award

was presented by Aleksandr Totoonov, the Deputy Prime Minister of the Republic, the plenipotentiary representative of the Republic at the Russian President. "You have immortalized the memory of one of the worst tragedies in human history – a terrorist act carried on September 1-3, 2004 in Beslan. Now the capital of our great motherland is a place where everyone can honour the victims of Beslan. Thank you on behalf of the head of the Government of the Republic of North Ossetia – Alania, as well as all members of the Ossetian community in Moscow," – said Mr. Totoonov.

Церемония открытия памятного знака, посвященного жертвам террористического акта в Беслане. 1 июня 2010. Москва



Art history shows us that throughout all the times, artists have responded to the suffering of mankind. Many art works have become illustrious symbols of overcoming the hardships of life and helped to prove the importance of eternal values to disillusioned people.

Autumn is the period, when tranquillity of nature brings peace of mind to the people. However, by strange coincidence, the early autumn forever unites Russia and the United States with appalling experience. Over the years, these tragedies are coming back from the memory as if they happened yesterday - a series of terrorist attacks in New York on Sept. 11, 2001 and a terrorist siege and hostage crisis at local elementary school in the town of Beslan, North Ossetia, on September 1, 2004.

The tragic events of September 11, 2001 shocked the entire world community. Nobody could predict such large-scale violence and destruction in pursuit of terrorists interests.

Many works of contemporary art express the theme of terror in its own way, reflecting the fate of victims, who sometimes stood face to face to the terrorists or following mayhem. Zurab Tsereteli is one of the artists, offering his humble artistic interpretation of this sensitive topic. His response to the events in the world are his artworks. The fight against terrorism by means of art is the great idea, which the artist brings in life in his work and in his role as UNESCO Goodwill Ambassador.

Namely he is the author of the first and so far the only monument dedicated to the victims of the September 11 attacks in the U.S., which is installed in the city of Bayonne, New Jersey.

In 2006, the opening ceremony of the monument brought together many people - hundreds of people who came from New Jersey and New York, Moscow and St. Petersburg.



Церемония открытия монумента, посвященного борьбе с мировым терроризмом. 11 сентября 2006. Байонн, Нью-Джерси, США

История искусств свидетельствует, что во все времена художники откликались на страдания человечества. Многие из этих произведений превратились в своеобразный символ преодоления жизненных тягот, возвращали людям значимость вечных ценностей.

Осеннее состояние природы тоже приносит состояние умиротворенности, душевного равновесия. Однако по странному совпадению ранняя осень навсегда объединила Россию и США переживаниями трагических событий. Спустя годы эти события все так же ярко встают в памяти, как будто были вчера — серия террористических атак 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке и захват террористами российского города Беслан 1 сентября.

Трагические события 11 сентября 2001 года всколыхнули всю мировую общественность. Подобную демонстрацию насилия как средства достижения собственных интересов мало кто мог предугадать.

Многие произведения современного искусства по своему выражают тему террора, судьбы его жертв, которыми подчас становятся в первую очередь сами террористы. Свое художественное осмысление представляет зрителю Зураб Церетели. Его отклик на события, происходящие в мире — это в первую очередь его искусство. Борьба с терроризмом средствами искусства — масштабная идея, которую художник утверждает в своем творчестве и в своей деятельности в качестве Посла Доброй Воли ЮНЕСКО.

«Мне очень хотелось, чтобы моя работа — монумент, посвященный борьбе с международным терроризмом, стал не только памятью о погибших от рук террористов в США и во всем мире, но и символом борьбы за мир, мечтой о лучшей доле для современной молодежи, идущей в будущее», — сказал Зураб Церетели. Именно его авторству принадлежит первый и на сегодня единственный монумент, посвященный памяти жертв терактов 11 сентября в США, который установлен в городе Байонн, штата Нью-Джерси. «Монумент будет служить символом российско-американского единства в борьбе против угрозы терроризма», — отметил на закладке камня в основание монумента В.В. Путин.

Открытие монумента состоялось в 2006 году. «После 11 сентября перед американским народом стояла обширная и трудная задача: обеспечить семьи погибших необходимой поддержкой для их дальнейшей жизнедеятельности, создать оборону нашей родины и одержать победу над всеми теми, кто подрывает наши ценности и образ жизни. Эта скульптура содержит в себе это важное послание, как через художественное воплощение, так и по природе своей, являясь даром одной великой нации другой», — отметила Хиллари Р. Клинтон.

Церемония открытия объединила множество гостей — сотни людей, приехавших из Нью-Джерси и Нью-Йорка, Москвы и Санкт-Петербурга, других городов мира, представителей дипломатических миссий, деятелей культуры, родственников жертв терактов, сплотив высокопо-

ставленных политических деятелей и простых граждан, еще раз утвердив торжество мира над войной, завоевание искусства — над разрушением.

«Мы ценим вклад Зураба Церетели, народа России и всех принявших участие в работе над мемориалом “Слеза скорби”. Ваш труд помогает увековечить память о невинных жертвах и служит примером взаимопонимания между народами. Только в сотрудничестве мы сможем построить более безопасный мир для наших детей и внуков» — говорилось в приветствии Джорджа Буша.

В 2007 году была осуществлена еще одна творческая инициатива Церетели, посвященная теме борьбы с терроризмом. 28 июня 2007 года в Женеве состоялось открытие памятника, посвященного памяти Серджио Виейра де Мелло, верховного комиссара по правам человека ООН, погибшего при исполнении служебных обязанностей в качестве главы миссии ООН в Ираке. В результате этого теракта погибли 23 человека, свыше 100 человек получили ранения различной степени тяжести. В тот момент, когда произошел взрыв, в штаб-квартире ООН было особенно многолюдно, так как намечалась пресс-конференция. В радиусе более километра в домах от взрывной волны из окон вылетели стекла. Этот акт насилия, призванный подчеркнуть широту возможностей, которыми обладают террористы, стал очередным вызовом мировой общественности.

Бразилец Серджио Виейра де Мелло, работавший на протяжении двух десятков лет в различных организациях ООН, стал верховным комиссаром по правам человека в июле 2003 года. Находясь на этом посту, он координировал деятельность системы ООН в области прав человека, сотрудничал с правительствами разных стран. Церетели выступил автором памятного бюста. Его произведение передано МИДом РФ в дар отделению ООН в Женеве, на территории которого и установлено. Церемонии открытия возглавил Генеральный секретарь ООН Бан Ки Мун, который отметил не только художественные достоинства бюста, но и международное значение самого события. «Этот памятник очень важен для семей жертв трагедии, что мы так отчетливо и остро ощущали во время нашей встречи на месте его установки. Но он не менее важен для Организации Объединенных Наций, так как символизирует трагическую потерю ее “самых лучших и храбрых” коллег, а также подчеркивает ее решимость продолжать расширение помощи людям во всем мире, одновременно обеспечивая большую безопасность для своего собственного персонала», — отметил в благодарственном письме Генеральный секретарь ООН. «В более широком контексте ваш бюст Серджио Виейра де Мелло, особенно при рассмотрении его в сочетании с вашим мемориалом жертвам 11 сентября, недавно открытым в Байонне, Нью-Джерси, символизирует не только мировую скорбь по жертвам терроризма, но и твердую решимость международного сообщества положить конец этому ужасу.

Все люди доброй воли, каждый в своей профессиональной области, а не только политики и дипломаты, должны помогать ООН в этой работе. Несомненно, вы внесли в это свой вклад не только как Посол Доброй Воли ЮНЕСКО, но и как скульптор и как гражданин. Я полагаю, что трудно переоценить роль искусства в преобразовании мира к лучшему. Еще раз благодарю вас за все, что вы делаете». Подобная высокая оценка ООН художественных инициатив, призванных бороться за мир, утверждает актуальность начинаний многих деятелей искусства по

burg and other cities in the world, representatives of diplomatic missions, cultural figures and relatives of victims of terrorist attacks, rallying senior political figures and ordinary citizens - to establish once again the triumph of peace over war, to prove the victory of art over destruction.

In 2007, another Tsereteli's creative initiative was implemented, aimed at combating terrorism with means of art. On June 28, 2007 in Geneva, ceremonial unveiling of a monument created by Tsereteli took place. The monument is dedicated to the memory of Sergio Vieira de Mello, UN High Commissioner for Human Rights, who was killed while on duty as the head of the UN mission in Iraq.

International cultural events of different scale and different content regularly reaffirm the importance of such initiatives. They are starting points of the joint efforts in combating the global evil and in search for the new forms of promoting the ideals of humanism. In New Jersey, at the monument by Zurab Tsereteli, the attendance is growing every year together with public attention, proving the relevance of this work of modern art and of author's international initiative. Nowadays it is obvious that only mutual respect and trust can serve as guarantors of a peaceful future. Periodically flaring up in different parts of the world, numerous conflicts are proofs that the world today lacks tolerance and understanding of simple truths: we live on one planet, albeit in different countries; that all the people are far too connected; and that the life is sacred.



всему миру. И Зураб Церетели — один из ярких тому примеров.

Разного масштаба и содержания международные культурные акции регулярно подтверждают значимость подобных инициатив, призванных стать отправной точкой в объединении совместных усилий в борьбе с мировым злом, поиске новых форм продвижения идеалов гуманизма. Так, большое количество посетителей монумента Зураба Церетели в Нью-Джерси доказывает востребованность этого произведения современного искусства и международной инициативы. Очевидно, что сегодня только взаимное уважение и доверие могут служить гарантом мирного будущего. Многочисленные конфликты, периодически вспыхивающие в разных уголках Земли, убеждают, что сегодня в мире не хватает терпимости и понимания того, что мир един, все люди связаны друг с другом, и что жизнь священна.

Церемония открытия памятника, посвященного памяти Серджио Виейра де Мелло. 28 июня 2007. Женева

ВЫСТАВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС

EXHIBITION HALLS



Выставочные залы Российской академии художеств (Пречистенка, 21), Галерея искусств Зураба Церетели (Пречистенка, 19) и Государственный музей современного искусства РАХ (Гоголевский, 10) образуют крупнейший современный центр искусств. Здесь представлена коллекция слепков с произведений античной скульптуры, проходят выставки академического и современного искусства, защиты дипломных проектов, торжественные собрания академии, музыкальные вечера, регулярные общедоступные мастер-классы Зураба Церетели, выставки педагогов и студентов академических вузов, а также развернута постоянная экспозиция произведений Зураба Церетели.

www.rah.ru



ЗАЗЕРКАЛЬЕ ОЛЬГИ ПОБЕДОВОЙ

OTHER SIDE OF MIRROR BY OLGA POBEDOVA

Ольга Калугина

Olga Kalugina

Пою перед тобой в восторге похвалу
Не камням дорогим, не злату, но стеклу!

М.В. Ломоносов. Письмо о пользе стекла. 1752

В разгар лета в залах Российской академии художеств состоялась выставка с амбициозным и по-июльски горячим названием: «Мировая премьера Ре-Цент-Арта. Выставка “Антитеррор” Победовой — над солнцем». Масштабная экспозиция была посвящена бо-летию со дня рождения и 40-летию творческой деятельности заслуженного художника РФ, члена-корреспондента Российской академии художеств Ольги Александровны Победовой. Лауреат многих международных и отечественных творческих конкурсов, широко известный и признанный в мире мастер подводила здесь достойные итоги и разворачивала захватывающие перспективы. Автора этой статьи выставочные переживания затронули исключительно глубоко, поскольку предметом моих профессиональных интересов всегда была скульптура, то есть пространственные решения, впечатлениями от которых изобиловала экспозиция.

Оставаясь на позиции, что вербальное достаточно сложно соотносится с пространственным, попробуем от-решиться от декларатив-ной доминанты заголовка выставки и погрузиться в те «органолептические» впечатления, которых, думается, не избежал ни один посетитель. На самом деле путей объясне-ния выставки через текст предлагалось множество — и в буклетах, и в эксплика-циях, и в стихах. Но пусть простят меня авторы всех этих интерпретаций. У каждого зрителя свой путь к произведению.

По оставлении всего вмененного извне самым завораживающим и подку-пающим в экспозиции ста-ла точно избранная и пол-ноценно реализованная в отдельных объемах, ком-позициях, инсталляциях

At the height of summer, in the halls of the Russian Academy of Arts on Pre-chensthenka, an exhibition project “The World Premieres of Re-Tsept-Art” started with the personal “Anti-terror” by Olga Pobedova. This large-scale exhibition was actually devoted to the 60th anniversary of the artist and 40th anniversary of her creative activity. Honoured artist of Russia, corresponding member of Russian Academy of Arts, Olga Pobedova — according to his- torical and cultural distance — fo- cuses on leaving space in favour of time. It seems that all her creative energy is focused on overcoming the limitations of three dimensions, so there is no wonder the crystal clear glass became her favourite material. In natural light is often im- possible to identify its boundaries. Perfect creation of our advanced technology and handicraft, glass can merge with clean air and sun- shine. But with a slightest change of

О. А. ПОБЕДОВА

◀ *Оплот концептуализма. 2009.*
Оптическое стекло, лазерная гравировка, шлифовка, полировка

Фотография работы «Большая пирамида» в пространстве. 2010.
Фото, печать



angle, light beams are able to transform the essence of art-piece beyond recognition. Borders are suddenly sharp as steel. Transparent surfaces suddenly mirror the surrounding space, distort and transform it according to author's will.

Olga Pobedova has been progressively working towards a development of new approaches to construction of image, resulting in novel expressiveness. The multitude of faces and textures is one of the ways to release the form of fixed limits ("Dedication to Chernyahov", optical glass, 2010). Essence of optical glass magic is such that it responds to the slightest movement of the viewer, even the rhythm of his breathing, a barely noticeable shift of sunlight in the window, or the shadows of bodies under the roof-light. The work is never the same and it does not remain static, even in a few minutes it can completely change its substance. One should live and interact with the exhibition. Then looking at the "Old Town" (optical glass, 2010), we could see how the flawless crystals are suddenly depicting outlines of an old fence or onion domes of churches, which on our move dissolve into a shimmering lake of transparency, almost like looking at



О.А. ПОБЕДОВА

Silenzium. 2008.

Ситалл, шлифовка, полировка

▷ *Распев. 2009. Оптическое стекло, шлифовка, полировка*

Пасхальная неделя. 2010.

Цветное оптическое стекло, шлифовка, полировка



и перформансах художественная стезя. Вступая в залы, посетитель словно освобождался от повседневности, а в конечном счете — от дисгармонии, несовершенства мира и погружался в тайнопись искусства. Этот переход у Ольги Победовой выражен абсолютно и непреложно: стекло не «водится» в природе и даже не может быть сотворено индивидуальными усилиями человека на пути преодоления его сопротивления, как это происходит в работе с деревом, камнем, глиной... До стекла человечеству нужно было дожить и дорасти, додуматься и доразвиться. Не говоря уж о высочайших технологиях оптического стекла, с которым работает художник. В этом смысле оно есть подлинное искусство, то есть исполненное специально и с безупречным мастерством.

Однако совершенство технологий — это не только господство над природой. Прямого пути к творчеству здесь не обрести. Высота технологий — прежде всего высота дисциплины процесса, точности и верности всех технологических последовательностей. Уместно спросить: как же обрести в рамках этого прокрустова ложа непреложную свободу, когда «поэт, как Аквилон, — что хочет, то и носит он» (А.С. Пушкин, Египетские ночи. Гл. II)?!

Здесь, уместно заметить, дух поистине возносится над плотью. А в случае с произведениями Ольги Победовой он пронизывает и одухотворяет плоть лазерной безупречностью граней и хрустальной четкостью объемов. Достигается это удивительным единением мастера и материала, превращением того, что могло бы быть отнесено к декоративно-прикладной сфере, в свободное от всяких внетворческих «приложений» чистое искусство.

В Европе и Америке существует богатый опыт перехода из прикладных технологий стекла в станковые и даже монументальные. Впрочем, отечественная традиция также может дать многое и мастеру, и исследователю данного предмета. Достаточно вспомнить страстный интерес к стеклу великой Анны Голубкиной, сдерживаемый только материальными трудностями в период разрухи. Уникальным можно считать опыт освоения стекла — также по пути от прикладного к станковому — Веры Мухиной. А ведь это были скульпторы, мастера, обладавшие блестящим чувством объема, тектоники, конструкции и способные, как и полагается подлинному ваятелю, соотносить это с пропорциями и формами человеческого тела, с его мягкостью и теплотой, природностью и подверженностью культурному преображению. Именно в мухинских работах национальное своеобразие заявляло о себе через масштаб пропорций, мощное цветовое решение, теплоту и в то же время остроту образных построений.

Поэтому зритель, обремененный знаниями истории вопроса, с готовностью воспринимал экспозицию как пространственно-скульптурное решение. Немаловажное значение имеет и становление творческого метода мастера. Прослеживая хронологию создания композиций Победовой, нельзя не согласиться с художником, особо выделяющим «иулиановский период» своего творче-



ства – время удивительного сотворчества с выдающимся скульптором Иулианом Рукавишниковым. Сияющая, невесомая в своей безупречности призма забавляет теплое нежного лемура («Маленький лемура», бронза, оптическое стекло, 1993), а плотный фактурный полумесяц трепетно охватывает рожками словно тающую от его прикосновения Луну («Луна и полумесяц», бронза, стекло, 1998). В те годы Победова еще прочно была связана с образами органической природы, когда среди зарослей «Венца лета» (1996, бронза, оптическое стекло) в хрустальное плавание отправлялись такие плотные и достоверные «Рыбка-дама» (бронза, оптическое стекло, 1993), «Рыбка-ежик» и просто «Рыбка» (бронза, оптическое стекло, обе – 1996). Однако уже намечалось тяготение к работе с формой, очищенной от прямых ассоциаций, свободной в истолковании и пластическом переживании. Среди них «Русский самоцвет» (оптическое стекло, 1993), «Тотем» (металл, оптическое стекло, 1996), «Воспоминание о Хоккайдо» (оптическое стекло, 1998), «Врата вечности» (оптическое стекло, 1998).

Утрата единомышленника, сотворца, дорогого человека не могла не сказаться на мироощущении мастера. В начале 2000-х годов в ее творчестве чувствуется новый импульс, который неизбежно порождают сильные чувства у сильной творческой натуры. Разбросанные вокруг лежащего креста камни в композиции «Годовщина смерти Рукавишникова» (металл, дерево, камень, оптическое стекло, 2001), несомненно, предназначены были для того, чтобы их стали собирать. И Ольга Победова начала... Мы сопереживаем это со всей очевидностью, когда округлости сменяются гранями, теплая текучая бронза – супрематическими объемами, образная определенность – безграничностью и многозначностью символа.

Намечавшаяся тенденция закономерно приводила художницу к истокам минимализма – к архитекторам Малевича, к их изысканной ритмике и чистоте пропорций («Архитектон. Памяти Малевича», оптическое стекло, 2010). Только путь у каждого творца своеобразен и неповторим. Насколько великий авангардист был устремлен

в объем, настолько Ольга Победова — сообразно исторической и культурной дистанции — нацелена на выход из пространства во время. Кажется, вся ее творческая энергия сконцентрирована на преодолении пластических границ, и потому кристально чистое стекло становится ее излюбленным материалом. Его границы невозможно строго уловить в естественном свете, так безупречно творение высших технологий способно слиться с чистым воздухом и солнечным сиянием. Но при малейшей концентрации освещения его сущность преобразуется до неузнаваемости. Границы формы заостряются как сталь. Прозрачные плоскости зеркально отражают окружающее пространство, ломают и преобразуют его по строгой воле творца.

Мастер последовательно прорабатывает пути освоения новых пластов выразительности и возможностей построения образа. Множественность граней и фактур — один из путей высвобождения формы из фиксированных пределов («Посвящение Черняхову», оптическое стекло, 2010). Волшебная сущность оптического стекла такова, что его способность и характер преломления реагируют на малейшее движение зрителя, даже на ритм дыхания, на едва заметное смещение солнечного луча в окне, тени тел под светильником. Произведение никогда не равно себе и не остается таким, каким было несколько минут назад. В экспозиции нужно жить и действовать, и тогда «Старый город» (оптическое стекло, 2010), где в безупречных кристаллах вдруг мелькнут очертания старого заборчика или приземистой луковки купола, вдруг растворится в мерцающей подобно озеру зыбкой прозрачности, точно на глазах уходящий в глубины вод Китеж.

Это только одна из ступеней жизни произведения в пространстве и во времени. Ведь помимо граней есть еще ритмически выверенное умножение объемов, словно ускользающих в иные пространственные пределы, куда увлекают нас повторяющиеся структуры «Святылища», «Сигмы», «Биоформы» (все — оптическое стекло, 2010). В распоряжении художника есть также плоскость зеркала, удваивающая поставленный на него предмет и претворяющая уникальность в бесконечность («Око», оптическое стекло, 2000; «Московские сумерки», оптическое стекло, 2001). Наконец, есть реальный захват пространства масштабной инсталляцией, восприятие которой задано предопределенным перемещением зрителя в экспозиционном пространстве, световым сопровождением и космическим ритмом изменения интенсивности солнечного сияния («Источник трепетной любви», оптическое стекло, 2001; «Структуры», металл, стекло, 2002).

Тем не менее игра чистых, минимально оторефлектированных форм способна смягчаться в произведениях Победовой благодаря последовательности сложных ассоциативных намеков, как исторических, так и органолептических. Круг первых произведений влечет нас в историю через ее «Транцензус зиккурата» (оптическое стекло, 2008), «Пирамиду», «Архетип» (оба — оптическое стекло,



О. А. ПОБЕДОВА

Биоформа. 2010.

*Оптическое стекло, 10 мм листовое
стекло, шлифовка, полировка*

▷ *Старый город. 2010.*

*Оптическое стекло, шлифовка,
полировка*

the legendary invisible town of Kitezh, fading away in a deep water.

Opus of works by Olga Pobedova is diverse, different art forms intertwine and support each other. With its laws, the world she created closely resembles the architectural organization, underlying the existence itself. Like a thin soft music of distant bell, it is a constant reminder of the fragility and the precious value of this invisible universe of laws. After all, the artist builds the concept of the exhibition as it is today, right now, in these halls, under this lights, and it will never happen again. This is the reason, why everything here is saturated with a sense of uniqueness of the moment, so it looks like a miracle.

2010). Вторые захватывают дальние всплески воспоминаний обонятельных, тактильных и вкусовых, будь то «Медовый» (1996) или «Яблочный Спас» (2010, оба – оптическое стекло), «Муаровая лента» (ситалл, 1998), «Ледяной» (оптическое стекло, 2003). Жесткая грань может оплавляться мягким скольжением или ребристой структурой наподобие тронутой дуновением воды, связываться с миром природы графикой и тональными переходами.

В пространстве работ Ольги Победовой переплетаются и поддерживают друг друга все виды изобразительных искусств, созданный ими мир вплотную приближается к законам архитектурной организации, лежащим в основе бытия, и словно тонкая нежная музыка отдаленного перезвона, постоянно напоминает о хрупкости и драгоценности этой невидимой вселенной закономерностей. Ведь художник строит композицию выставки так именно сегодня, именно сейчас, в этих залах и при этом свете, что уже не повторится никогда, а потому все насыщенно чувством уникальности момента и так похоже на чудо.

У каждого посетителя этой экспозиции сложится свой образ. На это, безусловно, и рассчитывал мастер. Ассоциации могут оказаться и слишком личными... Так, в силу профессиональных обязанностей отца оптическое стекло – одно из воспоминаний моего детства. Пальцы и глаза хорошо помнят: берешь в руку этот сгусток невесомого теплого света, и ошеломляешься его плотностью и про-

хладой. И мир оказывается больше и сложнее, чем можно было предположить, а при взгляде на просвет вокруг каждого предмета вспыхивает радужный нимб, словно ты распахнул тайную дверь в неведомую страну. Тогда в сердце поселяется надежда, что где-то существует этот идеальный, кристально чистый и полный радости мир, прикосновением к которому стала юбилейная выставка щедрого и тонкого художника – Ольги Победовой. Она ведет нас по этому сказочному и в то же время совершенно реальному миру безупречных форм, заколдованного, остановленного волею творца света, и хочется вместе с великим Гете произнести:

Как хорошо! Как ясно и светло
Сияет многоцветное стекло!
Да, новый свет откроется для вас,
Все возвышает дух, пленяет глаз.
И ежели в вас есть душа, то вам
Он по душе придется, этот храм.



ПАВЕЛ ШМАРОВ, УЧЕНИК РЕПИНА

PAVEL SHMAROV, DISCIPLE OF ILYA REPIN

Вероника Богдан

Veronika Bogdan

В рамках Года России во Франции и Франции в России состоялась встреча российского зрителя с творениями талантливого русского живописца и графика П.Д. Шмарова, в 1923 году эмигрировавшего из России и прожившего остаток жизни во Франции. Автор картин на исторические темы, портретист, великолепный рисовальщик, иллюстратор, Павел Дмитриевич окончил Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств, куда поступил в 1894 году как вольнослушатель. В это время в училище преподавали выдающиеся художники — И.Е. Репин, А.И. Куинджи, В.Е. Маковский, И.И. Шишкин и другие. Студенты вначале попадали в головной и натурный классы, где было четыре постоянных руководителя — В.Е. Савинский, И.И. Творожников, К.В. Лебедев, Н.А. Бруни. Высокие категории за рисунки и этюды давали возможность перейти в мастерскую профессора. Многие успевали учиться сразу в двух мастерских — это не возбранялось (так, И.И. Шиллинговский и И.Г. Мясоедов учились в живописной мастерской, посещая занятия в батальной мастерской В.В. Матэ).

В декабре 1896 года Шмаров поступает в мастерскую Репина, самую популярную и многочисленную. Тогда у Ильи Ефимовича занимались Д.Н. Кардовский, О.Э. Браз, И.Е. Бобров, Н.И. Гумалик, С.М. Дудин, А.А. Куренной, Ф.А. Малявин, П.Е. Мясоедов, Н.Ф. Петров, К.А. Сомов, К.А. Стабровский, М.С. Судковский, Д.А. Щербиновский, А.Н. Остроградский, А.П. Остроумова и другие. Первоначально размещавшаяся в двух маленьких комнатах на Литейном дворе (огромные окна выходили на 3-ю линию), в конце 1896 года репинская мастерская переезжает в главное здание, где для нее специально подготовили студию. Здесь помещение было большое, удобное, с верхним светом. Стоял хороший рояль. В мастерскую вела довольно крутая каменная лестница, по которой можно было пройти на крышу, куда весной молодые люди взбирались, чтобы позавтракать. Самые отчаянные даже подходили к статуе Минервы, венчающей купол здания академии. Студенты жили весело и дружно. С 9 утра до 2 часов писали натурные этюды, потом в маленькой комнате под каменной лестницей пили чай, разговаривали. До 5 вечера был перерыв, а потом рисовали натуру. Работали и над эскизами на свободные темы. Репин ставил одновременно по три модели, было тесно. В собрании НИМ РАХ есть уникальная картина — «Постановка натуры в мастерской И.Е. Репина в Академии художеств». Это коллективная работа, которую писали ученики и сам Репин с 1899 по 1903 год, на ней изображен и Шмаров.

In the frameworks of large-scale event in international cultural relations — Year of Russia in France and Year of France in Russia — Tsereteli Art Gallery together with Joel Garcia Organization and the Association “French–Russian Dialogue” with the support of the Russian Academy of Arts presented exhibition of talented Russian painter and graphic artist Pavel Shmarov (1874–1950), who emigrated from Russian in 1923 and spent rest of his life living in France. For the first time in Russia, Pavel Shmarov’s 90 works are on display (including historical paintings, portraits, etudes, illustrations, drawings). Works came from the private collection of the celebrated collector Joel Garcia, as well as from the artist’s personal belongings and ar-

▷ К.А. Сомов

Портрет Н.И. Гумалика. 1896.

Бумага, графитный карандаш.

НИМ РАХ

Л.Г. Соловьев

Портрет художника Шмарова.

Бумага пастель

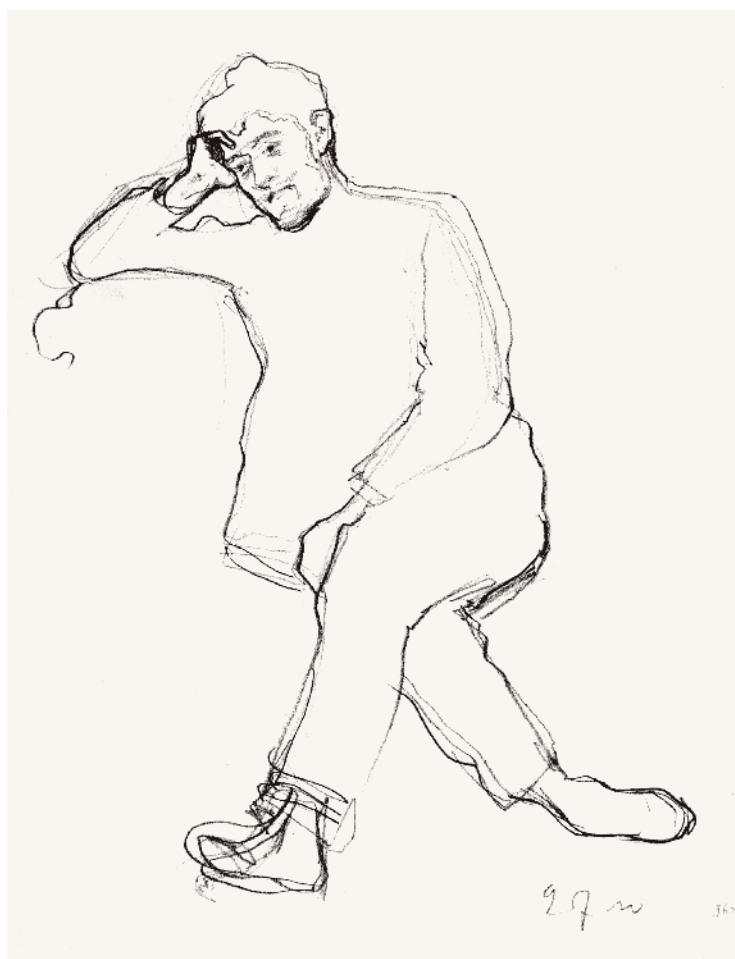


Наверняка юный Павел Шмаров, как и другие студенты училища, принимал участие в знаменитых ежегодных «балах художников», проходивших чаще всего в зале Дворянского собрания (сейчас это филармония). По старой традиции все высшие учебные заведения устраивали такие благотворительные вечера в пользу студентов. Помимо концерта, как правило, с участием артистов Мариинского театра, и бала ставили «живые картины» и устраивали лотерею из картин и этюдов, пожертвованных маститыми художниками. Так, в 1895 году организованная Грабарем и в декорациях Щербиновского была дана опера композитора А.С. Аренского «Рафаэль».

Как вспоминают ученики Ильи Ефимовича, «Репин был большой мастер, умел показать, как надо делать, но педагогической системы у него не было...»¹ Отсутствие у профессора продуманной методики побудило многих студентов (в том числе Д.Н. Кардовского, И.Э. Грабаря, К.А. Сомова, А.П. Остроумову) уехать учиться за границу — во Францию или Германию. В конце 1897 года Шмаров, оформив заграничный паспорт и взяв отпуск до апреля следующего года, тоже решил ехать учиться в Европу. «В воскресенье Шмаров уезжает за границу и завтра придет попрощаться; едет против желания Репина, который не хотел его туда пускать, боясь, что Шмаров (человек неустойчивый) попадет под дурное влияние, а он к этому очень склонен и может совсем погубить свой талант. <...> Репин совершенно прав. Шмаров очень легко впадает в манерность»².

Павел Шмаров вместе с В.Э. Борисовым-Мусатовым отправился в школу А. Ашбе в Мюнхене, после чего успешно участвовал в академической выставке 1898 года³. Правда, дружившая со Шмаровым Остроумова ожидала большего. Она описала свои впечатления от работ соученика, выполненных в Германии, так: «В начале февраля, после короткого отсутствия, вернулся Шмаров. Привез работы — рисунки, сделанные у Ашбе. Он очень меня разочаровал. Его ученье состояло в том, что он все время рисовал головки углем, и только головки. Человеческое тело он и остальные не изучали. “Какая скука!” — думала я, разглядывая бесконечное количество этих головок. Хорошо сделаны, толково нарисованы, но только сплошь головки. — “Нет, — заявила я ему, — для этого не стоит ездить в Мюнхен. Наша задача серьезнее и труднее”»⁴ Однако то, что четыре большие работы Шмарова, показанные на выставке в академии («Портрет Н.И. Стояновского», «Пейзаж», «Асфальтчики», «Разгром») были очень хороши, признала и Анна Петровна.

Вернувшись в Петербург, художник много работает с натуры, пишет этюды на открытом воздухе, а осенью 1898 года получает разрешение пользоваться мастерской для «окончания начатой большой картины». В том же году, очевидно, по заказу (или при содействии) великого князя Георгия Михайловича он написал образ



для Теклатского монастыря. В 1899-м вышел на конкурс и приступил к исполнению итогового произведения, которым стала картина «Горе побежденным», пополнившая собрание академического музея (в 1930 году при очередном расформировании академического собрания передана в Череповецкий художественный музей). В том же году за эту конкурсную работу живописец получил звание художника (а также право на чин X класса при поступлении на государственную службу и право на преподавание рисования в учебных заведениях). Шмарову улыбнулась удача — он получает и право на пенсионерскую поездку за границу. Ученик мастерской И.Е. Репина Игорь Грабарь вспоминал: «Выйдя на конкурс, Малявин написал свою программу “Бабы”, не принятую академией, но посланную на Парижскую всемирную выставку 1900 года и удостоенную на ней высшей награды. Тогда-то Мутер написал про эту картину, что она исполнена с живописным темпераментом, оставляющим далеко позади самые дерзкие холсты размахистого Цорна, кажущиеся перед нею технически робкими. Вместо Малявина заграничную поездку получил значительно менее одаренный Шмаров»⁵.

Схожего мнения о Шмарове придерживалась и Анна Остроумова, написавшая в «Автобиографии»: «Среди товарищей его звали Митрич, в насмешку за его крайнюю молодость. Он

¹ Кардовский Д.Н. *Об искусстве* // Воспоминания. Статьи письма. М., 1960. С. 48.

² ОР РНБ. Ф. 1015. Архив Остроумовой-Лебедевой. Ед. хр. 267. Письма к Клавдии Петровне Труневой. 1897 г. Письмо № 12, 18 декабря 1897 г.

³ Богдан В.-И.Т. Вступительная статья к каталогу «Русские художники за границей. XX век» // Живопись, графика, скульптура / Из фондов НИМ РАО — СПб., 2001. С. 14.

⁴ Остроумова-Лебедева А.П. *Автобиографические записки*. М., 1974. Т.1. С. 126.



много обещал. Стремился к сложным композициям, к массам и большим размерам. Его дипломную работу смутно помню. Кажется, тема такая: “Горе побежденным”. От нее осталось у меня неудовлетворенное чувство. Впечатление незрелого, непродуманного произведения и очень незаконченного и нехорошо построенного в целом и в частностях. От него очень много ждали, но я думаю, что не ошибусь, если скажу, что он не оправдал этих ожиданий»⁶.

Работы конкурсантов в соответствии с новым уставом оценивались объединенным советом Императорской Академии художеств и художественным советом Высшего художественного училища. Вместе со Шмаровым звание художника репинской мастерской получили Филипп Малявин за портреты, Иван Булатов за картину «Видение», Алексей Максимов за «Иоанна Грозного в Александровской слободе», Александр Михайловский за полотно «Каменщики», Алексей Остроградский за картину «В мастерской», Аполлон Троицкий за «Высокую ноту», Николай Шабунин за произведение «В ожидании», Петр Шарварок – за «Мазепу», а Вильгельм Эберлинк, побывавший в Турции, – за две картины: «Турецкое кладбище» и «Prima veга».

Известный критик Н. Брешко-Брешковский в газете «Биржевые ведомости» дал лестную характеристику молодому художнику: «Среди молодежи, окончившей академию на протяжении последних десяти-пятнадцати лет, Шмаров считается одним из лучших рисовальщиков и живописцев. Репин горячо хвалит его классные этюды натурщиков. А знанием человеческого тела Шмаров блеснул в своей программе “Горе побежденным”, за которую он получил пенсионерство»⁷.

В январе 1901 года, когда закончился срок пенсионерской поездки, художник попросил продлить субсидию.

К. А. Сомов

Портрет П.Д. Шмарова. Бумага, графитный карандаш. НИМ РАХ

Портрет Д.Н. Кордовского и слуги мастера И.Е. Репина. 1894/96. Бумага, графитный карандаш. НИМ РАХ

▷ П. Д. ШМАРОВ

Три грации. После 1925. Холст, масло

chives. Pavel Shmarov graduated from the Higher Art School at the Imperial Academy of Arts, which he entered as a free listener in 1894. This was the time, when legendary masters of Russian fine arts taught in their studios and held lectures. This famous names included Ilya Repin, Arkhip Kuindzhi, Vladimir Makovsky, Ivan Shishkin and others. In December 1896, Shmarov entered studio of Ilya Repin – the most popular studio among Academy students. In studio of Ilya Repin, among students were later famous artists as Kardovsky, Braz, Bobrov, Gumalik, Dudin, Kurennoy, Malyavin, Myasoedov, Petrov, Somov, Stabrovsky, Sudkovsky, Sherbinovsky, Ostrogradsky, Ostroumov, and others. The Museum of the Russian Academy of Arts in St. Petersburg has one unique canvas in its collection, titled “The setting of still-life in the studio of Ilya Repin at the Academy.” This is a collective work, painted by student and Repin himself between 1899 and 1903. On canvas, one of depicted persons is Pavel Shmarov.

In the newspaper “The Stock Exchange Gazette”, famous art critic Breshko-Breshkovsky praised young artist: “Among many young people, who graduated from the Academy over the past ten or fifteen years, Shmarov is generally considered one of the best drafters and painters.”

After 1917, Shmarov was in the Crimea – in town of Koreiz near Yalta, on the estate of Prince Yusupov. After his return to the Moscow, he had a conversation with the new leadership of the Academy of Arts to empty the studio he was renting from the Academy. In November 1918, Shmarov loaned to the Academy a number of personal items of furniture in the Empire style (large mahogany desk with brass ornaments, round table with marble top, large oak bookcase with bronze bars in the upper door, a large gilded walnut chair).

For Shmarov, as for many other artists who were forced to leave their homeland, the emigration was a turning point for both personal and artistic destiny. How developed his life and career after the emigration, one can judge by his works which originated in France and were exhibited in Moscow for a first time.



«Возвратясь из заграничного путешествия, во время которого мною осмотрены музеи Вены, Венеции, Флоренции, Рима, Парижа, Мюнхена и других городов, я ныне приступил к исполнению задуманной мной картины из русской жизни, эскизы которой одновременно с этюдами, исполненными за границей, я имел честь представить в совет профессоров руководителей»⁸.

Решение было положительным, и Шмаров, оставшись в России, получил возможность спокойно продолжить работу над своим произведением, не думая о пропитании. В марте 1902 году он сумел убедить совет выделить ему финансирование еще на один год. Уделяя особое внимание работе над этюдами и изучению серых тонов, Павел Дмитриевич аргументирует просьбу: «Считая свое художественное развитие далеко не полным без соответствующего изучения солнца и гаммы светлых тонов... хочу в течение года писать этюды и эскизы на юге России и за границей, а затем приступить к выполнению отчетной картины»⁹.

Известно, что в 1904 году Шмаров совершил путешествие в Испанию вместе с Б. Кустодиевым.

График, акварелист П.Д. Бучкин вспоминал, что в 1907 году во время его обучения в мастерской В.В. Матэ в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств приходили рисовать не только студенты из живописных мастерских, но и давно окончившие училище зрелые мастера — И. Браз, Е. Лансере, П. Шмаров. «Своеобразные рисунки делал П. Шмаров. Писал он красками широко, как помелом. Его звали мастером широкого мазка. Рисунок же его был совсем противоположного характера. Очинив остро свинцовый карандаш, он очень тонко и подробно рисовал на гладкой бристольской бумаге почти без теней. Его идеалом был Энгр»¹⁰. Это знакомство со зрелыми художниками, их творчеством и взглядами

на искусство очень способствовало развитию студентов. Когда Бучкин выходил на конкурс, Павел Дмитриевич дал совет не делать на диплом сложной композиции, а ограничиться работой, которая привлечет внимание «своей неожиданностью по характеру выражения».

К сожалению, очень трудно судить о раннем периоде творчества Шмарова. Из четырех произведений, находившихся в собрании академического музея, не сохранилось ни одного. Однако благодаря архивным документам мы знаем, какие картины были выполнены до эмиграции. Это полотно «Асфальтовщики», принесшее ему первую премию Общества поощрения художников. Выставленное в парижском салоне, оно там и было продано. За картину «Ждут проезда» в 1905 году Шмаров удостоен на Весенней выставке в залах Академии художеств первой премии императора Александра III. Из других живописных произведений — «Монмартре» (собственность императрицы Марии Федоровны), «Деревня зимой» (собственность Академии художеств), «Елисейские поля» (проданная в Москве), «На балконе в Севилье» (в частном собрании в Петербурге); «Парижанка» — первая награда, большая золотая медаль Всемирной выставки в Сант-Луи; «На воде» (собственность барона Дервиз, Санкт-Петербург). За картину «1812-й год» художник получил вторую награду на Всемирной выставке в Льеже (Бельгия). Через генераль-

⁸ ГРАБАРЬ И.Э. *Моя жизнь*. Автобиография. М.; Л., 1937. С. 106.

⁹ Остроумова-Лебедева А.П. *Автобиографические записки*. М., 1974. Т.1. С. 103.

¹⁰ В мастерской П.Д. Шмарова // Биржевые ведомости, 1910, 22 октября. С.6. ОР РНБ. Ф. 152. Оп. 2. Ед. хр. 791. Архив К.А. Военского.

⁸ РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1894. Ед. хр. «И». № 42. Л. 65.

⁹ РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1894. Ед. хр. «И». № 42. Л. 71 об.

¹⁰ Бучкин П.Д. *О том, что в памяти*. СПб., 2006. С. 54.



П. Д. ШМАРОВ
Женщина с вуалью.
После 1925. Холст, масло

ного комиссара русского отдела последовало предложение продать ее в Национальную галерею Льежа. Задуманная как часть серии, посвященной событиям 1812 года, она была дорога автору, и художник ее не уступил. По словам Н. Брешко-Брешковского, «Шмаров давно увлекается двенадцатым годом. Но его прошлые картины из этой эпохи носили главным образом бытовой характер. Теперь же он выступает и выступит в роли заправского баталиста. <...> Минувшим летом Шмаров изучал каждую пядь земли Бородинского поля. Перечитал всю литературу, связанную с

этой “битвой народов”. И в довершение всего тщательно занялся “штудировкой” лошади. Без лошади немислим никакой баталист. Красивый, героический момент взят у Шмарова. Момент, когда измайловцы и литовцы, построившись в каре, встречают грозной щетиной штыков бешеную кавалерийскую атаку конницы Лятур-Мобура и Груши... Момент громадной важности. <...> В большой квадратной академической мастерской картина Шмарова еле-еле вмещается, и то по диагонали. Шутка ли сказать: тридцать аршин в длину. <...> Живопись сочная, бодрая,

Лук, капуста, репа на тарелке.

После 1925. Холст, масло



незасушенная. Характерны типы солдат. <...> Картина, помимо достоинств, и по своей продолговатой форме так и просится в качестве фриза для Музея двенадцатого года¹¹.

Очень помог в изучении событий, связанных с 1812 годом, известный историк, Константин Адамович Военский, портрет которого был выполнен Шмаровым в 1912 году¹².

Известны и другие его портреты: графини Мусиной-Пушкиной; князя Ф.Ф. Юсупова, графа Сумарокова-Эльстон; издателя «Нового времени» А.С. Суворина; великой княгини Марии Павловны (1910), хранителя Государственных архивов С.А. Панчулидзева, статс-секретаря Стояновского, военного министра А.Н. Куропаткина, В.М. Филипповой, других общественных и государственных деятелей, петербургских и парижских артисток (в том числе Анны Павловой, Вадимовой, Валерской). Этот список составлен Павлом Дмитриевичем в 1912 году, когда его кандидатуру рекомендовали для избрания в действительные члены ИАХ (среди тех, кто его выдвинул, были И.Е. Репин и В.Е. Маковский). Однако при баллотировании он не набрал нужного числа голосов. Его избрали лишь в 1916-м (19 голосов за, 16 — против). Диплом на звание академика «за известность на художественном поприще» подписала президент академии великая княгиня Мария Павловна. На это событие откликнулась газета «Новое время», в которой 25 октября 1916 года появилась статья «П.Д. Шмаров («К избранию академиком живописи»)»: «Это избрание — награда по заслугам даровитому и трудолюбивому художнику. Ученик И.Е. Репина, П.Д. Шмаров еще до выхода на конкурс заставил говорить о себе большой картиной «Асфальтовщики». Она обратила на себя серьезное внимание критики, а в публике вызвала много разговоров». «П.Д. Шмарова всегда привлекали исторические сюжеты; картины его в большинстве случаев были очень

больших размеров, как, например, «Ополчение 1812 года», картина «Бородино», которая еще не была выставлена, и др.». «Большое панно кисти П.Д. Шмарова находится в Обществе имени А.И. Куинджи, приобретенное последним на одной из выставок; сюжет взят из античной жизни. Известен П.Д. Шмаров и как рисовальщик-иллюстратор. Вместе с А.И. Ксюниным он был на театре военных действий, и результатом этой поездки было несколько интересных его рисунков, помещенных в «Новом времени» и в «Вечернем времени»¹³.

Мы не много знаем о жизни художника до отъезда. После 1917 года он находился в Крыму, в Кореизе, в имении князя Юсупова, затем поехал в Москву, откуда вел переписку с новым руководством Академии художеств об освобождении занимаемой им за плату академической мастерской. В ноябре 1918 года Шмаров передает во временное пользование канцелярии академии ряд принадлежавших ему предметов мебели стиля ампир (большой письменный стол красного дерева с бронзовыми украшениями, круглый стол с мраморной доской, большой дубовый книжный шкаф с бронзовой решеткой в верхних дверцах, большое золоченое кресло орехового дерева). Наверняка для Шмарова, как и для многих других художников, вынужденных покинуть родину, эмиграция стала переломным моментом в судьбе. Как сложился его жизненный и творческий путь в дальнейшем, можно судить по произведениям, прибывшим из Франции.

¹¹ Биржевые ведомости. 1910, 22 окт. // В мастерской П.Д. Шмарова. С. 6 — Подп. Н. Б.—Б.

¹² ОР РНБ. Оп. 2. Ед. хр. 791. Архив К.А. Военского.

¹³ Ф. 789. оп. 12. 1894. Ед. хр. «И». № 42 . Л. 145–146.

Организаторы проекта



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

Партнер проекта



КОНСТАНТИН ХУДЯКОВ ИСКУССТВО ВЫСОКОГО РАЗРЕШЕНИЯ

5 октября – 7 ноября 2010

Государственный музей
современного искусства
Российской академии
художеств
Гоголевский бульвар, 10
(ст. м «Кропоткинская»)
(495) 694-28-90
www.mmoma.ru

Продюсер Виктор Бондаренко

Череп нового Адама. 2010. Холст, ультрахром. 140×140. Авторский экземпляр. 1/1



Информационные спонсоры



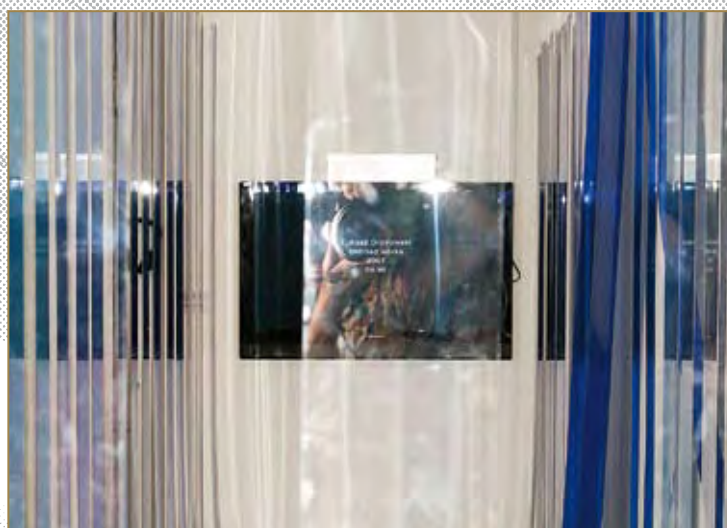
ИСКУССТВО



При поддержке

МУЗЕИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

MUSEUMS OF MODERN ART



В июле 2010 года на всех выставочных площадках Московского музея современного искусства и в Государственном музее современного искусства РАХ были представлены проекты Второй Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?». Возникшая в 2008 году по инициативе Московского музея современного искусства и Государственного центра современного искусства биеннале обозначила территорию молодого искусства. Темой второй биеннале стала проблема границ – в искусстве, творчестве, культуре, политике, географии, повседневной жизни.

Количество участников второй биеннале (более 600 из 53 стран мира), число проектов (их было 60: выставки, видеопоказы, мастер-классы, перформансы) и выставочных площадок (40) заметно возросло.

Выставки, подготовленные Московским музеем современного искусства в рамках биеннальной программы, проходили также в ЦСИ «Винзавод», в Центре дизайна ARTPLAY на Яузе и в музее-заповеднике «Царицыно».

ХУДОЖНИК КАК СИСТЕМНАЯ ОШИБКА

ARTIST AS A SYSTEM ERROR

Дмитрий Пиликин

Dmitry Pilikin

Выставочный проект «Продолжение осмотра» в Московском музее современного искусства собрал ряд известных работ Анны Желудь в едином художественном и физическом пространстве. Ключевыми для этой выставки стали темы, которые всегда фигурировали в ее творчестве: пустота, отсутствие, недосказанность. В проекте «Продолжение осмотра» пустота становится повсеместной, заполняет собой практически все музейное пространство. Мотив отсутствия заметен во всем – от пустых рам, которые словно приглашают зрителя «дорисовать» картины, до большой инсталляции «Пустота», где на чисто стертые все рамки и границы, обычно очерченные железной линией контура. Экспозиция в Московском музее современного искусства логически завершает проект «Выставочный план», который открылся в Айдан галерее выставкой «Комнатное растение» и продолжился «Хаммером» в галерее Марины Гисич. Все части проекта связаны между собой, существуют в рамках целостного художественного поля и посвящены соотношению безграничности этого поля и тех границ, которые накладывают на художника музейные и галерейные форматы. «Продолжение осмотра» – традиционная надпись-указатель в любом музее – с одной стороны, отсылает к типичному для Анны Желудь обращению к повседневным словосочетаниям; с другой – задает вектор экспозиции: выставочный марафон парадоксальным образом заканчивается продолжением.

Поиски и сомнения, складывающиеся в визуализацию собственной картины мира, пожалуй, можно определить как краеугольные слагаемые для каждой цельной творческой личности. И опыт художницы Анны Желудь только подтверждает эту истину. Божественное чудо рождения индивида или соединение уникальной конфигурации генов (как кому) в конечном счете подвергается сильной социальной «бомбардировке», при которой индивидуальная модель мира замещается готовыми наборными кластерами, услужливо поставляемыми массмедиа. Если представлять современное общество как эксперимент, то художник (человек, доказательно и упорно отстаивающий и визуализующий нестандартное видение мира) окажется в области погрешностей и системных ошибок. Тем и ценен.

Честность и подлинность художника с некоторых пор я определяю с помощью понятия «апология скуки». Я заметил, что произведения художника, осознавшего свое главное дело, цель и предназначение, обычно наполнены именно высокой «скукой». Связано это с тем, что такой художник уже совсем не думает о зрителе: не подслащивает, не «вводит в высший свет», не призывает к «высокой духовности», не предлагает включиться в «политическую борьбу», не развлекает, не пытается шокировать, пугать, задабривать, обольщать, удивлять, нравиться. Он просто делает то, что должен сделать.

«Аня, у вас есть модель мира?» – спрашивает ученый Александр Аветисов у художника Анны Желудь. «Конечно, есть», – отвечает она. Но сказать ничего не может,

Moscow Museum of Modern Art presented art-project "...Exhibition Continues..." featuring a number of famous works by Anya Zholid within a single artistic and physical space. The starting point of the exhibition was an image of the construction crane, completely overshadowing four-story building of the museum. Around this idea, the works reflecting the author's interest in global issues were grouped: "The Scheme of Elementary Happiness Space", "Cultural Institution", "Sculpture and Painting", "Emptiness".

The exhibition revolved around notions that have always been present in the work of Anya Zholid: emptiness, absence, and understatement. In the "...Exhibition Continues...", the emptiness became ubiquitous and filled almost entire museum space. The motif could be traced in every element of the exhibition display – from empty frames, which invited the viewer to «complete» them with paintings, to the large installation "Emptiness", in which all contours, usually lined with metal, were erased.

The exhibition at the Moscow Museum of Modern Art was the final part of the «Exhibition Plan» project which started at Aidan

А. ЖЕЛУДЬ
Рояль. 2008. Металл





Домашний кинотеатр. 2010.

ДСП, металл

Удлинитель и сверлильный станок.

2008. ДСП, металл

Корзина потребителя. 2008.

Металл

Gallery with the «House Plants» exhibition and was then followed by the «Hummer» show at Maria Gisich Gallery. All parts of the project were interrelated, and existed within a common artistic field. They were devoted to the correlation between the immensity of this field, and the limitations imposed by museum and gallery formats.

"Exhibition Continues" is a traditional sign-pointer in any museum. On the one hand, it reflects the use of clichéd everyday expressions so typical for Anya Zholud. On the other hand, it constituted an important exhibition vector: thus, paradoxically, the exhibition ended with a continuation.



хотя способна показать. Экзистенциальных проблем у автора предостаточно. «Художница, которая делает металлическую мебель» (цитата), прикладывает массу сил, чтобы вылезти из обволакивающего кокона уже предписанной арт-рынком роли.

К собственному «я» она относится как к сложному, но поддающемуся ревизии механизму, который можно «развинтить», разложить по полочкам и с интересом рассматривать. Такая возможность предоставляется и зрителю. С единственным «но»: зритель остается один на один с достаточно герметичным набором визуальных образов, логика связей которых (значимая для автора) ему не объяснена. В отличие от жесткого концептуализма 1970-х, превращающего любую рефлексию в стройную, почти математическую систему взаимных ссылок, инновация «нулевых» – это триумф субъективности. Высказывание художника теперь далеко от строгой логики, а то и вовсе алогично и непрозрачно для попыток описания (хотя право на эту субъективность еще надо заслужить). Возможно, что смена парадигмы объясняется просто: индивидуальная модель мира – уникальный продукт.



ТРАДИЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Круглый стол «Традиции художественного образования» состоялся в МГАХИ им. В.И. Сурикова. Организаторы – редакции журналов ДИ («Диалог искусств») Московского музея современного искусства и «ACADEMIA» Российской академии художеств, а также Ассоциация искусствоведов (АИС). Участники: Павел Павлинов – искусствовед, специалист по древнерусскому искусству, преподаватель МГАХИ им. В.И. Сурикова; Ольга Шишко – искусствовед, куратор программы «MediaArtLab», преподаватель школы современного искусства «Свободные мастерские» при ММСИ; Ван Юн – доктор филологических наук (Китай); Александра Паперно – художник; Роман Минаев – художник, куратор, преподаватель Московской школы фотографии и мультимедиа им. А. Родченко; Елизавета Плавинская – искусствовед, куратор, художник; Арсений Жилев – художник, куратор; Анна Вяземцева – искусствовед; Ксения Вытулева – историк искусства и архитектуры, куратор, преподаватель истории искусства МГУ и приглашенный специалист Колумбийского университета (Нью-Йорк).

Модератор Алла Надеждина.

В качестве иллюстраций к круглому столу использованы работы художников – участников Второй Московской международной биеннале молодого искусства «Стоит! Кто идет?».

Роман Минаев. Я бы хотел начать доклад с терминологических трудностей. Слова «современный», «модный», «традиционный», «классический» выходят за пределы профессиональной терминологии. Любое созданное сегодня произведение – достояние современности и формально может называться современным. Что касается контемпорари-арт, если понимать его как искусство, прошедшее путь от модернизма до наших дней, то оно берет начало в изобразительных традициях древних царств, Египта, Греции... То есть является в некотором роде традиционным.

Завершенный цикл в искусстве принято называть классическим, а «традиционное искусство» как популярный оборот имеет четкий характер циркуляции в себе. Оно не требует обновления, его наивысшие идеалы уже достигнуты. Другими словами, искусство, которое поддается формулировке и не имеет потенциала непредсказуемости, и есть искусство традиционное. Хотя по отношению к современному искусству, которое сейчас проходит суровую проверку временем, переживая уже третий виток модернизма (постпостмодернизм), это тоже применимо. Кризис и упадок – признаки становления традиции.

Искусство современное – не просто то, что «создано сегодня». Оно пользуется языком, свойственным своему времени, и выявляет проблемы, актуальные для общества.

Выступать в роли коммутатора между культурами – миссия современного искусства сегодня, как западного, так и российского.

Хочу обратиться к своему образовательному опыту. В 1998–1999 годах я был первым русским студентом в Китайской академии искусств, на факультете китайской каллиграфии в городе Ханчжоу, недалеко от Шанхая. Официально академия существует с 1928 года, неофициально это старейшая художественная школа.

Меня в туда привлекли пристрастие к акварельной живописи и интерес к великой культуре. Систематика образовательного процесса в Китае имеет четкие каноны, когда используются образцы, которые служат на протяжении всего времени обучения объектами для копирования, пока студент не почувствует, что может из приобретенных знаний и накопленных навыков свободно черпать материал для своего творчества. Если на Западе, например в Германии, студенты предоставлены сами себе, а созданные ими учебные работы не всегда могут быть оценены в единой системе из-за частой ротации модных веяний (исключая случаи, когда студент обращается к традиционным средствам изобразительности), то в китайской системе художественного образования единые оценочные критерии



присутствуют. Это, как и длительность образовательного процесса (который может занимать двадцать-тридцать лет, включая внешкольное самообразование), сближает китайскую систему образования с академической.

В китайском языке традиционное искусство называется «китайское». Художественная традиция Китая эволюционировала из возникшей три тысяч лет назад системы шрифта (первые иероглифы процарапаны на использовавшихся для гадания панцирях черепах), которая в модифицированной форме находится в употреблении и по сей день. Именно китайский шрифт лег в основу возникшей впоследствии каллиграфии и живописи тушью сначала на шелке и позже на рисовой бумаге. Традиционная китайская живопись преподается на специальных факультетах и дает выпускникам квалификацию в таких жанрах, как вода и горы, бамбук, цветы и птицы и т.д. Если в Европе искусство развивалось от фигуративного к абстрактному, то в Ки-

◀ Вид экспозиции

проекта «Чудеса безделья» в ММСИ.

Куратор Неля Коржова

Я. ОРЕДССОН

Внутриснаружи. 2010. Видео-арт,

инсталляция (Швеция). Из проекта
«Kamasutra spoon», ММСИ.

Учился в Лунском университете и Нор-
вежской театральной академии

тае этот процесс протекал с точностью наоборот. От абстрактных определений, выраженных в иероглифах, до изображений предметов и человека.

Внешнеполитические условия Китая не всегда позволяли сотрудничать с западными институциями. Вплоть до конца восьмидесятых годов ставки делались преимущественно на социалистический реализм советского образца. Одаренных молодых студентов посылали на государственные деньги на учебу в Советский Союз. По возвращении они отрабатывали определенный договором срок в преподавательском составе академии. Я знаком с двумя выпускниками Суриковского института и Строгановского училища, которые преподавали в Китае скульптуру и живопись.

С улучшением экономических условий жизни в Китае осознали потенциал искусства для создания позитивного имиджа страны за рубежом. Сегодня Китайская академия искусств разрослась до огромного образовательного комплекса, который вмещает в себя одновременно около семи тысяч студентов на отделениях китайского традиционного искусства, всех видов западного искусства, архитектуры, дизайна, а также факультетов экспериментальной живописи и новых медиа. Таким образом, академия с древнейшей национальной традицией включила в свой арсенал методы и технологии современного искусства без всякого ущерба для своей репутации как старейшей и вполне традиционной институции.

Рассмотрим теперь ситуацию в Берлинском университете искусств, в котором я также учился. В настоящее время это один из передовых художественных вузов, но во времена «железного занавеса» центр искусств был перенесен в западную часть Германии, в Кельн, и университет Берлина вплоть до падения Берлинской стены находился в тени. Университет интересен своими инновационными программами в образовательной сфере. Кроме привычных факультетов здесь есть отделение музыки и сценического искусства, факультеты постдипломного образования. Институт искусства (филиал университета), где учился я, предлагает программу по позиционированию искусства в социальном контексте. В прошлом году был основан еще один филиал — Институт пространственных экспериментов под управлением Олафура Элиассона. Здесь проходят регулярные встречи с ведущими теоретиками искусства, кураторами и художниками, такими, как, например, президент Центра искусств и технологий в Карлсруэ Петер Вайбель, куратор 3-й Берлинской биеннале Уте Мета Бауер, куратор биеннале в Венеции Даниэль Бирнбаум и другие.

Лекции и семинары по истории искусства, философии и общей теории культурологии, студенты посещают выборочно, они существуют в форме модулей и делятся на три основные категории: обязательные к посещению, полуо обязательные и необязательные. Привожу темы некоторых из них: «Дом игр», тексты из философии и кинематографии вокруг темы самообмана; цифровой рисунок и живопись; скульптура и соседствующие пространства; живопись, откуда? куда?; искусство миниатюры в современном контексте; исследования визуальной культуры творческого процесса; эстетика Фуко, сущность и политика меньшинств; «Радикальный шик», политика стиля в теле



капитализма; где находится феминистическая теория?; общество спектакля, или являются ли медиа технологиями власти?; войлок как древнейшая текстильная технология (культурологический экскурс); что есть искусствознание? (на примере систематической работы берлинских галерей); Мартин Хайдеггер, учение Платона об истине; введение в иконографию; европейская живопись около 1500 года; капитализм как религия, искусство как ересь?; искусство и культура арабского мира; введение в феноменологическое искусствознание; символическая теория искусства Нельсона Гудмана; от прерафаэлитов до британского поп-арта; нидерландская живопись XV–XVI веков в собрании берлинской картинной галереи; XX век (взгляд назад через 26 показательных выставок).

Существует множество мнений о том, какими знаниями и навыками должен обладать выпускник художественного вуза сегодня. В 2006 году в рамках параллельной программы ярмарки «Арт-Москва» состоялась международная конференция «Искусство и образование». Тема была задана выставками «Документы» и «Манифесты», а весь собранный материал в форме видео- и аудиоинтервью выложен в Интернете. С тех пор прошло четыре года, появилась Московская школа фотографии и мультимедиа им. А. Родченко, работают институт «Про Арте» (Петербург), Институт проблем современного искусства в Москве, но в государственных академических вузах изменений по-прежнему нет, а к внедрению современных технологий там, как и раньше, относятся с опаской.

А между тем ведущие российские художники, участники крупных международных выставок, занимаются банальнейшими проблемами, которые в Европе решают студенты в рамках ученических заданий. Выпускники наших академических вузов не находят применения своему опыту. У них из-за недостаточной информированности невольно создается ложное представление о современном искусстве как некоем тайном знании.

А. ЗАЙЦЕВ

Весна. 2009. Инсталляция, живопись, роспись в ванной, волосы. (Сама, Россия). Из проекта «Чудеса безделья», ММСИ. Выпускник факультета дизайна СГАСУ (2007)

▷ Л. МЕЛЛОР

Без названия. 2009. Инсталляция. Из проекта «Переход_Transit_Транзит», ММСИ. Окончила Maire College of Art в Филадельфии, получила степень магистра искусств в университете Огайо (США)



В этом контексте хочется напомнить, что существующая в России система художественного образования со всеми своими достоинствами и недостатками — это система, созданная людьми, которая может и должна постоянно модифицироваться в соответствии с требованиями времени.

Ван Юн. На международной художественной сцене китайское искусство никогда не переживало такого бума, как в последние пятнадцать лет. Рекорд стоимости работ некоторых художников даже выше рекорда Ильи Кабакова, чья живопись «Жук» (1982) была продана на лондонском аукционе «Phillips de Pury» в феврале 2008 года за шесть миллионов долларов. Такое явление удивляет и русских, и китайских художников. Ведь по сравнению с Россией китайское академическое художественное образование началось гораздо позже, только в начале двадцатого века. А с пятидесятых годов в течение нескольких десятков лет китайские академии художеств прошли точно такой же путь, по которому шли и русские, путь соцреализма. Но уже с конца пятидесятых в СССР постепенно формировался круг неофициального искусства, которое стало известно на Западе уже в семидесятые-восьмидесятые годы. В течение тридцати лет активно работали такие известные направления и арт-группы современного искусства, как московская концептуальная школа, соц-арт, КД, СЗ, «Мухоморы», «Гнездо» и другие, которые пользуются большой популярностью и сегодня. А китайское искусство начало свой современный старт только в конце семидесятых, но в течение почти двадцати лет оно уже достигло расцвета, что можно назвать чудом в истории искусства. Играло ли роль художественное образование в этом процессе? Считаю, ответ может быть положительным.

Существует мнение, что современному искусству в российских вузах не учат. Но ему и нельзя научиться. Успехи художников зависят не от того, какое образование он получил как

художник, а от многих условий в целом. Если выразиться по-китайски, то это удачное время, удачное место и удачная атмосфера вокруг. Есть состоявшиеся художники, у которых за спиной академическое художественное образование, но есть и успешные художники, которые не учились в академии.

Алла Наездина. *То есть наличие серьезной базы знаний не так уж и важно для карьеры современного художника?*

Ван Юн. Художественное образование не утратило и никогда не утратит своей важности в подготовке будущих художников. Это доказал путь развития китайского современного искусства. Например, в «Движении-85» главную роль играли именно художники, учившиеся в академиях и художественных институтах.

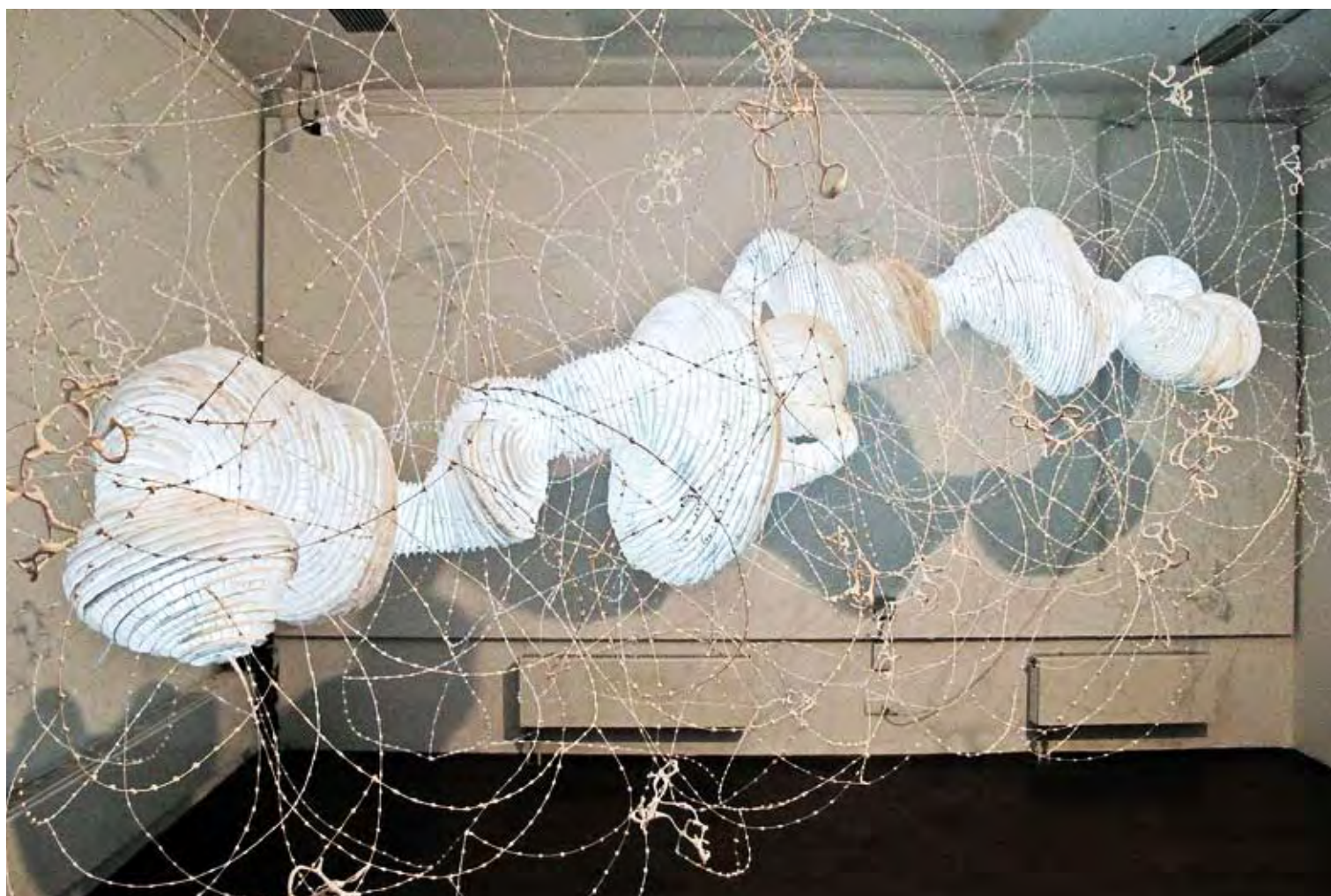
Большинство современных китайских художников — выпускники того или иного художественного института. Например, Ай Вэйвэй окончил Пекинский кинематографический институт, Юэ Миньцзюнь — факультет искусства Хэбэйского педагогического университета, Чжан Сяоган — Сычуанский художественный институт, а из двух ведущих академий художеств в Китае — Гуомэй (Китайский художественный институт) и Янмэй (Центральный художественный институт) вышли многие крупные художники. Из первой — Фан Лицзюнь, Лю Сяодун, Суй Цзяньгуо, Сюй Бинь. Из второй — У Шаньчжуань, Ван Гуань, Хуан Юнбин, Чжан Пхэйли и другие.

Станковая живопись давно уже перестала быть единственной формой искусства. А новые формы, такие как акционизм, инсталляция, перформанс, видеоарт, занимают все большее и большее место в художественной жизни Китая. Возникло даже мнение, будто живопись, гуашь, акварель и другие формы станкового искусства уступят место кибернетическому. С таким рассуждением вряд ли можно согласиться. Но нельзя не заметить, что в современной художественной жизни традиционное художественное образование оказывается устаревшим, и оно должно корреспондироваться с требованиями времени. Главная задача — обучение мастерству и воспитание личности художника — не теряет своего значения, она по-прежнему актуальна, но перемены необходимы. В Китае в последние годы проводилась реформа системы образования.

Еще в начале двадцатого века ректор Пекинского университета Цхай Юаньцзай основал в городе Ханчжоу первое высшее учебное заведение — Государственную академию искусства (нынешняя Гуомэй), заложив тем самым основу современного образования. Он считал, что искусство должно помогать культурному прогрессу нации. Но долгое время китайское высшее художественное образование оставалось только профессиональной подготовкой. Конечно, приобретение технических навыков важно, но если замыкать художника в рамках мастерства, он станет ремесленником. Необходимость овладения технологией, приобретения эстетического вкуса и теоретических знаний была осознана реформаторами. В частности, они сочли целесообразным повысить удельный вес предметов по истории искусства в учебной программе. А они долгое время занимали незначительное место в художественном процессе. Но ознакомление с историей развития искусства, особенно современного, приносит большую пользу студентам. В связи с этим важно и широкое общение с художественными кругами внутри страны и за рубежом, участие в обсуждениях на тему актуального искусства. Современное художественное образование должно быть не замкнутой, а открытой системой.

Развернулась дискуссия о реформе программы и методики обучения. В учебный план были введены новые дисциплины. Ведется подготовка к открытию факультета экспериментально-го искусства. Построены учебные базы в художественных орга-





низациях и промышленных предприятиях прикладного искусства. Здесь же проводятся практики, посвященные актуальным видам искусства, например, арт-менеджмент, цифровое медиа, мультипликация и так далее.

Актуальное искусство во многом связано с новейшими достижениями науки и техники. Акустический перформанс, видеоинсталляция, медиаперформанс, кибернетическое искусство и другие новейшие формы требуют привлечения естественных наук, информатики и кибернетики, мультимедийных технологий. Не говоря уж о стирании или размывании границ между жанрами, такими как проектирование, скульптура, фотосъемка, музыка, перформанс, кинематография. Имеет смысл сотрудничество между институциями, например, между художественным и кинематографическим институтом, институтом дизайна, консерваторией.

В заключение хочу подчеркнуть, что Китай и Россия близки не только географически. Эта близость присутствует и в самом векторе развития их художественных культур. Любопытны некоторые моменты: и в Пекине, и в Москве есть одноименные центры современного искусства — «Гараж» и «Винзавод». Кроме того, как в Китае, так и в России искусство тесно связано с литературой и музыкой. Было бы перспективно сотрудничество художников и искусствоведов обеих стран в исследованиях и творчестве.

Арсений Жилев. Академического художественного образования я не получил, но могу поделиться опытом альтернативных инициатив.

В России существуют серьезные проблемы в художественном образовании, но я не уверен, что позитивный выход, особенно если речь идет о персональной художественной судьбе, — это какие-то инновативные процессы в вузах.

Я считаю, что вообще невозможно разработать адекватную систему для производства художественной субъективности. Художник не может быть продуктом той или иной системы. Это всегда штучный товар, и единственное, что мы можем сделать, — создать адекватные условия, в которых художники смогут развиваться.

Когда я начал четыре года назад заниматься современным искусством, в России существовали институт «Про Арте» в Санкт-Петербурге, который работал с новыми типами медиа, и московский Институт проблем современного искусства, занимающийся в основном теорией (ИПСИ). Предполагается, что художники туда идут уже после получения классического, академического образования. И большинство художников, которые сегодня действуют в Москве (до тридцати лет и, может, даже старше), так или иначе являются выпускниками ИПСИ. Основной плюс этой институции заключается в возможности оказаться в ситуации более плотной коммуникации с современным искусством. Сказать что знания, которые даются в этом институте, достаточные, я не могу.

В моем образовании был такой интересный опыт, как сквот — типография «Оригинал». У молодых художников, как правило, отсутствуют не только академические знания, но нет еще и пространства, где они бы могли бы заниматься искусством. И это серьезнейшая проблема, которая сказывается на качестве. Когда появился этот сквот, где за копейки можно было снять мастерскую и творить, это было подарком. Казалось бы, такая элементарная вещь — просто пространство, где люди могут производить искусство и коммуницировать, но этого оказалось достаточно, чтобы появилось пять-шесть художников, активных и в России, и за рубежом. Поэтому я бы поддержал самоорганизацию художников.

Мне кажется, что будущее именно за инициативой снизу, и если художник чувствует потребность в знаниях, он сможет их найти, например, в Интернете. Если ему необходимы академические знания, он всегда может найти людей, которые, минуя ритуалы стандартизации, просто ему их передадут. Понятно, что это чудовищно сложный вариант, но большая часть инновативных инициатив в искусстве была именно инициативами самоорганизации.

Реформирование академического образования, безусловно, необходимо. Но я не уверен, что китайское искусство — лучший образец того, что можно назвать сегодня современным искусством, хотя очевидно, что это хороший ребрендинг традиционного искусства, традиционной живописи. То есть традиционная живопись переформатируется в поп-арт и продается за восемь миллионов долларов. Человека, критически мыслящего, это не воодушевляет, а лишь удовлетворяет рыночные потребности. Но если ставить перед искусством большие цели, то достижения китайского искусства сомнительны. Современное искусство на сегодняшний день — вообще большой вопрос.

Мне кажется идеальная ситуация — это когда люди проявляют инициативу. Время идет, и ждать, что сверху спустят какой-то указ, согласно которому мы научимся производить современное искусство, не самая адекватная позиция.

Алла Надеждина. Нет ли в таком случае опасности размывания критерия качества, если нет образовательной институции?

Арсений Жилиев. Я думаю, что критерии искусства чаще всего устанавливаются самими художниками. Приходит художник и говорит: а я считаю вот так. Другой вопрос, может ли этот жест быть совершен в абсолютном вакууме. Но без такого импульса никакой инновации никогда не будет. Отрабатывать частные или государственные интересы, получать прибыль или формировать какой-либо образ страны, что, впрочем, задача хорошая, но с точки зрения истории искусства, с точки зрения личного статуса художника это, как мне кажется, не основная цель.

Чаще всего инновативное искусство опрокидывает стандарты прошлого, это стратегия модернизма...

Алла Надеждина. Но тогда получается, что художник замкнут на себе, на своем восприятии искусства. А все остальное искусство?

Арсений Жилиев. Нет, я, наоборот, за открытость, за коммуникацию, за обмен. Особенно в той ситуации, в которой находимся мы, когда у кого-то есть знания теоретические, у кого-то практические. Именно возможность общаться открывает уникальные возможности. Это и есть путь самообразования.

В частности, я знаю, что студенты ИПСИ организовали общество студентов художественных вузов Москвы, в том числе студентов академии имени Родченко. Они встречаются, обсуждают свои работы, приглашают художников, которые могут поделиться с ними опытом. Казалось бы, элементарная вещь — напиши в facebook «давайте встретимся». Но это не отменяет всего остального.

Сейчас в Москве на фоне кризисной ситуации проходит масса самоорганизованных мероприятий, альтернативных ярмарок искусств, на которых можно увидеть искусство, не представленное как на коммерческих, так и на некоммерческих площадках. Квартирные выставки тоже актуальны.

Мне кажется, происходящее — хороший знак, и я думаю, что в дальнейшем эти инициативы будут развиваться.

Алла Надеждина. Арсений, вы рассказывали, что в вашем родном Воронеже есть какое-то большое движение в самообразовании?

Арсений Жилиев. В регионах искусство тоже развивается по довольно странным схемам. Вот мы спокойно сидим за круглым столом и пытаемся общаться. Там это оказалось бы очень авангардным жестом: люди с разных позиций говорят о чем-то.

Один из вариантов развития регионов предлагает Марат Гельман: на олигархические деньги организуется новая институция, музеи и т.д. Это изменяет имидж региона, позволяет людям развиваться, образовываться, расти. Есть и другой вариант. Когда я только начинал заниматься искусством, доступ к выставкам в Воронеже был либо через личные контакты, либо через Интернет, который тогда был минимально развит. Сегодня по Интернету можно посмотреть видеотчет почти с любой важной выставки, происходящей в мире. И это сильно влияет на искусство, которое художники создают сейчас.



◀ Н. Шилова

Прото 8. 2009/10. Инсталляция, смешанная техника. (Москва, Россия). Из проекта «Переход_Transit_Транзит», ММСИ. Окончила МГУС (2002)

С. Демин

SexStop. 2010. Инсталляция, трафарет, краска (Россия, Москва). Из проекта «Kamasutra spoon», ММСИ

В Воронеже по инициативе молодых художников и организован Центр современного искусства. Ребята договорились с ГЦСИ через какое-то время стать его филиалом. Нашли помещение, минимальное финансирование и создали образовательную программу, которая включает обсуждение работ всех желающих, кто приходит на организуемые ими выставки, а также теоретический курс. Несколько философов выбрали критические тексты, изменяющие представление о современном искусстве (они входят в программу теоретических курсов всех западных вузов), и предложили несколько вариантов эстетических теорий. Есть сайт, где выкладываются лекции. На лекцию приходят по сто — сто пятьдесят человек. Марат Гельман понял, что в Воронеже происходят какие-то изменения, и предложил им свою программу. С одной стороны, это неплохо, с другой — я боюсь, как бы это не убило их инициативу.

В Самаре также есть институт, организованный художниками. Поэтому дело в субъективной силе, все в наших руках.

Алла Надеждина. Арсений, вы состоявшийся актуальный художник. Если бы вам предложили сейчас получить академическое образование, почерпнули бы вы оттуда что-нибудь для себя?

Арсений Жилиев. Я не выступаю за новую дикость. Формы, которые сегодня предлагаются в Москве, недостаточны.



И. ТРУШЕВСКИЙ

Сгустки. 2010. Инсталляция, видео (Россия). Из проекта «Виз-а-ви» ГЦСИ. Окончил СПбГУ (2002), Институт Про Арте (2006), Высшую школу изящных искусств Парижа (2007), Институт проблем современного искусства (2007)

▷ П. ГУЛЯЕВ

Капитолийская волчица. 2010. Инсталляция, металл (Москва, Россия) Из проекта «Строгановка. Расширяя границы...» Выпускник МГХПА им. С.Г. Строганова, отделение художественной керамики (2006)

▷ ПАТРИСК К.-Н. (А. ЯХОНТОВ)

Бессознательная карта активности. 2010. Видеопроекция на белую стену (Москва, Россия). Из проекта «Kamasutra spoon», ММСИ. Выпускник ГИТР им. М.А. Литовчина, звуковая режиссура (2009)

Ольга Шишко. История современного искусства конца двадцатого века – это захват пограничных территорий.

Бурное развитие электронных технологий, их активное внедрение в область искусства не только предоставило художникам новый набор технических средств, но и радикально изменило их мировосприятие, так же как границы и сущность изобразительного искусства. Спрос рождает предложение, а в нашем случае определяет ситуацию. Это одна из причин, породившая экспансию, с одной стороны, радикально мыслящих художников в области кино, видео, сценического перформанса, а с другой – вхождение представителей этих областей на территорию расширяющего свои границы изобразительного искусства...

Исчезает произведение искусства как таковое, в качестве его замены выступают коммуникативные игры. Как пишет Питер Вайбель, «художественный объект в классическом понимании заменяется открытой сферой действия, в которой создаются

новые союзы между автором, произведением и зрителем, а также действуют новые контакты (преображенный автор и преображенный зритель...). Необходимо особо подчеркнуть, что говорить следует не столько о продуктах, сколько о практиках...»

И мы задаем себе вопрос, где же учат этим практикам? В России существуют несколько неакадемических институций, где преподают различные дисциплины, не только расширяющие сознание художника, но и отвечающие на вопрос, как соединить идею со средством ее выражения. Речь идет о московских институциях: Институте проблем современного искусства, школе «Свободные мастерские», школе фотографии и мультимедиа им. А. Родченко, петербургском институте «Про Арте». Также открывается большое количество междисциплинарных программ, соединяющих искусство, сценический перформанс, кино и многое другое.

Я много раз пыталась сотрудничать с академическими институциями, и пока ничего не получилось. Я согласна с Арсением, что художника в институции воспитать практически невозможно. С курса, как правило, выходят один-два художника. Но это не так уж и мало.

Введение новых программ, курсов в академических структурах типа Суриковского института будет очень болезненным процессом... Я плохо себе представляю, как это могло бы быть. Создать еще два-три отделения по истории искусства новых технологий, по практике мультимедиа, по видеоинсталляции? Но где точки соприкосновения? Каким образом родится



подобный продукт? И зачем он нужен? Преподаватели академических вузов в первую очередь должны прийти к пониманию сложного комплекса формирования новых культурных явлений. Тренинговая методология, реализованная в проекте «MediaSweetMedia» (начало девяностых годов), о которой я расскажу, имеет прямое отношение к идее подвижного динамического или «мобильного» образования.

С начала девяностых годов я была вовлечена во многие образовательные процессы, связанные с современным искусством и искусством новых технологий. В 1993 году при участии Центра современного искусства Джорджа Сороса был создан проект «Художественная лаборатория новых медиа» (который я курировала вместе с Татьяной Могилевской) с целью дать образование уже сформировавшимся современным художникам.

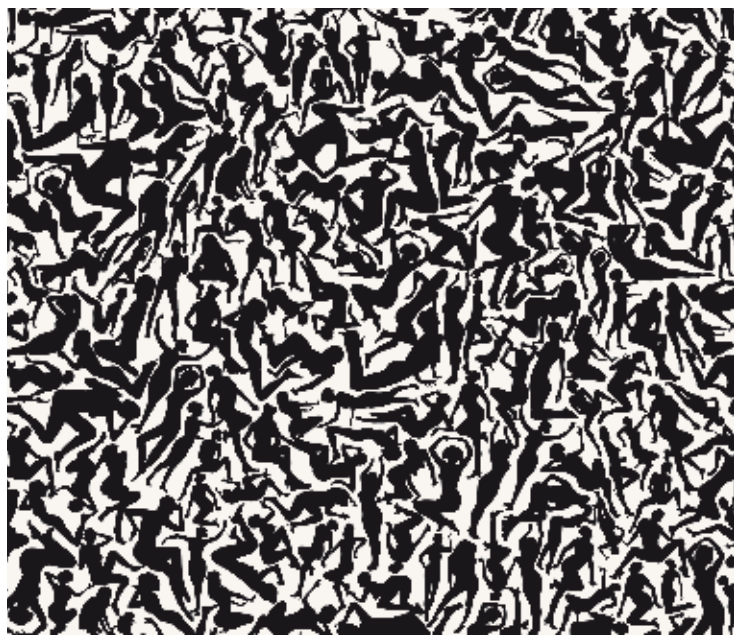
Лаборатория представляла собой видеостудию на базе компьютеров «Amiga», для работы в которой привлекались мо-

сковские художники (группа «Fenso Light», Сэнди Ревизоров и Александр Зубаржук, Гия Ригвава, Татьяна Деткина и др.) В лаборатории, располагавшейся в помещении Центра современного искусства на Якиманке, в течение года был организован образовательный курс для художников, критиков, кураторов (лекции с видеопозаками и спецсеминары провели известные западные и российские специалисты, среди них Джон Ханхардт, США; Кэти Рэ Хоффман, США–Австрия; Хейди Грюндманн, Австрия; Вуди Васюлка, США; Михаил Каменский, Анатолий Прохоров, Татьяна Диденко, Алексей Орлов, Алексей Исаев, Михаил Хржановский, Россия, и другие).

Так опробовалась новая модель художественного образования. Выполнялись художественные проекты для планировавшихся мультимедийных выставок (в Москве состоялась выставка «NewMediaTopia», ЦДХ, 1994, куратор Владимир Левашов).

Я считаю, что технологии нельзя давать художнику до тех пор, пока он не прошел теоретический курс и не уяснил, какая область искусства ему интересна, что он хочет делать. Лаборатория собрала много достойных художников своего времени (Сергей Шутков, Володя Могилевский, Кирилл Преображенский, Алексей Исаев, Сэнди Ревизоров, Алекс Зубаржук, Михаил Адианов и другие). Они попытались свою проектную видимость отразить в новых технологиях, вошедших в художественный обиход того времени.

Что же происходит сегодня? Мне кажется, что не хватает преподавателей, ресурсов для расширения образовательно-



го процесса. Необходим проект образовательной институции, объединяющий ресурсы академических вузов всех образовательных структур, работающих с современным искусством. Проект, который стал бы мобильным образованием, ориентированным на приглашение как можно большего количества западных и российских художников, практикующих и теоретизирующих в этой области. Это было бы первым шагом к совместной деятельности.

Я как арт-директор представляю на медиафоруме Московского международного кинофестиваля эксперименты в области искусства, синтезирующего различные языки, практики и технологии (видеоарт, сетевое и мультимедийное искусство). Все это, мне кажется, легко можно подвести под мое определение «мобильное образование». Для людей, работающих с современным искусством, в том числе и преподавателей, важно самообразование. Современное искусство — это тонкая струк-

тура, необходимо изучать язык и законы, по которым оно развивается сегодня.

Образование также напрямую связано с доступностью материалов. На мой взгляд, в Москве (не говоря уж о регионах) не хватает медиатеки. Российские художники часто «изобретают велосипеды» (правда, с развитием Интернета и возможностью просмотра многих проектов через YouTube эта ситуация меняется). В частности, коллекции Центра Жоржа Помпиду позволяют художнику знакомиться с историей развития и медиаискусства. А у нас такой медиатеки нет, и тут должно быть какое-то усилие сверху, так как для ее создания необходимы и денежные средства, и решение вопросов коммуникации между сотрудниками разных институций.

Безусловно, нужен выход в регионы (и обеспечить его — тоже отчасти задача власти). Создание центров современного искусства и его филиалов в Нижнем Новгороде, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Калининграде дало огромный толчок развитию современного искусства. Посмотрим, как будет развиваться история с Пермским музеем, не отторгнут ли его как инородный проект. Очень надеюсь, что быстрые темпы его выставочной деятельности будут востребованы).

Я была инициатором проекта мобильного образования «НонСтопМедиа», и начиная с 2000 года мы с коллегами выезжали в регионы с лекциями и видеопозаками. И как ни странно, организаторами подобных программ становились академические музеи, а слушателями — студенты академических вузов: художественных, архитектурных, дизайнерских, гуманитарных. Самим студентам эта информация оказалась необходимой. Мобильное образование всколыхнуло Нижний Новгород, Самару, Саратов, Ижевск, Смоленск, Йошкар-Олу, даже Киргизию (Бишкек, Караганду) и другие города. Я почувствовала, что лекции с приглашением кураторов и критиков в области современного искусства и новых медиа позволяют привлечь новые силы и вдохновить инициативную молодежь на собственные действия побудить к самообразованию.

Я пессимист в отношении проекта ввести курсы современного искусства и новых технологий в академические вузы, но за то, чтобы академические вузы как можно больше обращали внимание на инновации в области современного искусства и сотрудничали с институциями, которые сейчас возникают (лаборатории, курсы), создавали какие-то общие программы, приглашали экспертов, кураторов, художников с лекциями, показами, дискуссиями, мастер-классами... Это первый шаг, а потом, лет через семь-девять, можно будет создать координирующий совет, который поможет организовать новые отделения, позволяющие художникам обучаться в области нового искусства.

Сейчас важно создание не общей институции, а контекста: необходимо сотрудничество, появление хоть каких-то совместных проектов.

И хочется обратиться к преподавателям как современно, так и академического искусства: давайте заниматься самообразованием. Посещайте выставки, мастер-классы, изучайте современное искусство (это интересно, поверьте мне), сами погружайтесь в него и погружайте студентов. Я сама окончила МГУ (отделение истории искусств). Но находясь внутри очень академичной структуры, мы бегали на семинары Мюды Наумовны Яблонской, удивительного человека и преподавателя. Она нас водила по всем сквотам того времени — в Трехпрудном, Фурманном, устраивала подрабатывать в ТО «Эрмитаж», помогать в подготовке к выставке «Другое искусство». Благодаря ей мы научились любить современное искусство. И тогда я поняла, что образование должно стать живым процессом. Побольше бы таких преподавателей, личностей, и не важно, где они — в академическом или неакадемическом вузе! Ино-



гда именно такой человек может перевернуть мир, открыть в тебе любовь к современному искусству и тому, что происходит вокруг тебя. Если это будет, изменится система художественного образования. Сначала изменение себя, а потом изменение системы.

ПАВЕЛ ПАВЛИНОВ. Все, что сейчас происходит в России и мире в области искусства, уже переживали в истории, хотя, может, и не так ярко, не так обостренно это чувствуя. Тот же вопрос самообразования поднимался еще в конце девятнадцатого века. Например, в России, в группе «Мир искусства». «За год до того, как Костя Сомов поступил в Академию художеств», — писал в своих воспоминаниях А. Бенуа, — я сам попробовал соединить посещение Академии с гимназией. Но этот опыт продолжался всего четыре месяца, после чего я проклял удушающую рутину академического образования и уже больше не думал о том, чтобы ее попробовать». «Я теперь понял, что я ненавижу в академиях, во всех школах, во всяком систематическом обучении искусству. Я ненавижу эту фальшь и бесполезность. <...> Не в том вред, что ты пишешь или рисуешь с гипса, а в том, что в традиции ты нашел стадо художников», — писал Лансере в своем письме к Бенуа в 1905 году.

Но чуть позже мы видим возврат к академическим традициям. В журнале «Аполлон» за 1915 год, в статье «Будущая школа живописи», Радлов выступает за появление нового искусства, неоакадемизма. Он пишет: «Будущее кажется неизбежным и загадочным, прошлое раздвинуто вглубь, отдельные моменты его расчленились, и стала известна его последовательность. А настоящее, разве оно есть? Разве это не только мелькающая тень проходящего мимо нас времени?.. Будущее искусство должно быть в состоянии отражать современную жизнь». Вопросы образования поднимались и тогда. Вопросы традиции и новаторства. Как говорил Пановский в статье «Искусство против античности», «искусство против античности родилось еще в Северном Возрождении». Все это уже было. Но мне все же дума-

ется, за академическим искусством будущее, потому что, несмотря на все искушения абстрактной живописью в начале двадцатого века (сейчас искушения новыми медийными техниками), Академия художеств всегда выживала, продолжала жить.

Развитие, безусловно, нужно, но должна быть золотая середина между инновативностью и разрушением искусства. Продолжая тему китайской коллеги, хотелось бы предложить больше преподавать историю искусства, этого не хватает. Я учился в художественных вузах в Париже и Люксембурге. И если ты выбираешь предмет, даже по истории искусства, это не создает целостного восприятия динамики развития искусства, что необходимо любому художнику. Конечно, в отношении преподавания истории искусства Интернет и другие медийные способы очень полезны. Хотя когда показываешь монументальную живопись и те же иконы, есть разница между обычным слайдом и цифровым изображением.

Диалог нужен. Но и искусство, в котором ценно мастерство, должно привлекать другие искусства, где больше места занимает концептуальность. Это моя точка зрения, это мои идеалы. Будущее за академией.

АННА ВЯЗЕМЦЕВА. Раз речь идет об обмене между западной и российской традициями и дискуссия происходит на территории Суриковского института, могу сказать: в институте есть система академического обмена, другое дело, как она работает. Когда я здесь училась, ежегодно одного студента отправляли на стажировку в Германию, и один студент оттуда приезжал к нам. Практика длилась шесть недель, но что из этого получалось? И русский, оказавшийся в Германии, и немец в России неизбежно сталкивались с проблемой языка. Наши преподаватели также не знали языков, и коммуникации не возникало. Студенты, конечно, получали пользу от путешествия благодаря знакомству с другой культурой. Так, немецким студентам Суриковский институт обеспечивал посещение театров, музеев, поездки за город. А в Германии российские студенты получали право бесплатного посещения музеев и как бонус — трехдневную поездку в Дрезден. Вернувшись в Германию, немецкие студенты создавали работы, посвященные России, но никак не используя при этом знания (они ничему не могли здесь научиться). У меня был только один пример, когда немецкая студентка приходила в студию, рисовала модели, ей было интересно. В Германии они занимаются по-другому, и здесь она для себя что-то открыла. Но она была из семьи русских эмигрантов и знала русский язык. Другие немецкие студенты, которым не так «повезло», ограничивались посещением музеев, что, конечно, тоже позитивно, но они могли сделать это и во время туристической поездки.

Что касается наших студентов... Они часто приезжают в Германию с чувством предубежденности против западной системы образования и посвящают свое время рисованию городских пейзажей, посещению музеев... Так функционировал академический обмен (с тех пор система мало изменилась). По сути, никакого обмена не получалось ни с той стороны, ни с этой.

ЕЛИЗАВЕТА ПЛАВИНСКАЯ. О проблемах художественного образования я написала диссертацию, о том, как обучали художников в конце девятнадцатого века в академиях, а выходили оттуда модернисты. Художники выросли и прокляли академию, и потом сто лет происходила борьба академического с неакадемическим.

Вспомним, первой академией была Академия братьев Карраччи. Как она возникла? Братья не справлялись с заказами, и им были нужны люди, которые работали бы в их технике и исполняли на высоком уровне то, что заказано.

Следующая по времени возникновения — Парижская академия художеств. Ее устав (несмотря на упреки в закрытости и злобность со стороны импрессионистов, постимпрессионистов, несмотря на всю справедливую критику) при чтении вызывает прекрасные эмоции — десять художников объединились для того, чтобы, борясь с тяготами и невзгодами жизни, обеспечить себе мастерские, модели и возможность совместного творчества, а также чтобы помогать молодежи. Таким образом, в двух европейских академиях исторически встречаются две позиции, которые на нашем круглом столе оказались так непримиримы. Позиция Павла Павлинова — будущее за академией, и точка зрения Арсения — художники должны объединяться и сами искать знания.

В самом явлении коллективного художественного образования заложено два разных импульса. Конечно, у академии прекрасная база — модели, классы, традиции, а художник — это такое удивительное индивидуальное явление, которое вырастить в успокаивающей, хорошо защищенной структуре невозможно. И опыт многих поколений выученных в московских вузах художников говорит о том, что они прекрасно знают ремесло, но испытывают огромные проблемы, потому что, попадая в мир «взрослого», самостоятельно искусства, оказываются узко специализированными. И их самоощущение художника плохо сочетается с профессиональными и психологическими навыками, которые они получили.

Меня очень задела тема искушения абстракциями и медиа. Если в двадцатом веке искушением была абстракция, то в наше время это, безусловно, академия. В мире Интернета, цифровых технологий мы так хорошо себя чувствуем, и вдруг приходят люди со строгими лицами, бумагой и карандашом и говорят: вы ничего не умеете, но если будете медленнее, спокойнее и воспитаннее, то, может быть, мы вас чему-то научим.

Несколько недель назад молодые художники позвали меня как художника и куратора участвовать в квартирной выставке. Называлось все это «Второе подпольное альтернативное биенале графики», тема — академический рисунок. Были представлены большие рисунки академической обнаженной натуры.

И в том и другом лагере накоплены совершенно уникальные традиции. Мы не должны забывать, что Москва — город, где художественное образование подвижно и открыто. Во времена, когда был организован Суриковский институт, это было революционное образование, состоящее из сплошных искушений, инноваций и открытий. Многие наши художники, коллеги и кураторы обучались в разных странах мира. Система академического образования, которая в России сохранилась в таком «законсервированном», герметичном виде, становится все более драгоценна, и это то, что Россию выделяет на международной художественной карте.

Ксения Вытулева. Поскольку мне ближе область истории архитектуры, ситуацию, которую предыдущие докладчики обрисовали, я бы хотела ввести в плоскость неких ландшафтов, как географических, так и концептуальных. Это прежде всего крошечный социальный контекст, который мы более или менее знаем — Москва и Петербург, дальше идет контекст регионов, а все это заканчивается очертаниями территории бывшего СССР. И совсем другой вариант, я бы не сказала мировой, но более далеких горизонтов у европейской академической и неакадемической среды и американского опыта образования. Переход из одного контекста в другой предполагает довольно сложную трансформацию мировоззрения и художественных идей. В данном случае следует подчеркнуть трудность их конвертации, как, впрочем, и конвертации терминологии. Существует еще одна координата — координата времени. Для художников, вышедших из

◀ **И. Мусольф**

Трэвлэйт. 2010. Объект, смешанная техника (Германия). Из проекта «Petit, что-то маленькое», музей-заповедник «Царицыно». Училась в университете искусств в Брауншвейге и в Школе искусства Villa Arson в Нице (Франция)

MILK & VODKA (С. Батс)

Граница. 2010. Инсталляция, пластик. (Санкт-Петербург, Россия). Из проекта «Виз-а-ви», ГЦСИ. Окончил РГПУ им. А.И. Герцена и институт ПРОАРТЕ



СССР на волне политического интереса к закрытой некогда герметичной системе, наступил невероятно благоприятный исторический момент. Сегодня политическая ситуация изменилась, интерес спал, и они оказались уже не так актуальны.

Евгения Плавинская. Отдали китайцам.

Ксения Вытулева. Стопроцентно. Абсолютно. Говоря об академическом и неакадемическом, я имела в виду политические и административные интересы и денежные ресурсы. Еще один важный вопрос связан с изоляцией и конвертацией иде-

ологий. С одной стороны, существуют колоссальные трудности, потому что наша страна находится вне рамок культурного процесса, а с другой — я вижу плюсы этой изоляции. Именно благодаря ей могут наметиться особые пути развития. Оторванность и дистанция иногда помогают взглянуть более комплексно и объемно на ход и общей истории, и истории и теории искусства.

И последнее. Учат личности (так было всегда), и, надеюсь, так будет и впредь. В этом позиции как академического, так и альтернативного образования смыкаются. Возможно, именно этот «личностный» ингредиент и поможет выйти из лабиринта сложившейся системы координат.

АЛЕКСАНДРА ПАПЕРНО. Так сложилось, что в России я проучилась лишь с семи до тринадцати лет в художественной школе на Красной Пресне, затем был период жизни в Америке, куда я уехала с родителями. Тем не менее за пять лет школы я успела получить довольно сильную академическую базу.

Думаю, что единственный путь в наши дни — попытаться соединить академические и современные методы образования. Мне повезло с институтом — я окончила маленький колледж на Манхэттене, Cooper Union, где как нельзя более целостным сохранился дух «Баухауза». Первые два курса — вводные дисциплины: теория цвета, 2D (двухмерный дизайн), 3D (трехмерный дизайн), рисунок. Кроме того, обязательно обучение в разных мастерских. В Cooper Union считается, что художник должен сам уметь делать все, что понадобится в его работе (от столярных навыков для изготовления подрамников и рам до сварки). Так что вне зависимости от пола, физического сложения и характера все студенты умеют пользоваться огромными циркулярными пилами, перфораторами, лобзиками, фрезерами, сварочными аппаратами. Хрупким девушкам поначалу страшно, но психологически безусловно полезно.

После второго курса — полная свобода. Единственное, что ты обязан делать — очень много работать. Можешь получать академическое образование, рисовать натурщиков и изучать техники живописи — от фрески до яичной темперы. Можешь не уметь рисовать вовсе. Или заниматься фотографией, кино, новыми технологиями. Больше всего времени уделялось «критике» (групповым обсуждениям работ), и я думаю, что этого очень не хватает в российском художественном образовании. Мы часами говорили о работах сокурсников, спорили, ссорились, давали друг другу советы. Очень важно, что была возможность прямого общения с искусствоведами и «взрослыми» художниками, которые помимо преподавательской деятельности так же активно выставлялись в ведущих галереях и музеях, писали книги, статьи. Это не было замкнутое пространство, существовала возможность входа в художественный контекст. Институт предлагал молодому художнику среду и некоторую временную «защиту» — чтобы он мог понять, чем хочет заниматься, и получить нужные навыки.

Немного о самой школе. Она была создана в середине девятнадцатого века Питером Купером, одним из самых состоятельных бизнесменов своего времени и изобретателем первого американского железнодорожного парового мотора. Будучи сыном венгерских эмигрантов-рабочих, в свое время Купер не имел возможности получить образование. Преуспев в жизни, он задумал создать университет, в котором образование самого высокого уровня будет бесплатным, «доступным, как воздух и вода». Он договорился с мэром Нью-Йорка о том, что создаст бесплатное высшее учебное заведение. Но для этого попросил выделить ему кусок земли, которая перейдет в бессрочное владение его университета, и никогда не будет облагаться налогом. Так была создана финансовая база, на которой эта шко-



А. Рудиков

АНТология. 2009. Макеты муравьев, крафт-бумага, картон, предметы быта (Нижегород, Россия). Из проекта «Свобода & Воля», ММСИ. Окончил Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет (ННГАСУ)

ла могла развиваться и оставаться бесплатной. Сейчас на этой земле находится небоскреб «Крайслера».

В России, на мой взгляд, существуют серьезные проблемы в художественном образовании. Арсений прав, говоря о том, что ни одна самая адекватная система образования не гарантирует появления новых сильных художников. Талант всегда проявляется не благодаря, а вопреки. Тем не менее возможность качественного современного художественного образования — долг любого культурного общества.

У нас есть хорошая, в наши дни редкая, академическая основа. Но методы преподавания в наших художественных вузах безнадежно устарели. Конечно, эта система должна быть пересмотрена и обновлена без копирования западных моделей образования, чтобы не потерять свои несомненные достоинства и идентичность. На примере развития искусства Германии последних двадцати лет мы можем наблюдать в полном объеме ценность слияния двух культур. Почти за полвека ФРГ и ГДР превратились в две различных культуры, в том числе это, несомненно, касается и художественного образования. Жаль, что с крушением Советского Союза и обретением свободы для путешествий и информации, почему-то у нас не появилось сильных течений, наподобии неорауха и так называемой лейпцигской школы, представители которой окончили консервативную во времена ГДР Лейпцигскую академию художеств. Возможно, культурный опыт последних десятилетий еще принесет нашему искусству новые, яркие имена художников.

ММСИ и ГМСИ РАХ выставки биеннале «Стой! Кто идет?»

Молодое искусство набирает силу. Двухчастный проект «Свобода и воля», раздел «Транзит», выставка «Чудеса безделья» (в рамках Года России – Франции)

ММСИ. ЕРМОЛАЕВСКИЙ, 17

Выставки в Ермолаевском в рамках биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?» трудно назвать попыткой направить движение молодых художников в определенное русло. И название одной из них «Свобода и воля» достаточно условно. Здесь выявляется скорее стремление кураторов проследить, как отвечают молодые авторы на вызовы глобализации, как справляются с гибридизацией, стилизацией и как распределяются роли мужчин и женщин-художников в обществе. На разных площадках ММСИ победить хаос разнона-

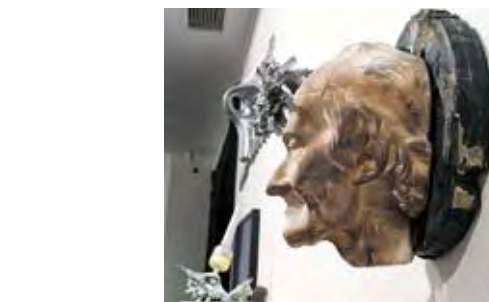
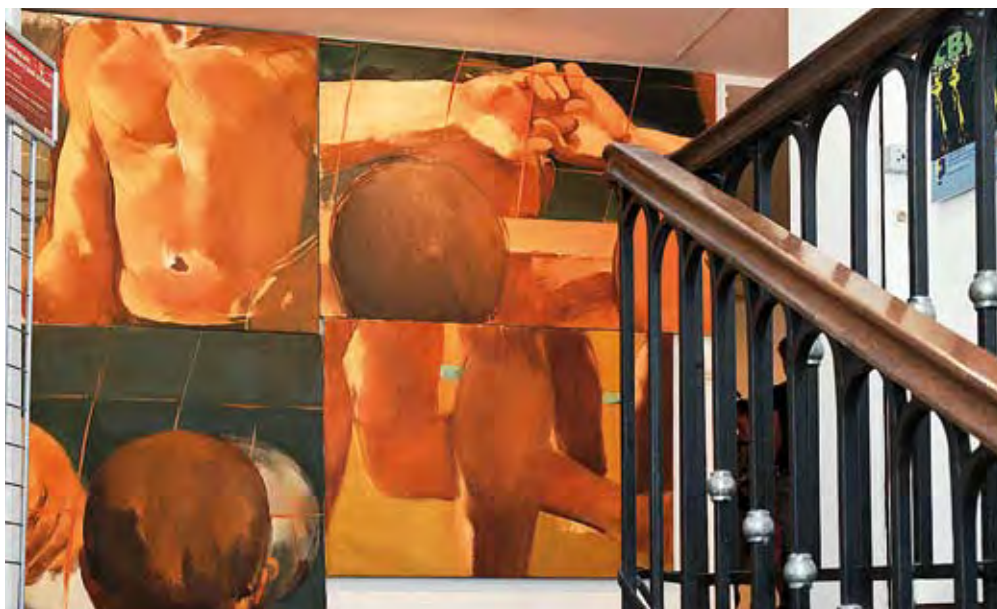
изведение. Он отождествляет свои ожидания с ожиданиями зрителей, которые позднее увидят его работу. В системе отсылок он находит свой подход. В игровой манере интерпретируя тему свободы, воли и идентичности, он трактует эти темы в доступной для всех форме, емко и лаконично. Радиоприемник транслирует голос художника, произносящего фразу «Я – палестинец» на разных языках. А на стенах на листах размещены соответствующие тексты.

Полина Друскинос и Александр Дорохов в инсталляции «Документ ЕИРЦ» дали весьма ироничную трактовку темы свободы: увеличенные до огромных размеров бланки, документы, насаженные на металлический стержень. Самые интригующие коллажи – у Марии Анвандер из Австрии, стирающей и перераспределяющей привычные коды и

Кажется, что молодые участники выставки «Свобода и воля» видят все вокруг свежим взглядом. Даже когда авторы изучают, что происходило в прошлом, они создают свежее искусство, которое развенчивает наши стереотипные представления, преодолевая даже власть массмедиа («Телесность» А. Херр-голт, «Манифест» Ф. Эгерманн).

Болгарина Самуила Стоянова интересуют «осмысленное» видение зрителей. Эта тема у него не имеет ничего общего с визуальными экспериментами или оптическими эффектами, скорее отождествляется с концептуализацией акта видения.

Швед Майкл Йохансон, используя идеи функциональности и повторы, переворачивает смысл повседневных предметов, превращает их в искусно упакованное современное искусство. В большинстве его произведений



А. ПОГОРЖЕЛЬСКИЙ.

Волейбол. 2009. Холст, масло. (Москва, Россия)

ГРУППА «PROJET DILIGENCE»

(Э. ПЕЧЕДДА, В. СУКЕ, Б. ФУРНЕРЕ).

FKSK8 – одна прогулка. 2010. Фотография, скульптура, инсталляция. (Брюссель, Бельгия)

правленных высказываний, «оформить» или «приручить» его удалось с помощью объединения участников на основе разных тем и умного подбора подходящих художников. Жаль только, что почти все художники из Европы, было бы интересно увидеть художников из Китая и Азии, все активнее заявляющих о себе на мировой художественной сцене.

Раздел «Свобода и воля». Здесь прекрасная и тонкая инсталляция гречанки Рании Беллоу «Внутри» представила зрителю новый опыт «проживания в пространстве», обращения к воспоминаниям (крошечная видеопроекция на стены девочки, прыгающей через веревку). В работе явно выражено стремление к новому диалогу со зрителем, который по воле автора берет на себя ответственность за то, что делает художник, влияющий на поведение, реакции зрителя с помощью технологий.

Швейцарский художник палестинского происхождения Хабиб Азал исследует социальные и институциональные рамки значений и контекстов, в которых рождается про-

системы, чтобы высветить их изначальный смысл и значение, дерзко манипулирующей понятиями «подлинное» и «фальшивое», бросающей вызов самой культуре владения произведениями искусства, будь они в частной коллекции или институции.

А что означает инсталляция «Аноним» грека Маноса Графанакиса, состоящая из множества белых пластиковых стаканчиков, образующих разные конфигурации? Всеобщую потерю идентичности в условиях глобализации? Художник использует разные языки: живопись, графику, инсталляцию, фотографию, и это дает ему свободу в переосмыслении связей с гиперреальностью и осознанной реальностью.

Финка Хэйди Ханкьями, живущая в Мадриде, концентрируется в творчестве главным образом на вышивке. В иллюстрациях и интерьерных инсталляциях – везде она разрабатывает тему идентичности и предлагает ироническую трактовку вышивки, как в серии вышивок «Метролинии» с планами линий метро в разных городах мира.

присутствует напряжение, создаваемое преувеличенной регулярностью формы. То, что кажется «в данный момент знакомым», он превращает в нечто, в «данный момент неизвестное». Извлекая банальные предметы – чемоданы, матрасы, сушилку для волос, даже туалетную бумагу – из привычной среды, он обнаруживает их новый неожиданный смысл. И тогда становится бесполезной их изначальная функция. Жаль, что представлена лишь одна работа этого интересного художника.

Тема «Транзит» оказалась для молодых авторов и сложной, и противоречивой. Самый притягательный экспонат – «Недвижимость» поляка Доминика Боберского. В трансформирующейся анимации, основанной на цифровых фотографиях, соединились две его страсти – анимация и архитектура. Анимация сделала возможным то, что нереально в физическом мире. Художник осуществляет незначительные вмешательства в фотографию, «оживляет» скучные, безликие здания, искажает ритм пропорций, видоизменяя конфигурацию окон, которые иногда и вовсе ис-

чезают. Здания как бы растут, расширяются, и наблюдать за этими трансформациями очень любопытно.

В ином ключе решен помещенный рядом видеофильм «Отбытие» Дмитрия Страковского: красивый, с движущимися облаками, полями, луной. Очевидно, здесь прослеживается намек на переход в мир иной.

Поляк Лукаш Гроновский получил известность своими полароидными снимками серии «Подданные». Они погружают зрителя в мир, далекий от повседневных действий. Автор всегда стремится «схватить» некий поразительный момент, когда человек словно погружается в ступор: неподвижность, невозможность принять решение в сложной ситуации. На выставке представлен подобный видеофильм «Барка».

Ангелину Фойтух, работающую в сфере перформанса и его документации на разных фестивалях в Европе, Канаде, Израиле, Китае, «Flash Art» называет одной из самых значительных польских художниц. Фокусируясь на нормах появления индивида в общественных местах, она исследует и преодолевает привычные границы социального поведения, чтобы обнаружить скрытое коллективное напряжение, невыявленные фантазии или травматические страхи. Ее творчество обычно рассматривают как сложный процесс взаимоотношения с публикой, которую она помещает в двусмысленные ситуации. Нечто подобное можно было обнаружить в видеофильме «Другой».

Некоторым участникам этого раздела нравилось работать с перемещениями предметов в интерьере. Об этом свидетельствует, в частности, видеоинсталляция поляка Яна Шевчука с проекцией и большим рваным котлом из оберточной бумаги, под которым множество глиняных ложек. Вот такая трактовка суетной современной жизни. Художник напоминает о существовании другой реальности с другими ценностями.

Останавливает внимание тонкая видеопроекция поляка Пшемек Венжина, словно снятая из окна машины: идет дождь, все кажется смутным, ирреальным. Может, наша жизнь — сон?

И наконец, третий раздел «Чудеса безделья», выставка, объединившая российско-французских художников. Это метафора сущности молодого художника, не спешащего взрослеть, не желающего рожать умные мысли. Но в таком сладком инфантилизме можно «застрять» надолго. Тем не менее художники вдохновились концепцией и продемонстрировали свои любопытные размышления.

Самое занимательное «чудо» — у Евгения Бугаева в видео «Бальзам для сосудов», в которых постоянно что-то смешивается. Самая абсурдистская работа — «Ванна» Александра Зайцева: в ванне с водой изображена девица, на голову которой намотаны черные веревки.

А группа «Дилижанс» всегда учитывает в своих пластических решениях реальность места, где проходит выставка, и приспосабливается к ней. Как художники-кочевники, они создают номадические конфигурации, предстающие перед зрителем непонятными структурами для «исследований». Но эти «чудеса» рождены вовсе не от безделья, они по-

лучены в результате планомерной, тщательной работы с использованием рискованных ситуаций, соединений несочетаемых материалов. Зритель созерцает работу, представленную на выставку группой художников, и в то же время лабораторное исследование. Авторы разрабатывают контекстуальные инсталляции, в которых смешивают разные техники, материалы, звуки, перформансы, видео. Нечто подобное часто предлагается на выставке. Понять назначение некоторых странных вещей невозможно. Видимо, к этому и стремились авторы. А зрителю предлагается неожиданный опыт: включиться в лабораторный поиск исследователей-художников и попытаться понять, являются ли все те странные штуки готовыми экспонатами или исследовательская работа над ними все еще продолжается.

Есть ли надежда на оптимистическое искусство?

ММСИ, ГАЛЕРЕЯ «ЗУРАБ»

Увы, очень мало надежды на оптимистическое искусство в нашем тревожном, почти апокалиптическом мире, но все-таки она есть, заявляют более 20 участников выставки из Швеции, Дании, Германии, Нидерландов, Австрии, Франции, Колумбии, Казахстана... Используя разные методы и способы, они рассматривают реальность с критической точки зрения, редко выявляют позитивные моменты в жизни жителей Земли. Шведка Конни Блум любит переворачивать незбылемые иерархии, используя материал из поп-культуры, чтобы заострить внимание на жизненных условиях и правах людей. Ей нравится переосмысливать незавершенные события, не замеченные другими явления и придумывать на их основе новые истории. На выставке она представила тексты романа Оруэлла в вырезанными негативными фрагментами — эдакое насаждение оптимистического мировосприятия. Жаль, что на немецком.

Отважная, бескомпромиссная Наталья Дю из Казахстана показала видео с документальными кадрами, изображающими депрессивную повседневную жизнь, сопроводив их бодрыми, фальшиво-оптимистичными песнями.

Но доминировали на выставке работы, представляющие своеобразно интерпретированные визуальные опросы людей в разной форме, в разных городах. Например, речи немецких политических деятелей на видео «Бюро контрпропаганды» Марины Напрушкиной (Белоруссия — Германия).

Турок Зерен Гектан всегда стремился к свободному диалогу зрителя с произведением, использовал для этого разные приемы. В экспозиции представлена видеодокументация «Мы волонтеры» — видеоопрос в форме интервью с подтекстом, который не ускользнет от внимания только очень сосредоточенного зрителя.

Швед Клас Эрикссон в видео «Запрещено милицией» по-своему интерпретирует тему запрета свободы слова и посягательства на свободу выражения в искусстве. Самый поэтичный образ на четырех видеопроекциях — играющая на свирели на фоне пейзажа



М. НАПРУШКИНА. *Богатство для всех. 2010.*
Видеоинсталляция. (Москва, Россия)

девочка: воплощение музыки или свободного искусства?

Карлос Мотта (родился в Боготе, живет в Нью-Йорке) создает видеоинсталляции и фотографии, использует стратегии документации и социологии, стремясь внедриться в политические, социальные и экономические события, чтобы наблюдать последствия их воздействий на жизнь людей. И он находит альтернативные смыслы этих историй, как в представленном на выставке видео «Ленинградская трилогия».

Австрийскую художницу Катрин Хорпек, выпускницу Венской академии изящных искусств (2008) интересуют микрососм, микроэкономические и микросоциальные системы. Чтобы сфокусироваться на них, она обращается к архитектуре. В зданиях люди проживают всю жизнь: ведут переговоры, общаются с различными энвайронментами. В проекте «Если бы архитектура могла говорить» художница исследует, как используются палатки в Австрии и юрта в Монголии. Очень любопытно наблюдать, что осталось неизменным и как модифицировалось передвижное жилище в современных условиях.

Отождествляется ли татуировка с оптимистичным настроем? Во всяком случае два любопытных проекта на эту тему представили Отто Асгера и Ивана Галузина.

Ложка Камасутры

ММСИ. ПЕТРОВКА, 25

Высказывание молодого, перспективного японского художника Юки Итода, с 2006 года выставившегося в Японии и Нью-Йорке, казалось, мало подходит к концепции выставки куратора — художника Андрея Бартенева. Но лишь на первый взгляд. «Живопись делает меня счастливым», — говорит Итода. «Мое сердце, как чаша: я вижу людей, вещи вокруг меня, каждый день эта чаша наполняется, и я должен освободить ее — тогда я пишу. Затем я прогуливаюсь, чтобы снова ее наполнить. И тогда я могу снова писать». Родившийся в Токио Итода — художник-самоучка, работает разными средствами: живопись маслом, акрилом, спреем, неон, граффити, экспериментальное видео. Такаши Мураками первым заметил его работы и с 2006 года стал их



Л. Д. ОСТЕТРИК. *Витальность. 2010.*
Мультимедийная инсталляция. (Брамше, Германия)

коллекционировать. В живописных работах, легких, непринужденных, абсолютно свободных, притягивает ненавязчивая внутренняя сексуальность.

Британец Бен Чарльз Эдвардс внес свой вклад в проект «Ложка Камасутры». Он, отличный фотограф моды и ночной жизни, сделал потрясающие фотографии королевы стриптиза Джоди Херш и ее знаменитого ночного клуба «Цирк». «Мне нравится делать фото Джоди, она знает, как работать, у нее всегда толстый слой макияжа. На фотографии с изображением цирка я накладываю много слоев краски из пульверизатора. Большинство людей выглядят безукоризненно, но я нарочно делаю их скверными». Бен часто использует кричащие цвета, отказываясь от фиксации затемненной стороны предметов. В его работах всегда есть нечто из ряда вон выходящее и неожиданная сексуальность. Поэтому они столь вызывающи.

Обладает ли искусство сексуальной вседозволенностью? На выставке зритель мог ознакомиться с разными опытами в этой сфере — фаллическими инсталляциями А. Фроловой, оригинальными и острыми работами Я. Ермолаева, Г. Рубчинского... Наверное, на этой выставке больше участников, чем на других проектах биеннале — 38. И это не случайно. Ведь большинство участников — студенты и слушатели лекций куратора А. Бартенева из разных стран. Тема выставки — влияние сексуальной энергии на творческий процесс, и потому работы очень смелые в эротическом смысле. И это естественным образом соотносится с темой молодежной биеннале «Пересечение границ». А действительно ли сексуальная свобода раскрепощает художников для экспериментирования?

Junk

Государственный музей
современного искусства РАХ

Когда-то Junk art (Курт Швиттерс, Роберт Раушенберг, Джон Чемберлен...) был протестом против традиционной доктрины использования материалов изящных искусств, стремлением доказать, что произведение искусства можно создавать из ничтожных материалов, мусора. Но выставка «Junk», одна из

лучших и ярких среди экспозиций, проектов молодежной биеннале «Стой! Кто идет?», сосредоточена на другом. В центре творчества 13 художников из разных стран — проблема отсутствия понимания между людьми, партнерскими сообществами, что приводит к катастрофическим последствиям в сфере экономики, политики, общественных связей. И конечно, каждый интерпретирует эту тему по-своему, используя как бросовые материалы, так и новейшие технологии. Поражает невероятное разнообразие видов и жанров, к которым обращаются художники: видео, фотография, рисунок, документация перформанс, инсталляции... (А. Гуткина, Н. Уэйкфорд, К. Глушенко...).

Канадке Уолкер Кендре в одноканальном видео «Вокзал Лиона» удалось создать почти гипнотическую атмосферу человеческого «пропадания», одиночества, когда кажется, что ни один человек на планете не сможет помочь.

Достоинство выставки в том, что она заставляет зрителей задумываться о своем круге общения, попытаться понять, что первый, поверхностный взгляд на вещи может быть обманчивым (сложная по смыслу инсталляция «Мы выгораем на солнце и распускаемся в свете уличных фонарей» Анны Титовой).

Творчество Нины Юэн (США — Нидерланды) очень хорошо иллюстрирует умную и актуальную концепцию куратора Алексея Масляева. Рожденная на Гавайях, живущая в Амстердаме, она по необходимости выполняет разные роли в своих фильмах. В четырех коротких (от 4 до 8 минут) цветных видео «Чистота» она вспоминает о тяжелом детстве и личных отношениях. Самый мрачный эпизод — речитатив Юэн о самоубийстве Вирджинии Вулф. Своеобразный посттравматический стресс истории. В фильме «Слепота» она расписала белыми красками пространство мастерской, в которой жила в течение года, до того как начала снимать ее. Забрызгала белым спреем все, что накопилось за этот период. А в фильме используются нарочитое мерцание света и намеренная передержка экспозиции, чтобы имитировать слепоту, когда Юэн произносит стихотворение о смерти Люка Санте «Неизвестный солдат». «Для каждого фильма я неделю проживаю в созданном мною энвайронменте (первая стадия проекта — продумывание церемонии, одевания), — говорит Юэн. — Я рассматриваю себя как пассивного художника. Моя работа — фиксация пересечений, записанных мною документов и жизни, которую я проживаю». Это созвучно постулату куратора выставки про «обочину социального» и выявляет очень характерную тенденцию в современном искусстве.

Фильм Юэн «Алисон» (2006), представленный на выставке, еще глубже погружает в личную жизнь художницы. Это очень сложный, странный, пронзительный, щемящий фильм про общение Юэн с матерью и сестрой.

Ситуация с Дарреном Джонсом (Шотландия—США) совсем иная. Он автор холстов с изображением британских, шотландских флагов, обожженных и частично уничтоженных огнем — мрачная, интровертная, иногда насильственная инспекция мифа, веющего над национальной идентичностью. Так, он по-

своему интерпретировал, что означает быть шотландцем, британцем, представителем любой другой национальности. Эфемерная, динамичная и текучая получалась у него идентичность. Затем он полностью отказался от живописи, и темы появились другие: стигматизация, ужас заболевания СПИДом («Invivo inviltro» — страшноватое творение, в котором кровь друга, заболевшего СПИДом смешивается с его кровью в пузырьке в символическом акте милосердия), он демонстрирует вирус на открытом воздухе. Все задокументировано в абстрактных рисунках и брызгах крови. Эта работа не только проявление страха Джонса перед болезнью, но также фиксация ужаса зрителя даже только перед такой оригинальной формой контакта с болезнью. Большую помощь художнику оказали медработники. Так символически Джонс уничтожил вирус.

**Анна Мишина-Васькова,
Дафья Усова, Лада Шаповалова**
ММСИ, Петровка, 25

Когда началась новая эра в искусстве? Когда Пикассо сотворил кубизм? Так или иначе, но ответ предполагается. А сегодня изменения в мире искусства благодаря новым технологиям происходят с невероятной быстротой, материализуется любое желание художника. Художники не могут откликаться на бесконечные метаморфозы, изменения, так быстро происходящие вокруг! Но участницы этой выставки избрали иной путь. Они не отказались от современных видов и техник искусства (видео, коллажа), но и не желают шокировать изощренными новинками, щекотать нервы или пугать зрителей. Их искусство обращено к другим ценностям. Они стремятся дать новую визуальную интерпретацию мифу. Этому соответствуют и названия работ — «Мифические артефакты», «Мифы vs реальность»...

Для Васьковой важно преодоление временных границ разных эпох, чтобы сопоставить свое искусство с творениями прошлого и обрести в нем новые коды, значения, смыслы, тем самым обогатить свои работы и визуально, и интеллектуально.

Образы фараонов, египетских богов, других мифологических персонажей в оригинальных произведениях Усовой погружают в загадочную цивилизацию Древнего Египта. Ее коллажи, иногда с легкими смещениями, деформациями, кажутся почти пугающими, но странным образом представляются истинными воссозданиями древних мифических образов. Особенно завораживают композиции с Тутанхамоном. Это попытка нарушить грань между живыми и мертвыми и показать, сколь важное значение для человечества имеет память.

А Шаповалова осуществила самую смелую попытку внедрить современность в миф и сделала это очень деликатно. Казалось бы, она представляет традиционные картины на античный сюжет. Но в мифологические пейзажи «вторгаются» богини и герои с современными приметами: современные прототипы античных персонажей?

Виктория Хан-Магомедова

Российская академия художеств
Московский академический художественный лицей
Российской академии художеств
Фонд поддержки современного искусства «Артпроект»

артпроект

фонд поддержки
современного
искусства

**ВСЕРОССИЙСКАЯ
ВЫСТАВКА**

«АРТПРОЕКТ. ДИПЛОМ-2010»

**БОЛЕЕ 200 РАБОТ
ВЫПУСКНИКОВ
2010 ГОДА
18 ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ
РОССИИ**

**7-27
ОКТАБРЯ**

ДИПЛОМНЫЕ РАБОТЫ ВЫПУСКНИКОВ 2010 ГОДА

Москва: МГАХИ им. В.И. Сурикова, МАРХИ, МПГУ,
МГХПА им. С.Г. Строганова, МГАХУ памяти 1905 года,
ШСИ «Свободные мастерские», ИПСИ,
Московская Школа фотографии
и мультимедиа им. А. Родченко,
ВГИК, РАТИ (ГИТИС), Школа-студия МХАТ,
СПГАХИЖСИА им. И.Е. Репина (Санкт-Петербург),
Педагогический институт ЮФУ (Ростов-на-Дону),
КГХИ (Красноярск), НГПУ (Новосибирск),
Институт изобразительных искусств
УралГАХА (Екатеринбург),
АГИИК (Республика Саха, Якутск),
ДВГАИ (Владивосток)



**Открытие 7 октября в 16:30. Выставочный зал МАХЛ РАХ
Крымский Вал, д. 8, стр. 2**

При информационной
поддержке журналов

ДИ

ACADEMIA

ОБЗОРЫ

REVIEW



В зоне внимания Российской академии художеств — большое культурное пространство, исторически сложившееся на территории стран СНГ и Балтии, объединенное общей школой, художественной практикой, человеческими отношениями. Международная конфедерация союзов художников, правопреемник Союза художников СССР, также видит свою основную задачу в том, чтобы содействовать сохранению и развитию культурных контактов в этом регионе. МКСХ является держателем богатого фонда произведений искусства советского периода, ранее принадлежавших Дирекции выставок СХ СССР и располагает уникальным выставочным пространством Центрального дома художника. Московские международные художественные салоны в ЦДХ — самый крупный проект конфедерации, в котором активное участие принимают и академики РАХ.

Мы публикуем последнюю статью ведущего отечественного искусствоведа, доктора наук, профессора, академика РАХ, Александра Ильича Морозова, полученную незадолго до его скоропостижной кончины. Статья печатается с сокращениями.

На этот раз весь парадный второй этаж ЦДХ с сотнями метров его сверкающих белизной экспозиционных стен почти целиком был отдан рисунку с небольшими, деликатными включениями живописи и скульптуры. Ряды и ряды в основном малоформатных листов, черно-белых; печатная графика с ее декоративными возможностями принципиально в проект не включалась. Московский международный салон ЦДХ-2010 проходил под названием «Большое в малом», и, скажем прямо, при такой структуре показа существовал серьезный риск, что «большое» окажется утомительно монотонным. Выставка могла получиться попросту скучной. Поэтому одним из первых и сильных впечатлений зрителей — а среди них, естественно, преобладали люди осведомленные, «свои», то есть художники, искусствоведы, коллек-

ционеры — стало радостное удивление. Осваивать, рассматривать громадную экспозицию было увлекательно интересно. И еще. Это оказалась одна из редких выставок, о которой в беседах с коллегами я не слышал уничижительных отзывов. По мнению большинства профессионалов, Салон-2010 занял достойное место в ряду самых содержательных событий последнего художественного сезона.

Живой диалог между зрителем и представленными произведениями завязывался сразу же в аванзале выставки. С одной стороны, нас встречали те, кого мы давно привыкли считать классиками отечественного искусства середины прошлого века. Сергей Герасимов и Джемма Скулме, Дмитрий Жилинский и Акоп Акопян, Федор Богородский, Августинас Савицкас, Гиви Тоидзе, Расим Бабаев, Таир Салахов... Однако здесь же возникала проблема дня сегодняшнего, которую, мне кажется, мы еще не осмыслили.

В применении к отобранным для показа вещам этих больших мастеров определение «классика» хотелось освободить от его светско-комплиментарного смысла и вернуть ему полноту смысла подлинного. В этом контексте сами произведения на-



◀ Е. КИБРИК

Наброски к антирелигиозным сказкам
для журнала. 1930. Бумага, карандаш,
акварель

И. ЛУБЕННИКОВ

Рисунки. 1978–1998



чинали жить по-новому. Мы увидели: искусство начинает говорить с нами о серьезных, реальных, классических вопросах и ценностях жизни. И говорить об этом языком живой правды личного чувства художника, образами подлинного, глубокого, индивидуального артистического достоинства.

Чтобы прикоснуться, приблизиться к такой классике, от кураторов выставки и от нас, зрителей, потребовалось усилие воли и творческого выбора. Надо было начисто смыть с показываемого материала налет советской официальной панорамы работ требовалось очистить, во-первых, от разного рода примет заказного советского тематизма, от умиленной слащавости переживаний и состояний; тональности, неизменно любимой парткомовскими блюстителем нравов в практике официальных советских выставок, и, наконец, от механически правильной «законченности», холодной техничности исполнения вещи, служивших эталоном мастерства по нормам соцреализма. Словом, следовало уйти от штампов соцреализма к полнокровности живого реалистического видения, естественно, авторски оригинального и изменчивого, самобытного для каждого талантливому, тем паче большого, мастера.

Ведь соцреализм, в отличие от того, что думают иные псевдоспециалисты, это не то искусство, которое вообще работает с натурой, смотрит, хочет видеть и понимать окружающий художника мир; соцреализм — это сумма приемов, которыми мир видимый следовало препарировать в определенных интересах номенклатуры. К счастью, жанр станкового рисунка, определивший облик выставки, издавна оказался наименее ангажирован и подвластен требованиям официоза и потому наилучшим образом способствовал преодолению советской рутины. Благодаря этому большая и сложная выставка получилась не казенной, не скучной, а человеческой.

Конечно, и здесь были вещи более и менее убедительные. Кто-то впадал в салонность, кокетливый академизм либо, напротив, стремился в эмпирии концептуального изобретательства. Иные просто пытались превратить рисунок в пеструю

картинку или же, наконец, польстить эффектной модели. Но фактически в каждом национальном разделе выставки взгляд останавливали порой даже очень скромные листы, начинавшие с нами серьезный разговор о жизни.

Уносит ветер листву со старых деревьев, жестковато и точно изображенных тушью в маленькой композиции Марата Маргаряна, и что-то приоткрывается зрителю в философии нашей сегодняшней жизни. Драма старой белорусской деревни обжигает душу в листе Владимира Зинкевича «Старый хутор», а «Автопортрет» его коллеги Василия Герасимова остро и вместе с тем деликатно приоткрывает перипетии судьбы современного человека. Колоритнейший, яркий, сложный и драматичный характер рисует художник Таалайбек Усубалиев в портрете киргизского живописца Джамбула Джумабаева. Кстати, по внутренней силе образа рядом с ним я бы поставил «Мужской портрет» Владимира Бурмакина. И вдруг лиричнейший и такой неприкаянный старый Вильнюс у Миндаугаса Скудутиса. Чуть дальше — великолепнейший русский сказочник Николай Воронков со своей серией «Большая охота», зимними играми лесного зверья или китов у Чукотского побережья. Как удается ему столь искренне возродить и перекладывать на свой лад поэтику лучших листов Чарушина, Пахомова, Кошачевича, Староносова, нашей детской классики 1930-х годов, которую заклеила тогда газета «Правда» в одиозной статье «О художниках-пачкунах»? Незабываемый образ природы Севера в своих «Скалах Исландии» представил корифей эстонского пейзажа Уно Роосвальт. А русская деревня и лес своей совсем не слащавой, банальной поэзией, суровой правдой и силой отзовутся в листах Михаила Абакумова. Словом, буквально за каждым уже освоенным щитом экспозиции нас ожидали новые впечатляющие открытия. К их числу следует отнести серию листов Алишера Мирзоева, посвященных узбекскому и казахскому быту. Выдающемуся мастеру удалось отойти в них от несколько избыточной декоративности своих популярных живописных работ, добившись вдумчивой, созерцательной гармо-

ничности этих емких жанровых композиций. Наконец, если говорить о национальных мотивах, заметной удачей видится цикл работ Андрея Колкутина «Спящий Даниил», «Пасха», «Баба Шура», «Гармонист». Помимо тонкого декоративного качества, обычно свойственного живописи и графике этого автора, в них привлекает и будит мысль зрителя сочетание элементов примитивистского гротеска и концептуализма, высвечивающее актуальные стороны сегодняшней нашей жизни с характерной долей абсурда.

Эти и многие иные лучшие работы выставки мы вправе отнести к весьма значительному ареалу современного реалистического творчества, слухи о полной бессодержательности и деградации которого, муссируемые многими «актуально мыслящими художниками и менеджерами современного искусства», оказываются «сильно преувеличенными». Очевидно, что современный реализм подпитывается традиционным и весьма мощным, вовсе не теряющим своего актуального значения влиянием российской школы реалистического искусства XX века. Но, во-первых, при этом очень мало заметны и незначительны тенденции повтора ее исторических образцов, тем более академических стереотипов. Каждая национальная общность того, что раньше именовалось советским искусством, находит пути обогащения реалистического видения своих мастеров чертами собственной этнически оригинальной поэтики, что тем не менее не нивелирует и их индивидуального темперамента, конечно, если мы говорим о действительно талантливых мастерах. Это и создает богатство творческой палитры современного реализма, которое демонстрировала рассматриваемая экспозиция.

Д. Боровский

Улица в Мейсене. 1959. Бумага, карандаш



Однако в многообразии конкретных пластическо-визуальных решений мне слышалась здесь и некая содержательная доминанта. Я определил бы ее как символическое размышление о множественных перипетиях наших личных судеб в годы исторического перелома, переживаемого нашей страной, многонациональной, многоукладной, по сути, мультикультурной и вместе с этим с общей исторической судьбой или, иначе, обреченной переживать потрясения единой исторической драмы. Соответственно попытки художников донести личный опыт исторических переломов и поисков в индивидуальных образах, нередко впечатляющих глубокой, исповедальной искренностью, и составляют живую основу того диалога искусства и зрителя, что завязывался на выставке рисунка, чего не происходит на большинстве иных современных «шоу».

Сегодня реалистическое искусство, работающее с натурой, вносит в пластическую ткань произведений множество приемов, почерпнутых из арсенала модернистского искусства прошедшего века. Плюс к этому, в отличие от старого сюжетного реализма, оно меньше всего стремится что-то рассказывать, повествовать своими произведениями. Возможно, к мастерам пластического искусства приходит осознание, что в полноте репортажа, информации о событиях текущего момента они неизбежно проигрывают современным медиа, владеющим мощной видеотехникой. Традиционное изобразительное искусство вполне логично пытается заменить событийный пересказ углубленным, вдумчивым созерцанием каждого визуальнопластического элемента, вводимого автором в композицию. Это может быть как особо характерный предмет, объект, показываемые в целом, так и любой их фрагмент, даже выразительно положенная линия, с предметом напрямую не связанная, ритмически сложно взятый узел условных форм, модулирующих изображаемое пространство.

Такую систему форм, обогащающую смысловое наполнение натурального мотива, можно закономерно воспринимать как «реализм после авангарда». Поставангардный реализм подобного рода сегодня широко практикуется одним из самых ярких и темпераментных московских мастеров среднего поколения — Виктором Калинин, чьи работы воспринимались как наиболее притягательные из всей экспозиции выставки. Довольно щедро представленные как специальный проект Российской академии художеств вещи Калинина выразительно прочерчивали один из основных векторов эволюции реалистической стилистики в нашем искусстве от конца 1960-х годов к 2000-м. Проникнутые терпким и горьким лиризмом жанровые зарисовки, выполненные в юности автором в родном деревенском доме, к рубежу веков постепенно обретают символическую монументальность, чтобы в современных вещах («Толкующий сны», «Надежда») зазвучать в ключе трагической философской симфонии. Несмотря на то что это листы сравнительно небольшого формата, они захватывают наше воображение условной экспрессией силовых линий цвета, динамическими контрастами сложно развернутых в пространстве лаконичных объемов, клочущим ритмом внутренней жизни формы, символизирующими столь адекватные нашему дню искания и борения духа.

Галерея «Манеж» показала цикл графических и живописных работ Виктора Русанова, что можно было бы считать некоторым нарушением регламента выставки. Но, во-первых, его живописные вещи почти не превышали обычного графического листа, а во-вторых, по стилистике весьма походили на живописную графику из-за свойственной автору манеры не столько равномерно закрашивать холст, сколько испещрять его прерывистыми, резкими движениями кисти. Между Калинин и Русановым есть некоторое сходство: многие их работы крайне сдержанны в раскрытии событийного момента, чужды по-

вестователности, однако полны острейшего внутреннего напряжения. Ломкие, экспрессивные движения пера или кисти этого мастера будто таят в себе глубоко пережитую динамику почти абстрактного кубистического формотворчества, что придает русановским композициям с холодными контрастами их колористического разрешения совершенно особый тонус, а простым, обыденным жанровым мотивам сообщая хрупкую и нервную поэтическую атмосферу, воспринимаемую сегодня как понятный многим чрезвычайно достоверный исповедальный момент. Щемяще-тревожный лиризм русановских образов оказывается близким душевному состоянию многих из нас... В таком ощущении с ним отчасти сопоставимо и элегантное, изящное рисование Ивана Лубенникова. Его отточенный лаконизм порой не чужд мистики, едва ли не гоголевской.

Еще одно удивительное попадание в проблематику нашей действительности следовало отметить в цикле графических и живописных произведений Ивана Полиенко, представленном Московским союзом художников. Это мастер с особой загадкой, потому что глубоко личное суждение о действительности он прячет за весьма объективным изображением московских пейзажей, являющихся самыми типичными мотивами большинства его холстов и листов. Но почти каждый старый дом, переулок, квартал, ставший предметом внимания Полиенко, наполняется переживанием жизненной истории его обитателей.

Причем он обращает внимание не на милые детали ретро-стилистики прежней архитектуры или быта ее обитателей. Стены его домов – это напластования исторических и человеческих судеб, атмосфера протекшей здесь жизни реальных людей с их мечтами, надеждами, лишениями, драматическими переживаниями. Это город, хранящий живое, правдивое и совсем не легкое ощущение физического и морального пребывания давно ушедших людей. Это наша человеческая история, доносимая до нынешних дней без уст и слов тех, кто прожил здесь долгие десятилетия непростой жизни. В данном отношении творческие переживания художника Полиенко мне кажутся наиболее близкими тому, что сделал в прозе Юрий Трифонов. И особенно это касается его живописных и графических версий изображения Дома на набережной, кинотеатра «Ударник». Здесь ощущается великая, суровая, труднейшая правда отечественной истории, такая правда, которая не может оставить равнодушным никого из тех, кто склонен задумываться о судьбах советской и постсоветской России.

Рядом с вещами Полиенко очень уместно были размещены скульптурные произведения Владимира Соскиева. Одно из них – бронзовая фигура «Ангела» – видится мне среди наиболее выдающихся работ талантливого московского мастера. И именно в контексте стержневой содержательной направленности, что кажется столь важной и ценной для экспозиции Салона-2010. Потому что автору удалось с редкой чуткостью и выразительной силой прикоснуться к судьбе человека, живущего рядом, неординарно сложной женской судьбе и характеру, мимо которых редкий зритель сможет пройти равнодушно. По экспрессии, беспредельной открытости чувств, исповедальной глубине с этим портретом я мог бы сравнить графические образы Кирилла Мамонова из серии «Золотой век деревни Матюшино», показанные в рамках проекта «Деревня же наш кабинет» семьи самого мастера, его сына Богдана и покойной Натальи Литвиной. Равно как и по точности пластического выражения тончайшей субстанции человеческих переживаний.

Замечательные произведения подобного плана, в основном работы последнего десятилетия, имеют генетическую основу в блистательнейшей традиции российско-советской графики, прежде всего рисунка, 1920–1970-х годов, о чем посетителям



Н. Воронков

Дикий кот. 1969. Автолитография

Н. Жилинская

Художник и модель. 1971. Бумага, карандаш





нынешнего салона напомнил ретроспективный раздел, подготовленный кураторами Международной конфедерации союзов художников на основе сохраненных ими графических фондов Союза художников СССР. Не будет ничего более безграмотного и даже безответственно-спекулятивного, нежели попытаться протолкнуть в «пропилей» соцреализма представленные здесь графические шедевры Чекрыгина и Петра Митурича, Ульянова и Сергея Герасимова, Тышлера и Чернышева, Александра Васильева и Ивана Ефимова, Дмитрия и Нины Жилинских, Голицына и Захарова, Колтунова, Давида Боровского, а также Яблонской, Якутовича, Поплавского и многих других корифеев отечественного искусства прошлого века, потому что за пределами официальных заказов власти они имели мужество и талант создавать образцы подлинно реалистического и глубоко человеческого искусства.

Конечно, многие крупные художники советского времени силой тотального принуждения оказались вовлечены в производство официальных мифов соцреализма. Но любой опытный специалист легко отличит вещи, которые они делали на потребу властвующей идеологии, от того, что исполнено для себя. От произведений, где дышит личная творческая вера художника и слышны неложные свидетельства подлинной драмы российской жизни, отечественной истории, будь то всего лишь бегло очерченный профиль дорогого лица, ветка, склоненная над деревенским забором или скромный домашний натюрморт. И эта художественно воплощенная истина, которая

В. РУСАНОВ

Весна. 1984. Холст, масло

В. ЧЕКРЫГИН

Кричащая женщина. 1922. Бумага, уголь



творилась на протяжении советских десятилетий (ибо, как сказал один мудрый и многое испытавший писатель, современник ГУЛАГа, великой войны и переменчивой «оттепели» 1950–1960-х годов, «даже в условиях космического сталинского насилия люди оставались людьми»), это искусство честное, чистое и феноменально талантливое составляет бесценное достояние и наследие российской культуры, особенно в нынешнюю эпоху глубокого исторического слома.

И уже как специалист я убежден: живая, человеческая речь искусства, которая слышится нам во многих произведениях выставки рисунка «Большое в малом», естественно, меняясь, обновляясь в формах ее пластического высказывания, продолжает лучшие традиции реалистического искусства советской поры.

КРАСКИ ВОСПОМИНАНИЙ

Семен Михайловский

Олег Аркадьевич Еремеев — патриарх академической школы и по возрасту, и по статусу, в академической среде к нему особое отношение. Известность Еремееву принесла дипломная картина, посвященная Октябрьской революции. Защита ее состоялась по стечению обстоятельств в год празднования 200-летия Академии художеств и 40-й годовщины советской власти. Тогда же отмечали 250 лет со дня основания города, носившего в то время имя Ленина. Защита, проходившая в конференц-зале академии, стала настоящим триумфом художника, сумевшего создать масштабную картину,



исполненную революционного пафоса. Зал был заполнен до отказа. Картину хвалили, не жалея эпитетов, классики советской живописи — Александр Герасимов, обласканный властью президент Академии художеств СССР, и Борис Иогансон, увенчанный всевозможными титулами учитель Еремеева. Все это снимали на киноплёнку, чтобы сохранить в веках единение власти и художника, что было свойственно академической школе. Вскоре картину показали в Русском музее на юбилейной выставке Союза художников РСФСР, найдя для нее достойное место. Председатель союза Владимир Серов сказал, имея в виду Еремеева: «Надо помочь молодежи». Так Еремеев оказался в одном ряду с мэтрами. По стране разошлись многочисленные репродукции его картины. Еремеев поступил в творческую мастерскую, начал преподавать, много писал в характерной пастозной манере, много рисовал. Мастерская оказалась не единственным местом, где он ощущал комфорт. Была академия, место, «намоленное» поколениями великих художников, здесь его уважали, ценили, ждали многочисленные ученики. Еще были дом, семья, со временем она становилась все более важной, единственно надежной ценностью. В академии Еремеев достиг вершины карьерного роста — стал ректором, но это не мешало его творчеству. Он, человек, сформировавшийся при советской власти, оказался свидетелем ее постепенного разрушения и полного краха. Олег Андреевич возглавлял академию в тот сложный период, когда понятие художественной иерархии обрело новые смысл и значение. Он сохранял чувство собственного достоинства и не считал вправе

менять систему, поддерживавшуюся на протяжении веков людьми, имена которых стали достоянием истории: помнил этих людей, ценил их творчество и не мог отказаться от них в угоду изменениям конъюнктуры. Гордился тем, что «сохранил академическую систему художественного образования». Еремеев не принадлежал к числу партийным художников (дипломная картина была почти единственной манифестацией), и ему не требовалась «перезагрузка»; он был опытным администратором, но отказался от должности ректора. Сейчас живописец, как и прежде, много работает. Его творчество, связанное с определенной традицией, вызывает интерес и уважение. Он пишет картины-воспоминания, персонажи которых обладают тонкими психологическими характеристиками, а сюжеты — выразительными бытовыми подробностями.

Выставка «Двое» посвящена семье художника — Олегу Аркадьевичу и Светлане Леонидовне Еремеевым. И в этом есть особая трогательная интонация, вызывающая симпатию. «Мы встретились 1 февраля 1960 года, — рассказывает Олег Аркадьевич. — Впечатления от первых свиданий были настолько сильными, что помогли построить фундамент, на котором полвека стоит наш дом. Все преодолевающие чувства стали цементом. Думаю, что строила больше Светлана, она была прорабом, а я — архитектором. А может быть, вспоминая слагаемые нашей жизни, оба были архитекторами и оба прорабами». Так что название выставки «Двое» имеет очень личный смысл. Это действительно личная история, объяснение в любви действительного члена Российской академии художеств заведующего кафедрой рисунка института имени И.Е. Репина профессора Олега Аркадьевича Еремеева.

О. А. ЕРЕМЕЕВ

*В Севастополе. 2009. Холст, масло**Весна в городе. 2007. Холст, масло*

Мы в мастерской Ашота Хачатряна, главного редактора газеты «Художник Петербурга». Здесь настоящий, живой, зеленый сад с фруктами, растут гранаты, инжир, китайские розы, пальмы, кактусы. За окном морозная, снежная зима, а на столе, сделанном Ашотом в виде палитры, румяные яблоки, аппетитные груши, орехи, ароматное красное вино. А на стенах — «пожар» живописи. Таков мир Ашота Хачатряна.

Ашот Хачатрян родился в Армении, стране, где горы скрываются в дымке, где древней вязью Месропа Маштоца на хачкарах записана история великого народа, где в темных храмах Гегарда в полумраке живут легенды о великом прошлом. Получив профессиональное образование, Ашот Хачатрян начал писать свою Армению.

Художник уже 30 лет живет в Санкт-Петербурге, но родина является ему в воспоминаниях, о ней напоминает аромат гранатового сада в мастерской на Московском проспекте. Параджанов, Тертерян, великие армяне XX века, «играли» с гранатом, священным фруктом солнечной земли, символом плодородия и вечности. Гранат «переехал» и в стеклянную мастерскую на Московском проспекте северного холодного города, растет в этой мастерской, цветет в положенное время нежным персиковым цветом, неожиданно превращаясь на полотнах Хачатряна в брызги темного насыщенного красного. Мастер смело работает с этим цветом, очень сложным для живописца, грозящим каждую секунду превратиться в кровавый, тревожный, беспокойный. Но красный, как никакой другой цвет, выражает состояние души. Кармир — так называется этот цвет по-армянски. Секрет производства армянского пурпура, или цираи, хранился в тайне многие века. Красный цвет Ашот Хачатрян унаследовал генетически. Но он очень разный, его красный цвет. В «Колоколах» — сложная цветовая



палитра, и красный только пробивается наружу. Хачатрян постепенно освобождался от наслоений других цветов, открывая для взгляда чистый красный. Так что кармир — это попытка решить сложную живописную задачу: красное на красном. В «Красном натюрморте с гранатом» лишь всполохами врываются пятна зеленого или белого. Красный натюрморт стал вариациями на тему армянского цираи и превратился в «симфонию в красном» в абстрактной композиции. Смело, раскованно создает мастер свою живописную «Поэму огня».

Хачатрян — художник очень разный. С энтузиазмом углубляясь в исследования чисто живописных проблем, он отдает дань и традициям: «Летом и осенью пишу цветы и фрукты, а зимой дописываю, вспоминая их вкус, аромат. Я люблю импровизировать. Вкладывая чувства, эмоции, стремлюсь уйти от конкретики». В классических постановочных натюрмортах он не только решает пластические задачи, но и воплощает эмоции, порожденные предметами. Особая часть его творчества — автопортрет. Первые опыты относятся еще к «юношескому» периоду — началу 1980-х годов. Они наивны из-за желания юноши доказать свою зрелость. Каждый новый «автопортрет» становится попыткой зафиксировать время, запечатлеть то, чему предназначено исчезнуть. Если выстроить их в ряд по мере создания, то отчетливо понимаешь, что не портретное сходство, не внутренние личные коллизии, не исследование себя было целью художника. Он пытался зафиксировать дух, память о времени.



А. В. ХАЧАТРЯН
От века к веку. 1993. Холст, масло

◀ *Монастырь Гегард. 1993.*
Холст, масло

◀ *Антуриум на красном фоне. 2003.*
Холст, масло

Хачатрян — армянский художник. В северном городе он сохранил свою причастность к искусству маленькой и теплой страны, остался армянином, даже когда писал пейзажи средней полосы России. Картина «Березы», выполненная на Академической даче в 2000 году, изображает типичный русский мотив, но русские березы, написанные во всю широту армянской палитры.

В Санкт-Петербурге, в Большом зале Союза художников, состоялась выставка работ Ашота Хачатряна, на которой было представлено сто живописных полотен. Это не просто творческий отчет, а признание художника в любви к великому искусству живописи.

ПЛАСТИЧЕСКИЕ СТРАНСТВИЯ ПУРЛИКА

Виктория Хан-Магомедова

В живописи, как и во всяком искусстве, вся суть в отборе.

П.П. Кончаловский

«К омпната в Любеке» (2010), «Натюрморт под дождем» (2008), «Ночной ресторан в Ворпсведе» (2009), «Остановка в Боргфельде. Бремен» (2009), «Пейзаж с ветром. Алтеа» (2009), «Солнце заходит в Альтоне» (2009), «Будни и праздники в Порто» (2008)... Разнообразие мотивов, к которым обращается в своих произведениях Анатолий Пурлик последние три года, поражает. Для интерпретации столь разнообразных сюжетов автор умеет найти специфические решения.

Вот очень красивый большой холст «Будни и праздники в Порто» (2008). Тореадор с мултой и бык образуют единое целое, воплощая мощную витальную силу, единение мира людей и животных. Наложение цветowych пятен, их сопоставление рождает особый синкопированный ритм, придает динамичность, терпкость изображению.

А картина «Встреча в Текленбурге» (2008) — одна из самых светоносных и поэтичных работ художника этого периода: сдержанная по цвету, сотканная из тончайших оттенков сероватых, голубоватых, сиреневатых, нежнейших охристых тонов.

Анатолий Пурлик не стремится воплощать апокалиптический драматизм нашего времени. Ему глубоко чужды и социальные сюжеты. Его работы, созданные в последние годы во время путешествий в зарубежные страны, навеяны разнообразными жизненными впечатлениями и размышлениями. Кажется, главное для художника — эмоциональная подпитка от увиденного.

Что бы ни запечатлевал художник (мост в Гамбурге, детей, играющих на поляне, зеркало в отеле, комнату в Любеке), во всех работах он демонстрирует свою очень оптимистичную формулу бытия, словно открывая зрителю творческое, вдохновенное постижение реальности, обычных вещей, явлений, мимо которых другие проходят, не замечая их.

Специфическая особенность его искусства в том, что при рассмотрении его произведений мы переживаем те же чувства, которые испытал художник, когда работал над ними. Он передает в них свое восхищение красотой окружающего мира и находит для этого подходящие средства. Если и прослеживается повествовательная линия в этих недавно созданных полотнах, то она никогда (за редкими исключениями) четко не выявлена. Ему присуще поэтическое видение мира. Однако как современный художник он приглашает зрителя стать соучастником творческого процесса, побуждая его к сложным и многообразным ассоциациям. Неслучайно персонажи многих его полотен изображены со спины, как бы приглашая зрителя «войти» в картину. Так, на холсте «La Travessa» (2009) все пронизано ослепительным светом. Глазами сидящей в автобусе женщины мы видим очертания дома-харчевни, желтый песок. Это похоже на кадр из фильма, изображение словно таит в себе развернутый сюжет, начало и финал которого предопределены внутренней логикой повествования.

Анатолий Пурлик пишет то, что чувствует, в каждой его работе прослеживаются упоение жизнью во всех ее проявлениях, стремление ценить каждое прожитое мгновение.

Можно ли назвать Анатолия Пурлика традиционным художником? Можно, ибо он сохраняет в традиции ее первоначальную сущность — ключ к интерпретации явлений в окружа-



А. Пурлик
Пацан в Москве. 2007.
Газета, соус, гуашь

Гамбургский натюрморт. 2010.
Холст, масло



▷ Фрай с картинками. Worpswede. 2009.
Бумага, акварель, гуашь



ющем мире. Однако он разработал свой метод обнаружения в реальности тонких аспектов, оставшихся до него невидимыми, которые во всем их богатстве он предъявил нам с помощью пластических средств («Ночной район в Ворпсведе», 2008; «Полуночники в клубе Коттоне», 2009; «Denia», 2010).

Анатолий Пурлик находит собственные жанровые «конструкции», композиционные, колористические схемы, чтобы добиться главного — чистоты, убедительности образов, сохранить верность своим принципам. Через разнообразие цветовых оттенков, через воздействие пятен и линий он стремится выразить овладевшие им чувства и создать сильный образ. Вот картина с интригующим названием «Берег чужой женщины» (2010). Название условно, оно только «зацепка» для расшифровки смыслов. Трудно понять, что же здесь изображено. Угадываются очертания лодки, фрагменты желтой и красной земли, островок с несколькими пальмами: лаконично, обобщенно и выразительно. Динамичное решение цветовых масс дезориентирует, но и рождает массу ассоциаций.

«Пейзаж с ветром. Алтеа» (2009) — зыбкие, расплывающиеся, смазанные очертания домов словно колышутся под порывами ветра. А картина «Солнце заходит в Алтоне» (2009), одна из красивейших по цветовым сочетаниям, почти абстрактная, передает сложные пограничные состояния радости и грусти.

У Анатолия Пурлика в каждой работе найдена мера завершенности и недосказанности — важный параметр качественной живописи. Но при этом цвет, свет, пространство всегда образуют целостное гармоничное единство.

«Вся жизнь художника должна быть непрерывной цепью наблюдений и впечатлений. Он всегда должен оглядываться по сторонам, без конца смотреть все новое и новое. У старых мастеров надо нам учиться этому умению видеть. Тициан, например, подчас в совершенных пустяках, с обычной житейской точки зрения, в каких-нибудь полосатых подушках открывал просто чудеса в своей живописи», — писал Петр Петрович Кончаловский. Следуя этим заветам, Анатолий Пурлик такие «чудеса» обнаруживает в скромных сюжетах и малых деталях — даже в тазе с водой, в который опустила ноги героиня его картины «Медленно остывающая вода» (2009).

У художника нет недостатка в темах. Порой он возвращается к одному и тому же мотиву, чтобы изобразить его в разное время суток, и каждый раз обнаруживает в нем новые, неожиданные нюансы. Даже если пишет одну и ту же натуру, он никогда не повторяется благодаря острой наблюдательности, изобретательности творческого воображения и богатому опыту пластики построений. С наибольшей силой это проявилось в цикле произведений, посвященных Гамбургу, городу, которым художник особенно восхищен.

Неслучайно этот крупнейший порт Германии называют воротами мира. Возможно, именно здесь Анатолий Пурлик испытал особый творческий подъем, любовался старинной улицей Кремоне, огромным озером Альстер в центре Гамбурга и великолепной панорамой со смотровой площадки на башне «Михель». А затем как-то особенно вдохновенно, с артистической одержимостью изображал на своих холстах этот фантастиче-



А. Пурлик

*Белая ночь. 2007. Холст, масло**Ухажер в летах. Worpedahler-strasse. 2008.**Бумага, уголь, гуашь*

ский город с невероятным количеством мостов – более 2400 («Roggenmuhlen-Brucke. Гамбург», 2010; «Kunsthalle в Гамбурге», 2010). В каждой картине ощущается влюбленность автора в великолепную старинную и современную архитектуру Гамбурга, спокойную голубизну вод Альстера с его тайной жизнью, множеством впечатлений, которые может отобразить только очень чуткий, остро «видящий» художник («Театр в порту Гамбурга», 2008).

Анатолий Пурлик без устали живописует городские виды, главный вокзал, часы на столбах, стремясь с наибольшей силой и убедительностью передать дух, аромат, дыхание свободного ганзейского города. Вот картина «Гамбург. 13 часов. Круги на Kaiserhof» (2008), вся пронизанная солнечным светом. Вот другой холст «Гамбург. 19 часов». Старый дом с граффити, полуабстрактная композиция с геометрическими напластованиями цветовых масс. Красные, темно-синие, желтые тона навевают тайну, переносят вглубь времен.

«Гамбург. 8 часов. Пейзаж с тишиной» (2008) – самая одухотворенная картина этого цикла. Стоящие у парапета набережной, едва намеченные тонкой кистью две человеческие фигуры словно впитывают в себя удивительную атмосферу спокойствия и гармонии. Все напоминает о единении человека с природой.

Анатолий Пурлик пристально наблюдает за жизнью города, ему интересно, чем заняты его обитатели. Например, на картине «Гамбург. 22 часа» (2009) изображены кабинетные пианисты.

В последние три года манера письма Анатолия Пурлика несколько изменилась: стала более экспрессивной, обобщенной. Но по-прежнему для его произведений характерна внутренняя многозначность развития сюжета. Сохраняя все, что составляет индивидуальный стиль, оставаясь всегда узнаваемым, художник подходит к решению каждой картины по-новому. Не отказываясь от найденных приемов, он достигает пластической гармонии, целостности. Фиксируя повседневность, он поэтизирует ее, не дает бесследно исчезнуть. Он хорошо понимает мир человека и живописует его тонко, бережно и красиво. В работах последних лет он словно оставляет нам свои воспоминания о путешествиях по странам и континентам, о «странствии по жизни», образы которого увлекательны, как всякое настоящее творчество и жизнь, прожитая ярко и щедро.

Персональная выставка художника прошла в сентябре в ЦДХ, в галерее «LES OREADES».

МОСТОВЫЕ НА ХОЛСТЕ И В ЭМАЛИ

Ольга Кривцова

Мостовые, тротуары, бульжники, натертые до блеска, особенная гладкая фактура старого асфальта; затейливые решетки водостоков и люки — эти, казалось бы, не самые броские детали городского антуража можно интерпретировать как визитную карточку города. Но в конкретном контексте выставки они еще и визитная карточка нового проекта художника Георгия Лиховида.

Мостовые. Этимология слова берет начало от моста, мостка через грязную улицу на Руси. Позже мостовые делали каменными, и они означали проезжую часть. Каменные бруски мостовых со временем заменили асфальт и тротуарная плитка. Происхождение ключевого слова в названии проекта Г. Лиховида не имеет особого значения для восприятия его произведений. Искусство довольно давно, около ста лет назад, начало черпать сюжеты буквально у себя под ногами — в повседневности и разнообразных ее атрибутах. Однако образная составляющая проекта все же содержит некую долю романтических реминисценций: наш автор много путешествовал по жизни, истоптал множество мостовых. Теперь они ассоциируются с определенными этапами жизни. Родился в Луганске (Украина), учился первоначально в Одессе, затем в Ленинграде (ЛВХПУ им. В.И. Мухомовой), живет и работает в городе Волгодонске Ростовской области, объездил Европу, был и в Америке; работал в Польше, Венгрии и Франции. Мостовые разнообразных городов воспринимаются им как некие коммуникативные связи, соединяющие разные фрагменты его жизни.

Мостовые — отполированные до блеска камни, крышки люков, трещины, составляющие причудливые рисунки, кое-где со-



Г. Лиховид
*Мостовая Парижа. 2007. Сталь,
горячая эмаль*

Мостовая Лондона. 2009. Холст, масло





Г. Лиховид
Мостовая Рима. 2009. Холст, масло

► Мостовая города Кечкемета (Венгрия).
2008. Сталь, горячая эмаль

хранившие цветовую разметку. Внимательный глаз — навигационный прибор пешехода, скользя по ним, он сохраняет что-то в памяти, а нога в упругом бодром шаге переводит пластику этих деталей улиц в динамику, находящую отклик в эмоциях. Так синтезируются элементы мира бытийного в художественный образ. Художник нашел этот предмет вдохновения случайно: не отключенная кинокамера «несанкционированно» снимала все, что попадалось ей на киноглаз. Просмотрев дома неожиданное кино, художник заметил, что «в этом что-то есть», и написал картину — вдохновили мостовые Парижа, знаменитые макадамы. Позже, в Саарбрюккене, заметил, что мостовые отличаются материалом, цветом, фактурой; а в Угличе на люк пролилась краска — желтая и красная, это само просилось в картину. И вот уже сложился цикл холстов со своей образной структурой и композиционным принципом — фрагменты мостовых преобразуются в абстрактные построения, открылась возможность творческого произвола, фантазии, которые придают холстам завершенность и самодостаточность. Г. Лиховид, со своим навыком монументальной живописи, полученным в «Мухинке» и 30-летним опытом творческой работы, мастерски аранжирует свои живописные идеи, насыщает их декоративными находками. На красочной поверхности возникают коллажи из клочков газет или будто случайно оброненных, фантиков, металлических крышек бутылок, осколков стекла, расплющенной колесами жестяной банки. Так он привносит в картину живой пульс

городских улиц, отголоски говора толпы. Открывается дизайн исторических решеток, крышек люков. Как крепко каменный «початок» мостовых! И тема — мостовые мира — начинает оживать, обрывать судьбой, и все они в целом, а их уж более тридцати, превращаются в живописный гимн городу. В мостовых Г. Лиховида сквозит поток времени, истории. Это созидательное чудо искусства становится возможным благодаря мастерскому цветовому решению. Оттенки серого, охры, лиловато-синие и густой крапак сочетаются подчас с бронзой, а порой и с пластинами настоящего металла: красной меди, желтой латуни, сероватого алюминия.

Так случилось, что живописец Лиховид в последние десять лет увлекся техникой горячей эмали. Проект «Мостовые» вписался в выразительные возможности эмали, ее фактурные качества, в самой природе материала обнаружилось нечто родственное мостовым: металл, камень, стекло.

Мостовые, дороги, тротуары — с ними мы соприкасаемся ежедневно, но только раскрепощенное художественное мышление, прошедшее сквозь горнило искусства XX века, смогло оценить добычу объектива-глаза, вперившегося в мостовую как в достойный объект художественной медитации. Случайность послужила поводом к созданию декоративных, выразительно-современных картин в традиционной технике: холст, масло и нескольких десятков великолепных работ в технике горячей эмали.



Москва, ЦВЗ МАНЕЖ, +7 495 692 37 39
www.expo-manege.ru

1 декабря – 5 декабря

АРТ МАНЕЖ 2010

XV МОСКОВСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА



ИРИНА СТАРЖЕНЕЦКАЯ. КНИГА СОЛЛОМОНАЛИСТ.

НОСТАЛЬГИЯ ПО ВОСМИДЕСЯТЫМ

Александр Дашевский

В Русском музее состоялась выставка «Удар кисти», посвященная деятельности двух ленинградских художественных групп 1980-х годов — «Новые художники» и «Некрореалисты». Ее сопровождала параллельная программа — выставка Евгения Юфита в галерее Марины Гисич, выставка графики «Новых художников» из частных коллекций в Новой академии изящных искусств, мемориальная экспозиция «Иконография. Новые художники в документах и фотографиях» в галерее «Формула» в лофт-проекте «Этажи». Состоялся также показ «Параллельного кино» в кинотеатре «Родина» и ретроспектива Владимира Сорокина в «Борее».

Некрореалисты — нечастые гости на петербургских выставках. О них больше слышишь в связи с европейскими фестивалями андеграундного кино, вернисажами в Лондоне. Имитация драк в пригородных лесах и основание «Мжалала-фильм» — хрестоматийная часть новейшей истории русского искусства. Однако произведения «во плоти», особенно в таком количестве, давно не предьявлялись петербургской публике.

Глядя сейчас на полотна некрореалистов, удивляешься, насколько они утратили свое шоковое воздействие. А ведь когда-то провоцировали чуть не обмороки и приступы тошноты, если верить свидетелям. Так же и ретроспектива фильмов Юфита, проходившая в галерее Марины Гисич, вызвала теперь скорее сдержанное искусствоведческое любопытство как факт ушедшей эпохи, чем живой интерес как кино.

Крепкие нервы современного зрителя заставляют видеть в произведениях некрореалистов живопись, а не статичный фильм ужасов. При таком взгляде предпочтение можно отдать тем, у кого живописное начало превалировало. Например, Андрею Мертвому или Олегу Котельникову, который стал главным героем выставки как по количеству произведений, так и по деятельному участию в обеих художественных группах.

Впечатления от «новохудожнической» части текущей выставки в Мраморном дворце тоже вполне ожидаемы. «В 1982 году Тимур Петрович Новиков основал...» — так начинается аннотация к каждому второму крупному событию в Петербурге. Пресса проникнута той же интонацией «и снова, в очередной раз, опять». Свежи, дики, нахальны и живописны Котельников, Сотников, по-хорошему странен Овчинников, смел и иногда романтичен Новиков... Все это — проверенные многочисленными выставками впечатления. Можно сказать, что фестиваль «Новые художники» для Петербурга — явление хроническое.

Выставка «Удар кисти» и фестиваль-сателлит отличаются масштабом и нарастанием ностальгической интонации. Герои «Ассы» двадцать лет спустя, как и тогда, берут коммуникативную трубу, чтобы поделиться своими душевными переживаниями. Но сколько бы ни приставляли ухо к другому ее концу молодые посетители «Этажей», слышно что-то неразборчивое. Можно посочувствовать — почувствовать нельзя.

Ностальгия, как считают психологи, явление положительное. Она укрепляет идентичность, помогает формированию моральных ценностей. Но часто она идеализирует прошлое, становится преградой для его объективной оценки.

На следующем этапе осмысления художественной жизни 1980-х годов интонация «как молоды мы были» и «раз-в-Сайгоне-как-сейчас-помню», вероятно, уступит место менее эмоциональной и более аналитической, приблизив момент адекватной оценки вклада «Новых художников» и их вождя в отечественное и мировое искусство за пределами Петербурга.



А. МЕРТВЫЙ (КУРМАЯРЦЕВ)
Обжора. 1986. Холст, масло. Собрание
Владимира Добровольского (Москва)



А. НОВИКОВ
Ракета. Середина 1980-х. Ткань, акрил.
Собрание Тимура Новикова (Санкт-
Петербург)

О. КОТЕЛЬНИКОВ
Всадник (Петр I на коне). 1982. Фанера,
масло, темпера. ГРМ



В этом году ярмарка проходила под знаком памяти Эрнста Бейлера (Ernst Beyeler), скончавшегося в феврале в возрасте 88 лет. Как арт-дилер, коллекционер, культурный медиатор и, наконец, основатель Музея-фонда Бейлера (Fondation Beyeler), этот человек во многом был вдохновителем всего международного арт-сообщества более 60 лет. Бейлер дружил с крупнейшими художниками XX века и в 1970 году при поддержке швейцарских галеристов Трудла Брукнера (Trudl Bruckner) и Балца Хилта (Balz Hilt) выступил инициатором создания художественной ярмарки «Арт-Базель». Благодаря его личным связям с галереями, художниками и коллекционерами всего мира она имела огромный успех в первый же год своего существования.

В 2000 году по совету Бейлера «Арт-Базель» возглавил Сэм Келлер, ныне директор фонда Бейлера. Пробыв на кураторском посту восемь лет, он не только укрепил позиции ярмарки как влиятельного участника арт-рынка, но и сделал ее модным явлением в категории международной lifestyle, о котором активно пишут и говорят.

Совмещая коммерческое и образовательное начала и одновременно превращаясь в площадку для художественных экспериментов, «Арт-Базель» сегодня успешно конкурирует с арт-форумами, не занимающимися напрямую продажами искусства, прежде всего такими, как проходящая в это же время Берлинская биеннале современного искусства. На протяжении всего периода проведения ярмарки для всех желающих открыты две дискуссионные площадки – Art Conversatio и Art Salon. Интересы первой фокусируются на вопросах создания, коллекционирования и экспонирования искусства. В выступлениях принимают участие художники, коллекционеры, представители музеев, архитекторы, кураторы, критики, галеристы и издатели. Art Salon – отдельная площадка для обсуждения текущих вопросов актуального искусства.

В нынешнем году, валоризуя свое художественное значение, ярмарка обогатилась и новыми направлениями. Это прежде всего специальные кураторские проекты галерей – выставки ретроспективы художников, творчество которых отделено от нас как минимум несколькими десятилетиями, а также Art Racecourse – проекты, шагнущие на эти дни в исторический центр Базеля в виде арт-объектов и перформансов, активно осваивающие потенциал городской среды.

Для удобства ориентации на ярмарке введены определенные ротации.

Art Statements – сектор, в котором представлены индивидуальные проекты молодых художников, у которых пока не было ни одной персональной выставки в значимой галерее или музее. В этом году показаны 26 проектов, специально созданных для «Арт-Базеля».

Art Features предназначен для молодых галерей-дебютантов. Galleries – глав-

ный и наиболее престижный сектор галерей. Art Unlimited (Искусство без ограничений). С 2000 года здесь показываются масштабные инсталляции, которые гипотетически могут либо стать музейными приобретениями, либо заинтересовать коллекционеров с музейными амбициями. В этот раз были представлены 56 работ, многие из которых целенаправленно создавались для данной площадки.

Пожалуй, особенно интересным при анализе проектов молодых художников (Art Statements) оказалось то, что многие из них не только отталкиваются от своей национальной традиции, но и подчас специально подчеркивают ее. Сама жизнь, история, мифы, чувства и, наконец, предчувствия – все то, что с детства впитывает глаз, и все то, что невидимо укачивается, как младенец в колыбели, в подсознании, оказывается необходимым художнику материалом. Это ощущается и в работе Сриваны Спонг (Sriwhana Spong), австралийской художницы, род которой ведет свою историю с острова Бали. И хотя сама Спонг – уроженка Австралии, ее работы слагаются из островного балинезийского наследия, включающего в себя танцы, религиозные ритуалы и спиритуалистические техники, а также из сложившихся и циркулирующих в западном сознании имиджей острова. Преобразовываясь, все это превращается в персональные аналогии, которые предлагают зрителю нечто столь же чуждое, сколь и обольстительное, скрытое под покровом и времени, и непреодолимой культурной дистанции. Спонг работает с видеоартом и скульптурными формами, рассказывающими на языке символов о местах, временах и вещах, которые будто более не существуют в реальности, но которые успела запечатлеть целлулоидная пленка или пластик. Эти своеобразные нарративы о потерянном рае перерождаются в восприятии зрителя в нечто совершенно новое и готовое снова вступить в круг циркулирующих мифов.

И хотя для выставки не была выбрана работа, которая представлялась бы отчетливой балинезийской репликой, тема потеряннного рая неожиданно отразилась в проекте «Lethe-wards» («В сетях Леты»). Это танец, созданный для двух героев по мотивам дягилевского балета «Le Chant du Rossignol». Запись поста-





новки 1925 года была утеряна, и единственные оставшиеся артефакты — несколько фотографий танцоров и костюмов, которые создавал для спектакля Матисс.

Основой балета, написанного Стравинским и поставленного для «Русских сезонов» Баланчиным, стала сказка Ханса Кристиана Андерсена «Соловей». И Спонг, отсылая названием к реке забвения Лете, воспроизводит историю в танце и отражает ее в фильме, который проецируется на стене. В па-де-де двух вступающих между собой в прямой диалог персонажей, Императора и Соловья, рассказывается история китайского императора, который заменил свою живую, любимую, поющую птицу на механический автомат. Таким образом, Спонг снова в параллелях воспроизводит свою тему: конфликт традиционной и западной культур; живого, первородного и искусственного, механистического; смертного и бессмертного.

В работе японского художника Такахиро Ивасаки (Takahiro Iwasaki) идея нестабильного, непрочного человеческого существования разыгрывается с помощью выполненной в дереве очень подробной миниатюры средневекового храма. Подвешенный к потолку и перевернутый, он таким образом словно отражается в невидимом пруду, который окружает японский храм. А разложенная на полу нежная ткань воссоздает контуры холмов, меняющие свои очертания при изменении угла зрения и символизирующие изменчивость всего живого. Эта история, рассказанная с помощью достоверных средств артефакта — точной модели синтоистского храма — превращается в поэтическую танку.

Художник из Индии Никхил Чопра (Nikhil Chopra) также апеллирует к историческому контексту, связанному с колонизацией и зачарованностью Востоком. На «Арт-Базеле» он показал перформанс, разыгранный им в декабре в Мумбае и представляющий 72-часовое действие, которое называлось «Yog Raj Chitrakar: Посвящается памяти». Тогда сам художник осуществлял двойное перевоплощение: войдя в роль исторического персонажа Рая Шитракара (Raj Chitrakar), переодетого в женское платье на манер королевской красавицы, он в течение всего долгого действия практически без остановки рисовал. В базельском павильоне он представил видеоряд индийского перформанса — пышный костюм, фотографии и авторские ри-

сунки, приглашая к диалогу об Индии как наследнице викторианской идеологии.

Главный сектор — Galleries — в этом году представляли сфокусированные на искусстве модернизма галереи Thomas, Marlborough, Gmurzhinska, Acquavella, Hans Mayer, Helly Nahmad, а также Hauser&Wirth, Gagosian, White Cube, интересы которых простираются главным образом в области contemporary art. Самыми многочисленными участниками оказались американские галеристы — 72 галереи из 300 представленных. Второе место по числу участников заняла Германия — 53.

Героем «Арт-Базеля» этого года очевидно стал Пабло Пикассо. Его гипсовый «Персонаж» (1960) был продан через десять минут после открытия. Работы Пикассо присутствовали на стендах 23 галерей. В этом году его представляла даже галерея Гагосьяна (Gagosian), обычно занимающаяся лишь современным искусством. Чутко уловив наметившуюся тенденцию коллекционеров — возвращение интереса к искусству предыдущего столетия, многие галереи в течение всего года устраивали выставки, способные по экспозиционной насыщенности конкурировать с музейными проектами. Например, выставки Пикассо и поздних работ Клода Моне в галерее Гагосьяна. «Арт-Базель» также отразил эту тенденцию, открыв в рамках Art Features специальное направление так называемых кураторских проектов. В нем представлялась ретроспектива творчества художников послевоенной поры.

Невзирая на известные сложности с экспертизой в отношении русского авангарда начала XX века, которые смущают сегодня многих коллекционеров, нью-йоркская галерея Хелли Нахмад (Helly Nahmad) показала живописные работы Кандинского, лондонская «Иуда» (Juda) — графические работы Малевича.

Российские галеристы были представлены в единственном числе — столичной галереей XL, которая участвует в ярмарке уже шестой год. Ее стенд, как и прежде, предлагал работы как хорошо известных за рубежом авторов (Олега Кулика), так и менее знакомых западному зрителю, в этом году Аристарха Чернышева и Сергея Шеховцова. Вообще современных российских художников было мало. Лишь кельнская галерея «Kewenig» представляла Илью Кабакова, а также московских концептуалистов Виктора Пивоварова и Павла Пепперштейна.

Можно сказать, что прошедший «Арт-Базель» отразил две важные тенденции. Во-первых, невзирая на второй посткризисный и все еще непростой год, арт-рынок дышит, активно развивается и, что важно, стремительно географически расширяется за счет главных участников — коллекционеров. «Мы возлагали большие надежды на коллекционеров из Америки, которые не были активно представлены в прошлом году из-за финансового кризиса, — отмечает содиректор ярмарки Марк Шпиглер, — и надежды эти оправдались. Однако в этом году на поле приобретателей искусства появились и новые и заметные фигуры — это круг коллекционеров из азиатских стран, и прежде всего Индии и Китая, где зарождается арт-рынок и интерес к коллекционированию искусства огромен».

Во-вторых, «Арт-Базель» ознаменовал возвращение к искусству послевоенных десятилетий. Эксперты полагают, что эта тенденция может напрямую вытекать из уроков кризиса, который если не разрушил веру, то поселил большие сомнения по поводу оправданности высоких цен, до недавнего времени заявлявшихся на современное искусство. В отличие от наследия прошлого века оно как минимум не прошло проверку временем. Как прокомментировал это обстоятельство в частной беседе представитель американской галереи Helly Nahmad Gallery: «Кризис привел к неизбежному, неплохо отрезвив всех участников арт-процесса».

Фото: ACADEMIA/Роланд Вайесмюллер

СТРАСБУРГСКИЙ ДЕБЮТ

Андрей Толстой

В июне 2010 года в рамках серии выставок, приуроченных к Году России во Франции, в Страсбурге состоялась небольшая, но вполне успешная выставка работ современных российских художников «Метаморфозы модернизма». Это тем более важно подчеркнуть, что торжественные события русско-французского года проходили преимущественно в Париже, а в других, даже крупных французских городах они не имели большого резонанса. Между тем Страсбург — столица третьей по экономическому значению провинции Франции — Эльзаса, да к тому же признанный политический центр Европы, поскольку именно здесь располагается Европейский парламент и офисы Совета Европы. Российское представительство при этой авторитетной международной организации и консульство России в Страсбурге в данном случае выступили патронами экспозиции, организованной редакциями журналов ДИ (Диалог искусств) Московского музея современного искусства и АСADEМIА Российской академии художеств при поддержке фонда «Артпроект». Экспозиция была развернута в прекрасно подошедшем для этого помещении — небольшом особняке в живописном зеленом районе города Мануард-ю-Контад в нескольких кварталах от исторического центра города, увенчанного великолепным готическим собором Нотр-Дам, сооружавшимся с конца XII по середину XV века.

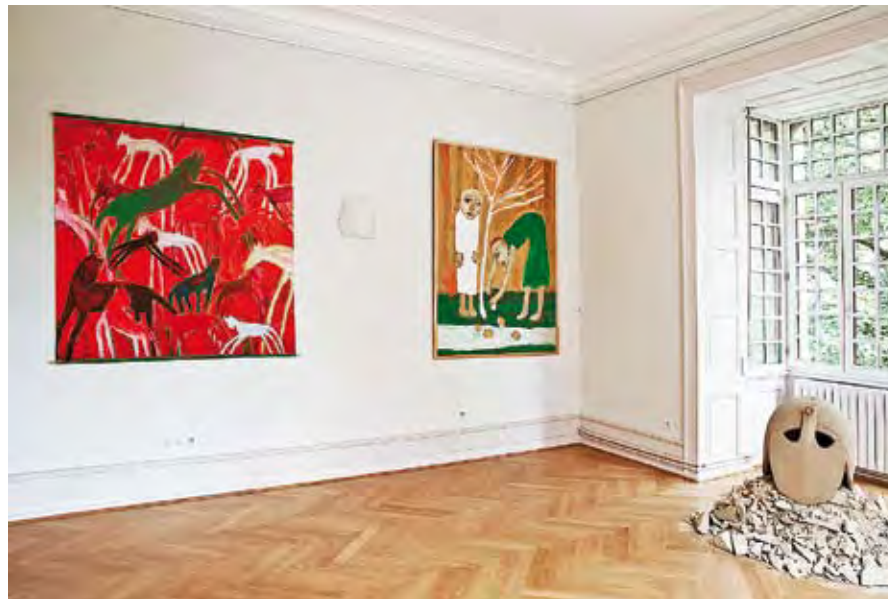
Особняк, который именуют также Вилла Остерлофф, можно с полным правом назвать и усадьбой, поскольку он расположен на берегу одного из рукавов местной речки Илль и окружен небольшим парком с ухоженными деревьями и садом с цветниками. Трехэтажное здание с дополнительным чердачным этажом выстроено в стиле модерн в начале XX века: каждый фасад индивидуален, не повторяет другой, а завершается или мансардой, или башенкой. Интерьер усадьбы сочетает декоративные элементы и отделку, относящиеся к стилистике ар-нуво, и хай-тековские осветительные приборы, мебель современного дизайна. Чердачный этаж полностью решен как хай-тековский интерьер с акцентированным цветом, несущими элементами и балками и даже небольшой кухней, совмещенной со столовой.

В экспозиции, свободно размещенной на всех этажах здания, а также в подвале и идеально вписавшейся в разные по размеру и конфигурации залы особняка, были представлены произ-



ведения четырех художников разных творческих поколений: Клары Голицыной (р. 1925), Олега Ланга (р. 1950), Ольги Татаринцевой (р. 1967) и Гарри Зуха (р. 1967). Своими работами К. Голицына обращалась к истокам модернизма в формах экспрессивного неопримитивизма, и эта тенденция подхватывалась в экспозиции работами и О. Ланга с их крупными, выразительными формами, тяготеющими к плоскостности, и в совсем ином ключе вещами Г. Зуха, наполненными десятками и сотнями мелких разноцветных силуэтов людей (эти серии созданы в соавторстве с Еленой Фигуриной) или лошадей (здесь художник сотрудничал с Екатериной Ивановой) на холсте и на ткани, сплошь покрывающими живописную поверхность больших форматов. Тут уместно вспомнить наследие и Михаила Ларионова, и Наталии Гончаровой, и «Красного коня» Кузьмы Петрова-Водкина и других основоположников русского авангарда. Что касается работ Ольги Татаринцевой, то ее композиции представляли скорее другую ипостась модернизма – минимализм, что нашло отражение и в композициях показанных холстов, и в их тяготеющем к монохромии изысканном колорите.

Открытие выставки прошло при большом стечении публики в присутствии Генерального консула РФ в Страсбурге К. Климовского и представителей посла России при Совете Европы. Российские дипломаты и сотрудники страсбургского Музея современного искусства проявили неподдельный интерес к продолжению сотрудничества с журналом ДИ и Московским музеем современного искусства в деле организации новых выставок современных российских художников в замечательном городе на северо-востоке Франции. Хочется надеяться, что эти намерения встретят понимание и получат продолжение. Дело за новыми интересными проектами, которые мы могли бы предложить столице Эльзаса.



Виктория Хан-Магомедова

Синаксис. Искусство Греции XV–XIX веков. Иконы на дереве и бумаге

ГМИИ им. А. С. Пушкина

Коллекция Эмилиоса Велимезиса (1902–1946) сформировалась в 1934–1936 годах. Он собрал 90 икон XVI–XIX веков из разных регионов Греции. Характер его коллекции напоминает собрание музея Бенаки в Афинах. Авторы большинства икон – венецианцы, обосновавшиеся на Крите. Некоторые иконы были созданы в мастерской Закинтоса или критскими художниками, которые искали убежища на Ионических островах после захвата Крита турками.

Самая ценная икона в коллекции – «Оплакивание. Пьета с ангелами» (1566) Эль Греко, купленная коллекционером в 1935 году. Работа, западноевропейская по характеру исполнения, в форме небольшого алтаря в виде позолоченной резной рамы с фронтоном, написана до отъезда автора с Крита в 1567–1568 годах. На золотом фоне изображен мертвый Христос, поддерживаемый тремя анге-



лами, – сюжет, известный только в итальянской живописи. Выполнена работа в технике критских икон, она считается поворотным пунктом в творчестве великого мастера. Тщательно проработанное тело мертвого Христа в зеленовато-голубых тонах и трепещущие фигуры ангелов в богатых одеждах предвосхищают уникальные черты будущего неповторимого стиля Эль Греко и напоминают о более поздних его картинах с подобным сюжетом: «Пьета» (1570) в Музее искусств Филадельфии, «Троица» (1577) из старинной церкви Санто-Доминго в Толедо.

Ее, как и многие другие греческие иконы, прорисы, эскизы с изображением Девы Марии, Христа, святых, можно увидеть на выставке «Синаксис» составленной из коллекции Велимезиса, Христоса и Эмилиоса Маргаритосос, а также Александра Гер. Маркриса (более 130 икон).

В трех залах иконы объединены в три раздела: изображения Девы Марии, Христа и святых (св. Екатерина, св. Харлампия; особенно много икон с изображением святого Николая, которые весьма любопытно сравнивать с нашими иконами по стилю, духовному наполнению, своеобразию техники письма). Большинство икон представляют критскую школу. Имя Эммануила Тзакиса есть на «Оплакивании» (1657). Тзакис нашел убежище на Ионических островах после сдачи Кандии победителям – Османской империи.

Чрезвычайно поучительно выискивать на иконах разные иконографические типы одного образа. Например, образ Девы Марии – Одигитрия, Богоматерь Умиления, Мироточая, Утоли моя печали и т.п. Самая необычная икона – «Рождество Богородицы» в народном стиле.

Большой интерес у зрителей вызывает тридцатииконный иконостас из небольших икон (1934–1944), очень оригинальный с точки зрения иконографии. Основное место в нем занимает не изображение Христа, хотя он и помещен в центре, в рост, с апостолами, а святая София и ее три дочери – Вера, Надежда, Любовь.

Поражают на выставке и многочисленные, порой очень непривычные для нас изображения святых Варвары, Ефталлии, Александра, Эмилия, Элефтерия.

В другом разделе привлекают разнообразные варианты иконографии Христа («Великий архиерей») и Страстей Христовых.

Основные формы

STELLA ART FOUNDATION

Представленные на выставке работы с геометрической абстракцией оригинально выполнены в разных контекстах, техниках, материалах четырьмя молодыми авторами из Германии, Китая и России. Они неизбежно вызывают желание не соотносить их с произ-



ведениями мэтров геометрической абстракции, а сравнивать с современными художниками. Так, в английском словаре 1999 года термин «неогео» (негеометрический концептуализм) применяется к творчеству американских художников, активно заявивших о себе в Нью-Йорке в середине 1980-х годов, которые использовали разные техники и средства, но были связаны с живописью и другими видами искусства. В их творчестве доминировал холодный имперсонализм как реакция на эмоциональность неоекспрессионизма.

Хаим Стейнбах создавал китчевые натюрморты, Джефф Кунс выставлял вакуумный очиститель, по-своему перерабатывал реди-мейд. Филипп Тааффе писал геометрические орнаменты на холстах, пародируя ранний стиль оп-арта. Другого негеометриста Питера Хелли считают главным теоретиком неогео. Многие критики усматривали даже цинизм и пустоту в его произведениях, но со временем оценки изменились. Некоторые произведения представителей неогео 1980-х годов стали хитами в крупных коллекциях. Эти художники «не потерялись», они весьма успешно и творчески работают и сегодня.

Термин «неогео» также часто применяется по отношению к художникам за пределами США, например, к швейцарцу Джону Армледеру, который известен как лучший перформансист своего времени (в 1970-е годы он был членом «Флюксуса»), но также писал картины, в которых иронично трактовал ранний абстрактный стиль.

Неонеогеоконцептуальный стиль, если уж применить такое усложненное определение, наших четырех участников выставки – своеобразный и сложный. Йоханна Райх работает над перформансом, фиксируя его в видео. Оформленный в видео результат обретает новое, очень личностное значение. Художница провоцирует визуальные чувства публики, вызывает неожиданные эмоции. Ее видео ближе к перформансу как к особо острой форме современного искусства, нежели связано с технологическим аспектом. Она автор работ, на которых чередуются горизонтальные, вертикальные линии («Линия I», «Линия III»).

Ее видеоперформанс «Черная дыра» на выставке завораживает проявлениями в простом сюжете множества смыслов, изощренной системой «пропадания» в бездне. Кажется, что и сам зритель скоро в ней окажется.

София Кашовиц в видео «Горизонтальные и вертикальные линии» разыгрывает настоящую мистерию с помощью листа бумаги с изображением решетки. Но при этом еще задействовано тело художницы, меняющее формы с помощью новейших технологий. И возникает загадочный, неуловимый и поэтичный образ.

Лу Синьзянь, оперируя геометрическими элементами, воссоздает на холсте структуры разных городов, пытаясь выявить нечто характерное для них, необычное — Нью-Дели, Пекин, Александрия... А Нью-Йорк выглядит особенно упорядоченным, элементы его структуры напоминают небоскребы в миниатюре.

Объект Андрея Кузькина «Прощание с живописью» на первый взгляд самый живой и веселый, но рассказывает он о весьма серьезных вещах. На фанерном круге вращаются настоящие картины и баночки с краской. Может быть, они говорят, что скоро видео заменит живопись, как уже это происходит на международных манифестациях, или это тоска по былым временам, когда живопись была в почете.

Выставка «Основные формы» — одна из лучших на биеннале молодых художников «Стой! Кто идет?» с точки зрения выбора участников, концепции, уровня работ, их размещения в залах.

От Рафаэля до Гойи. Шедевры из коллекции Музея изобразительных искусств Будапешта

ГМИИ им. А.С. Пушкина

Рассматривая бо полотен западноевропейских художников на выставке, понимаешь, насколько живопись может быть чарующей, задумываешься о ее магической власти над человеком. Удачный подбор экспонатов позволяет также делать любопытные сравнения с работами из отечественных музеев. Вот портреты молодых людей — шедевры Джорджоне, Рафаэля и Дюрера. Джорджоне прекрасно играл на лютне и пел. Уточненная поэтичность и музыкальность ощущаются во всех его произведениях и явно прослеживаются и в портрете Броккардо, представленном на выставке.

В эпоху Возрождения итальянцы полагали, что идеальное может существовать в действительности. Так, Рафаэль говорил о некой идее, которой он руководствуется, когда пишет с натуры. Но такое утверждение также можно понимать и в смысле ориентации на сверхъестественное, идеал. В его портрете юноши есть и грация, и душевное спокойствие, и внутреннее равновесие — идеальная гармония личности. А Дюрер в портрете юноши выразил немецкое и вместе с тем свое понимание чувства прекрасного, воплощенное в образе идеальной личности: перед нами суровый, мятежный человек, исполненный внутренней силы и ясного ума. Художник наблюдал людей и изображал их, не сообразуясь с абстрактными идеями, а потому

каждый его портрет несет в себе остро индивидуальные характеристики.

Представлена и характерная работа «Современный райский сад» Якопо Бассано, которого называют последним немецким живописцем Возрождения.

Полотно «Христос и самаритянка у колодца» создал самый талантливый из трех братьев Карраччи, Аннибале, мастер алтарной картины с элементами, предвещающими барокко, с сильными контрастами света и тени, умевший передать ощущение телесности, осязательности, человечности образов.

Самый эксцентричный, противоречивый художник на выставке — Маньяско, находивший новые оттенки интерпретации трагической действительности, связанной с бесконечными войнами на территории Италии. В его искусстве прослеживаются гротеск, сатира, ирония. И манера письма у него очень



затать персонажей в характерной жизненной среде и сделать каждый образ по-своему значительным, выявить его внутреннюю жизнь.

Тема мученичества, страдания, подвигов была излюбленной у Риберы. Его религиозные картины на тему мученичества овеяны глубоким и возвышенным чувством, как на полотне «Мученичество св. Андрея», перекликающегося с эрмитажным «Мученичеством св. Себастьяна» и мадридским «Мученичеством св. Варфоломея».

Заказчиками Сурбарана были монастыри. Он изображал сцены из жизни святых, монахов, любил строгую цветовую гамму. В его полотнах всегда ощущается пластическая осязательность фигур и предметов, как и в представленной ранней работе «Святой Андрей» (1628). Она перекликается с более поздним и более монументальным эрмитажным полотном «Св. Лаврентий», (1636).

Картина Эль Греко «Кающаяся Магдалина» дает возможность ощутить исключительное своеобразие его искусства, повышенную одухотворенность образов, глубину мерцания красок. Как и Тинторетто, тоже представленный на выставке, он умел светом динамизировать форму. Свет исходит у него как бы из иррационального источника. Этот более ранний холст вызывает ассоциации с эрмитажным «Апостолом Павлом».

Фламандская, французская, голландская школы показаны на выставке ярко и многообразно работами знаменитых и малоизвестных мастеров: Рубенса, Йорданса, Ван Дейка, Франса Халса, Якоба Рейсдала, Яна Стена, Клода Лоррена, Греза...

РАФАЭЛЬ САНТИ

Портрет молодого человека (Портрет Пьетро Бембо). Около 1504. Дерево, масло. Венгерский музей истории искусств

Ф. Гойя

Разносчица воды. 1810. Холст, масло. Венгерский музей истории искусств

экспрессивная, непривычная для той эпохи. Он изображал чудеса, мученичества, экстазы святых. Но больше ценили его работы на современные темы. Он умел сотворять трагическую комедию бытия: делал фигуры очень утрированными, вытянутыми, с аффектированными жестами, его вихревые композиции передавали экстатическую, мрачную атмосферу, как, например, в картине «Допрос».

Особый интерес вызвала картина Альтдорфера «Распятие». Его произведений нет в наших собраниях, художник известен своими прекрасными пейзажами. Его «Распятие» передает сюжет как реальное событие, происходящее здесь и сейчас.

В апсиде Белого зала демонстрировались шедевры испанской живописи: Веласкеса, Риберы, Сурбарана. В ранней картине Веласкеса «Крестьяне за трапезой» (в жанре бодегонес, от слова «кабачок») ощущается влияние Караваджо, но в меньшей степени, чем в его же эрмитажном «Завтраке». Работу отличает очень тонкая колористическая нюансировка. Важную роль играет отлично написанный натюрморт. А лица портретны, они встречаются и в других его полотнах. Во всех работах в жанре бодегонес Веласкес стремился пока-



Такой разный Кустодиев!

АСТРАХАНЬ

9 июля в Доме-музее Б.М. Кустодиева начала свою работу необычная выставка. На ней впервые представлены произведения Бориса Кустодиева, воспроизведенные в открытках разных лет. Выставка рассчитана не только на филокартистов, но и на всех любителей и почитателей русского искусства.

Среди множества тем, над которыми трудился художник, организаторами выставки выбраны самые яркие, самые выразительные. Здесь и «Автопортрет», и «Революция», «Семья», «Светская тема», «Русские типы». И конечно, кустодиевские «Красавицы», тема, которая может быть развернута в целую выставку.

Известно, что художественная открытка имеет свои особенности: определенный размер, законченность, специфика печати несколько видоизменяют произведение. Оформленное в открытку, оно становится доступнее. Его хочется разглядывать снова и снова, например, как портрет императора Николая II, и президента Академии художеств (с 1909) княгини Марии Павловны кисти И.Е. Репина.

Открытки с репродукциями произведений Б.М. Кустодиева предоставлены коллекционером-филокартистом Александром Павловичем Минаевым.

Другое измерение

НОВОСИБИРСК

В июле в Новосибирском художественном музее открылся фестиваль современной фотографии «Другое измерение». Его задача — познакомить публику с разнообразными идеями, реализованными средствами фотографии, с необычными техническими приемами как в аналоговой фотографии, так и в цифровой. В программу вошли и специальные проекты — выставки «Плотность тишины» и «Шептать» итальянцев Элио Чиолы и Фрэнка Дитури.

Всего на фестивале представлено более 300 работ авторов из Австрии, Германии, Испании, Италии, России, Северной Ирландии, Швеции, Тайваня, Японии.

Элио Чиола. Плотность тишины.

Возможность создания визуальных изображений (не просто декоративных или информативных, какими бы важными ни были эти намерения) дана не всем фотографам. Надо ощущать организацию форм, качество света, то, как он освещает местность. Чтобы обладать такими способностями, надо иметь в душе страсть.

Такая страсть отличает работы Элио Чиолы. Особая позиция, с которой фотограф осматривает местность, его чувство света и ритма формы, выбор черно-белой фотогра-



фии в то время, когда многие предпочитают цвет, — все это элементы, которые в его работах передают чувство спокойствия и красоты. Портреты рабочих, крестьян и детей, сделанные в 1950-е годы, подчеркивают не их нищету, а восхищение достоинством, которое излучают их лица. Изображения естественного ландшафта и древних построек представляют мир в равновесии. Это особенно видно в серии фотографий городка Ассизи, который Чиола с любовью представляет то на расстоянии, то вблизи, то в тумане, то в лучах солнечного света, то показывая его каменные фасады, то фрески в интерьерах. Здесь, в центре францисканского богопочитания, Чиола смог оживить неживое духом святого XIII века, который проповедовал мир и любовь в мире, как тогда, так и сейчас обуреваемом конфликтами. Изображения тех, кто вспахивал почву, собирал урожай, создавал полезные вещи и строил великолетные здания, показывают любовь их создателей и его почтение к стране и народу.

Наоми Розенблюм

Фрэнк Дитури. Шептать

Лес. Осень. Деревья и бесконечные тени, размытые, как туманная память. Силуэт далекой фигуры: женщина, ждущая встречи или воз-



можности навсегда затеряться в пространстве. Есть поэтическая сила в изображениях Фрэнка Дитури. «Я люблю гулять по полям и лесам, где разбрызганный свет и звук пронзают душу», — пишет Фрэнк. Он говорит о своих изображениях красивым и утопическим языком, смешивая свой староитальянский диалект, которому его научила мать, с нью-йоркским сленгом.

Его изображения едва осязаемы, почти призрачны... У фотографий есть качество, которое мы не всегда ценим: празднование тишины. Внутренняя тишина, которая теряется в мире, полном звуков, бесполезных и беспокойных, которые нас поглощают, то, что Джилло Дорффлес называет ногго pleni — страх, полный лишнего шума. И это мешает созерцать, медитировать и думать.

Фотографии Фрэнка переносят нас в другой мир, который мы пытаемся найти в себе или вовне. Это изображения, которые говорят об остановке во времени, выступая антидотом современной цивилизации. Образы Фрэнка Дитури — это не только плоды исследования в великой традиции истории фотографии, но и взгляд, позволяющий познать границы нашего бытия.

Джанлуиджи Колин, зав. отделом искусства,
«Коррьере делла сера»

Юбилей «Эрмитажа Поволжья»

САРАТОВ

В июне исполнилось 125 лет с тех пор, как двери первой общедоступной художественной галереи России — Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева — распахнулись, чтобы принять своих первых посетителей.

Основатель музея — знаменитый художник-маринист XIX столетия, академик Императорской Академии художеств Алексей Петрович Боголюбов. С работ известных русских и европейских авторов из его личной коллекции начиналось музейное собрание. Замысел Алексея Петровича был поистине грандиозным. Он мечтал не только основать в Саратове художественный музей, но и организовать при нем рисовальную школу для молодых талантливых саратовских художников. Кроме того, Боголюбов хотел назвать музей именем своего родного деда по материнской линии, русского писателя и просветителя Александра Николаевича Радищева. «Мысль об учреждении музея и школы в родном моем Саратове меня всегда занимала, — записывал он в дневнике, — тем более что дед мой, известный литератор Екатерининского времени, был саратовским помещиком и дворянином... Я хотел оставить по себе память, возвышая втоптанное в грязь имя деда. С другой стороны, я всегда думал, что каждый гражданин в моих условиях обязан все имущество отдать своей родине, дабы возвысить образовательное дело юношества».

Но городские власти не сразу приняли предложение А.П. Боголюбова, который настаивал на строительстве для музея специального большого здания, где картины и другие произведения искусства могли бы свободно располагаться. После долгой переписки художник все же получил согласие саратовских градоначальников, и в 1883 году на центральной площади города было заложено музейное здание, спроектированное петербургским архитектором И.В. Штромом. А 29 июня 1885 года состоялось торжественное открытие музея. За первый день работы его посетили почти три тысячи человек. Император Александр III прислал на имя Боголюбова телеграмму: «Радуюсь освящению Радищевского музея, которому от души желаю успеха и процветания на художества и искусства России. Саша».

Многое изменилось с тех пор, но Радищевский музей так и остался удивительным местом, где хранятся замечательные произведения. Здесь можно познакомиться с экспозицией, представляющей различные эпохи русского и европейского искусства. Сейчас коллекция Радищевского музея включает в себя почти 30 тысяч экспонатов. Она состоит из нескольких основных разделов — собраний русского классического, древнерусского, западноевропейского и современного русского искусства. В музейной экспозиции представлены произведения Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровикова, Ф.С. Рокотова, И.Е. Репина, В.Д. Поленова, В.А. Тропинина, О.А. Кипренского, К.П. Брюллова, Ф.А. Бронникова, П.В. Кузнецова, К.С. Петрова-Водкина, В.Э. Борисова-Мусатова, К. Коро, А. Монтичелли, Ш. Добиньи и многих других живописцев, чьи имена вписаны в историю мировой живописи. Музей готовит новые выставки, инициирует мероприятия, которые позволяют в новом контексте увидеть шедевры из постоянной экспозиции.

Празднование юбилея началось в Областной универсальной научной библиотеке, где состоялось пленарное заседание XII Боголюбовских чтений, приуроченных к 125-летию музея. На юбилейные мероприятия сюда съехались музейные работники более чем из 20 городов России, их приветствовала директор музея Тамара Викторовна Гродскова. На конференции, посвященной теме собирательства как феномена культуры, присутствовал директор Эрмитажа Михаил Борисович Пиотровский. Поздравляя музей с юбилеем, он особо отметил фигуру Алексея Петровича Боголюбова, который сделал в свое время удивительно красивый жест — подарил провинциальному Саратову первую в России общедоступную художественную галерею. Сотрудников Радищевского музея поздравили коллеги из Русского музея, Санкт-Петербургского Музея института семьи Рерихов, Нижегородского государственного художественного музея, Кировского областного художественного музея имени В.М. и А.М. Васнецовых, Астраханской государственной картинной галереи имени П.М. Догадина, Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства, Таганрогского художественного музея, мемориального музея



Открытие Радищевского музея в Саратове 29 июня 1885 года. Фото И. Егорова. СГХМ

«Разночинный Петербург». Благодаря дарам коллег фонды пополнились новыми экспонатами, а библиотека — недавно изданными каталогами и другими музейными изданиями.

В Саратовском государственном университете состоялась встреча директора Эрмитажа М.Б. Пиотровского с творческой интеллигенцией, где он рассказал об основных направлениях деятельности Эрмитажа, поделился своими размышлениями о роли музея в современном мире. По его мнению, в основе национальной идеи России лежит ее культурное наследие, и потому любой музей очень важен: он собирает, хранит, реставрирует, экспонирует и популяризирует наше наследие, и таким образом, является системой непрерывного неформального образования. Отвечая на актуальный для Саратовского государственного университета вопрос о подготовке искусствоведов, М.Б. Пиотровский ответил, что в России сейчас дефицит распространения искусствоведческих знаний. Директор Эрмитажа пожелал коллективу творческих успехов и отметил, что наименование «Эрмитаж Поволжья», как иногда называют наш музей, вполне оправданно, ведь здесь представлены разные направления художественного творчества многих исторических эпох, и потому Радищевский музей можно назвать энциклопедическим.

В историческом корпусе состоялась пресс-конференция, посвященная юбилейным мероприятиям. В ней приняли участие заместитель министра культуры Российской Федерации Андрей Евгеньевич Бусыгин, и министр культуры Саратовской области Владимир Николаевич Синюков.

К юбилею музея было приурочено открытие выставки «Испанское искусство в собрании Эрмитажа». Выставка не только представила отдельные произведения, но и показала общий принцип собирания искусства Эрмитажем. Здесь можно было увидеть произведения декоративно-прикладного искусства Испании, отражающее различные исторические эпохи, и великие творения Диего Веласкеса, Клаудио Коэльо, Алонсо Кано, Бартоломе Эстебана Мурильо, Франсиско Сурбарана, Хосе Риберы, Франсиско Рибальта и др.

Перед историческим корпусом Радищевского музея звучала музыка в исполнении лауреатов международных конкурсов, солистов оркестра Государственного Эрмитажа. Завершил праздник торжественный вечер в

Саратовском театре оперы и балета. Почетным гостем праздника был губернатор Саратовской области Павел Леонидович Ипатов. Подарком от губернатора на день рождения музея стала работа знаменитого саратовского художника Николая Михайловича Гущина, написанная им в Париже. Ранее в музейной коллекции не было работ Гущина, созданных в этот период. Поздравляли саратовцев член Совета Федерации Владимир Кузьмич Гусев, Главный федеральный инспектор по Саратовской области Павел Николаевич Гришин, председатель комитета Саратовской областной Думы по общественным отношениям и информационной политике Андрей Владимирович Россосанский и другие гости. Были зачитаны поздравительные телеграммы от Президента Российской Федерации Д.А. Медведева, вице-спикера Государственной думы В.В. Володина, заместителя Председателя Государственной думы



Л.К. Слиски, президента Российской академии художеств З.К. Церетели и другие.

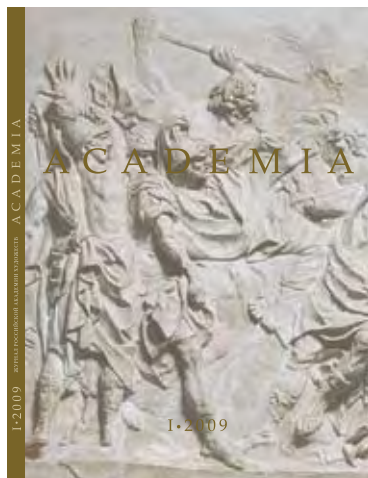
За последние пять лет в музее многое изменилось: отремонтирован и открыт исторический корпус, работают его филиалы и отделы в Саратове, Балакове, Хвалынске, появились новые издания, изменилось их качественное наполнение, заработал официальный сайт Радищевского музея, созданы новые образовательные программы для разных групп посетителей, действуют реставрационные мастерские по живописи, мебели, графике, иконописи и т. п., пополняется коллекция музея.

Марина Савенкова

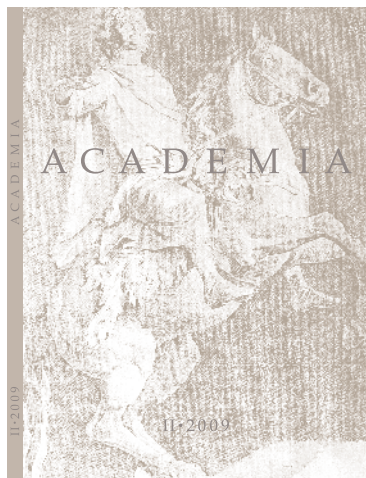
Материалы рубрики подготовлены
Аллой Надеждиной по материалам
Ассоциации искусствоведов
и сайта www.museum.ru

ACADEMIA

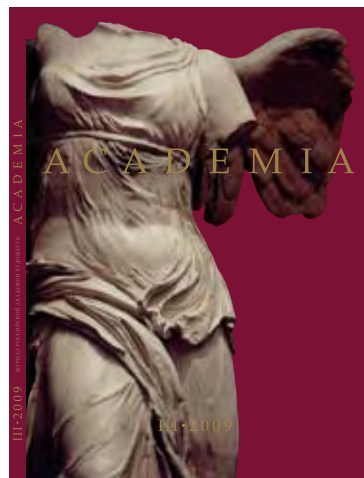
ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



№1/2009



№2/2009



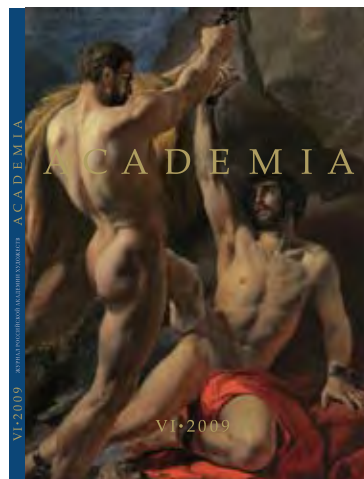
№3/2009



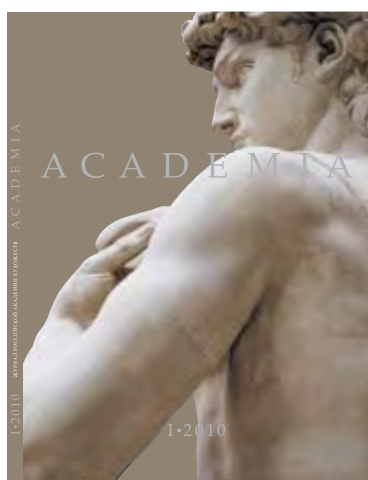
№4/2009



№5/2009



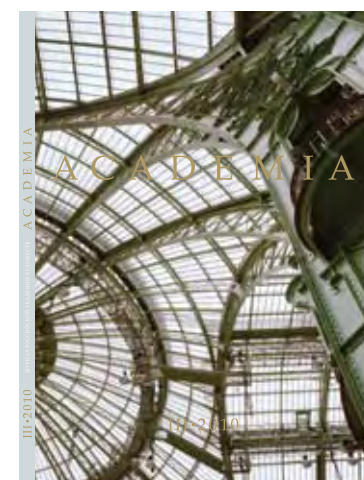
№6/2009



№1/2010



№2/2010



№3/2010

Журнал ACADEMIA
выходит 6 раз в год с 2009 года.

Подписка по почте:
Объединенный каталог «Пресса России». Подписной индекс 88483, карточная. Объединенный каталог «Почта России». Подписной индекс 37163, адресная

Через наших партнеров
ООО «Агентство Артос-ГАЛ», 107546, Москва, ул. 3-я Гражданская, д.3, стр.2. Тел. +7 (495) 788-3988

Для зарубежных подписчиков
Подписное агентство «МК-Периодика», 129110, Москва, ул. Гиляровского, 39. Тел. +7 (495) 684-5008

Распространение журнала в России

Москва
Московский музей современного искусства. Петровка, 25

Санкт-Петербург
Киоск Академии художеств, Университетская наб., 17

Журнал входит в Презентационный фонд Президента РФ, Правительства РФ (включая губернаторскую рассылку), мэра Москвы, президента РАХ Зураба Церетели

Распространение на специальных мероприятиях РАХ – выставки, презентации, торжественные приемы

Рассылка
Частные и корпоративные коллекционеры изобразительного искусства, галереи, музеи, культурные центры, посольства
Благодарим Городскую курьерскую службу доставки. Дербеневская наб., д.20 стр.10. Тел. +7 (495) 987-1151

Распространение журнала за рубежом

Российские центры науки и культуры при посольствах РФ в Австрии, Бельгии, Великобритании, Венгрии, Германии, Греции, Дании, Испании, Италии, Кипре, Люксембурге, Мальте, Польше, Португалии, Сербии, Словакии, Словении, Турции, Финляндии, Франции, Хорватии, Чехии, Швейцарии, Египте, Конго, Марокко, Танзании, Тунисе, Эфиопии, ЮАР, Израиле, Бангладеш, Индии, Иордании, Китае, Камбодже, Ливане, Монголии, Непале, Пакистане, Сирии, Шри-Ланке, Японии, Аргентине, Бразилии, Мексике, Перу, США, Чили.

Благодарим Федеральное агентство по делам Содружества Независимых Государств, соотечественников, проживающих за рубежом, и по международному гуманитарному сотрудничеству (Росотрудничество) за содействие в распространении журнала.



НАУЧНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

SCIENTIFIC PUBLICATIONS

Светлана Тарханова
Напольные мозаики в архитектуре храмов и
синагог раннехристианского периода
(III–VI вв.) на территории Палестины.
Особенности техники

Елена Хлопина
Европейский колоризм в творчестве Вейсберга

Елена Зайцева
Ласло Моголи-Надь, инженер искусства

III *Svetlana Tarkhanova*
The Floor Mosaic in the Architecture
of Churches and Synagogues of the Early Christian Period
(III–VI cc.) at the territory of Palestine.
Features of Technology

VIII *Elena Khlopina*
European colourism in painting of Weisberg

XI *Elena Zaytseva*
Laszlo Moholy-Nagy, art engineer

Научные публикации соискателей по специальностям

Искусствоведение. 17.00.00

Изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура.
17.00.04

Техническая эстетика и дизайн.
17.00.06

Теория и история искусства. 17.00.09

Культурология. 24.00.00

Теория и история культуры. 24.00.01

Музееведение, консервация и рестав-
рация историко-культурных объектов.
24.00.03

Научно-организационное управление по координации программ фундаментальных научных исследований и инновационных проектов РАХ

Ученые секретари,
кандидаты искусствоведения

Т.А. Кочемасова

М.В. Вяжевич

Н.Н. Мухина

Рецензенты

Дмитрий Олегович Швидковский —
доктор искусствоведения, действительный
член и вице-президент РАХ, ректор Москов-
ского архитектурного института

Владимир Рувимович Аронов —
доктор искусствоведения, профессор,
заведующий отделом дизайна НИИ теории
и истории изобразительного искусства РАХ

Андрей Владимирович Толстой —
доктор искусствоведения, член-
корреспондент РАХ, профессор, заместитель
директора по науке ММСИ

Александр Сергеевич Мигунов —
доктор философских наук, профессор,
заведующий кафедрой эстетики
философского факультета МГУ

Александр Клавдианович Якимович —
доктор искусствоведения, действительный
член РАХ, профессор, ведущий научный
сотрудник НИИ истории и теории изобрази-
тельных искусств РАХ и Института культу-
рологии, вице-президент Международной
ассоциации критиков, главный редактор
журнала «Собрание»

Все статьи, предложенные авторами, проходят внутреннее рецензирование и публикуются на основании решения редакции журнала.

Плата с соискателей за публикацию не взимается.

Аспиранты и соискатели предоставляют рекомендацию к публикации от своего научного руководителя или выписку из решения кафедры (сектора, отдела), к которой они прикреплены. Рекомендации должны иметь подписи и печати, удостоверяющие эти подписи. Документы необходимо привезти в редакцию или прислать по адресу: 117049 Москва, Крымский Вал, 8, стр.2, оф. 352, редакция журнала «ACADEMIA».

Рекомендации к оформлению статей

1. Рукопись представляется в электронном виде в формате WORD вместе с распечатанной копией. Текст должен содержать сведения об авторе: имя, фамилия, отчество (все полностью), место работы (или учебы), должность, учебная степень или звание (если имеются) и данные для связи: телефон, адрес электронной почты.

2. Содержательная часть статьи от 6 до 12 стр. машинописного текста.

3. Перед текстом помещаются аннотации объемом до 200 символов на русском и английском языках с названием статьи и транслитерацией фамилии автора, а также пять «ключевых слов» для возможности электронного поиска.

4. Текст печатается 12 кеглем, с полуторным межстрочным интервалом, шрифтом Times New Roman, поля вокруг текста 4–2–2–2 см, нумерация страниц внизу текста по центру.

5. Цитирование допускается только с указанием источника, ссылка на который дается в конце статьи 12 кеглем.

6. В конце статьи необходимо указать список используемой литературы, от 6 до 15 авторов. Обращаем особое внимание на точность библиографического оформления списка литературы, выверенность статей в компьютерных наборах и полное соответствие файла на диске и бумажного варианта.

7. Каждый рисунок или таблица должны иметь номер, название и ссылку на него в списке иллюстраций.

10. Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей, сохраняя научное содержание авторского варианта. Статьи, не соответствующие указанным требованиям, а также получившие отрицательную рецензию редакционной коллегии или внешнего рецензента, не публикуются и не возвращаются (почтовой пересылкой).

Напольные мозаики в архитектуре храмов и синагог раннехристианского периода (III–VI вв.) на территории Палестины. Особенности технологии

Светлана Валерьевна Тарханова, искусствовед, научный секретарь и научный сотрудник сектора западноевропейской архитектуры НИИТАГ; аспирант, сектора древнерусского и византийского искусства Государственного института искусствознания.

Аннотация. Напольные мозаики широко распространились в раннехристианском мире III–VI веков, сохраняя античные технические и изобразительные традиции. Особое значение мозаичисты (*tessellarii*) придавали архитектурной среде, в которую их произведения должны были вписываться органично. Техническому исполнению уделялось огромное внимание. Его особенности подробно описали в своих научных трактатах римские авторы Витрувий и Плиний Младший. Важны были все этапы – от выкладывания основания, выбора материалов и до полировки поверхности. Именно такое скрупулезное отношение мастеров к указаниям и сохранило до наших дней сказочные ковры мозаичных полов.

Ключевые слова. Римская империя, Палестина, базилики, напольные мозаики, связь с архитектурой, техника, фундамент, материалы, различные породы мрамора.

Они цветут во все времена года, не вянут зимой и не имеют нужды в освежающей влаге... Взгляни, как в воздухе летают птицы, расширяя крылья, и клюют плоды, растущие на деревьях.

Хорикий Газский, о мозаике храма Св. Стефана¹

Напольные мозаики в течение многих веков еще задолго до нашей эры украшали греко-римскую архитектуру своими прекрасными ковровыми узорами, собранными из небольших камешков гальки (*opus barbaricum*) или разноцветных кусочков мрамора (*opus sectile, opus tessellatum*)². Красота и удобство этой техники, в которой постепенно развились свои композиционные приемы и пополнился репертуар новыми мотивами и образами, пленила и раннехристианский мир. Интерьер большинства храмов-базилик, связанных с эллинистической традицией, дополняется мозаичным декором. При этом украшаются не только полы, но и стены и своды раннехристианских построек на территории Римской империи и Палестины в частности. Изучены они в целом достаточно хорошо и систематично. Библиография по данному вопросу огромна³. Нельзя сказать, что палестинские мозаики, большей частью напольные⁴, оставались без внимания исследователей. Неоднократно мозаичный декор храмов и синагог подробно рассматривался на примере отдельных памятников (базилики в Курси⁵, Табхе⁶, Эль-Хаммаме⁷, Бет Альфе (Галилея)⁸, монастыря Св. Мартирия в Хан-эль-Ахмар (Иудея)⁹, храмов свв. Мучеников в Таябит аль-Имам (Сирия)¹⁰, Герасы, Мадабы (Иордания)¹¹ и др.). Большинство исследований носят описательный характер, где аккуратно обозначены детали и особенности декора, что вполне естественно для этапа открытия памятника и его презентации научному миру, но в них еще не очень сильна аналитическая часть. Правда, наряду с по-

добными, несколько локальными работами существуют и более обобщающие труды, где материал систематизирован по определенным признакам. Среди самых значимых необходимо упомянуть исследования М. Ави-Йоны, А. Овадиях, К. Дафина, Е. Китцингера, М. Пиччирилло¹². Первые три автора используют в основном один метод: выделяют композиционные приемы, набор тех или иных мотивов в мозаиках (геометрические, растительные, зооморфные), на основе чего становится возможным представить рамки существовавших в то время мозаичных школ и их центров. Остальные упомянутые авторы избирают иной метод — стилистический и богословский анализ, позволяющий трактовать значение многих изображений и показать их в контексте того или иного этапа развития мозаичного искусства. Данные ис-

The Floor Mosaic in the Architecture of Churches and Synagogues of the Early Christian Period (III–VI cc.) at the territory of Palestine. Features of Technology

Svetlana Tarkhanova, Art Historian, Scientific secretary, scientific worker, Sector of West-European Architecture, Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Town-Planning. Post-graduate Sector of Old Russian and Byzantine Art, State Institute of Arts.

Annotation. The floor mosaics flooded all the Early Christian world of the III–VI cc., keeping the old antique traditions both technical and figurative. The special role in the work of tessellarii (floor mosaicists) played the understanding of the architecture and its space, into which the mosaics were to be integrated. The technical execution had a great meaning. It's peculiarities were particularly depicted by the Roman authors Vitruvius and Pliny the Younger. All the staged were equally important from the foundations, choosing the materials and polishing the surface. Exactly this accurate attention for the instructions preserved the carpets of mosaics till the our days.

Keywords. Roman Empire, Palestine, basilicas, the floor mosaics, connection with the architecture, technique, foundation, materials, different species of marbles.



Мозаика в наосе базилики в Курси. Конец V — начало VI века

¹ Зубов В. П. Труды по истории и теории архитектуры. М., 2000. С. 93.

² Mosaic // The Dictionary of Art. Ed. by Jane Turner. Groove, NY, 1996. Vol. 22. P. 155–158.

³ Можно сослаться на сравнительно недавнюю работу К. Н. М. ДУНБАВИН. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge. 2001, где содержится исчерпывающий библиографический список. Также отмечу статью Н. Хелу. *Мозаики V–VI века в Ливане* // Панорама искусств. М., 1985. № 8.

⁴ Найдены лишь остатки тессер из смальты на полу храма в Бет-Эрах (Beth Yerah), что указывает скорее всего на их использование в стеновых мозаиках. А. АНД РУТН ОВАДИАН. *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel*. Rome. 1987.

⁵ TSAFERIS V. *The Excavations of Kursi-Gergesa*. Jerusalem, 1983.

⁶ PIXNER B. *The Miracle Church at Tabgha on the Sea of Galilee* // The Biblical Archaeologist. Vol. 48. No. 4 (Dec. 1985)

⁷ AVI-YONAN M. *Mosaic Pavements at El Hammam, Beisan* // The Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine. London, 1936.

⁸ SUKENIK E. L. *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*. Gorgias Press. 2003.

⁹ MAGEN Y., TALGAM R. *The Monastery of Martyrius at Ma'ale Adummim (Khirbet El-Murassas) and its Mosaics* // Ed. G.C. Bottini, L. DI SEGNI, E. ALLIATA. *Christian Archaeology in the Holy Land. New Discoveries. Essays in Honour of V.C. Corbo*. Jerusalem, 1990.

¹⁰ ZAQUQ A., PICCIRILLO M. *The Mosaic Floor of the Church of the Holy Martyrs at Tayyibit al-Imam — Hamah, in Central Syria* // Liber Annuus 49 (1999).

¹¹ BEIBEL F. M. *The Mosaics* // KRAELING C. H. *Gerasa — City of the Decapolis*. New Heaven. 1936.

¹² AVI-YONAN M. *Mosaic Pavements in Palestine* // Quarterly of the Department of Antiquities of Palestine. II. 1934. А. АНД РУТН ОВАДИАН. *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel*. Rome, 1987. DAUPHIN C. *A New Method of Studying Early Byzantine Mosaic Pavements* // Levant. Vol. VIII. London, 1976. KITZINGER E. *Israeli Mosaics of the Byzantine Period*. 1965. М. PICCIRILLO. *The Mosaics of Jordan*. ACOR. 1992.



Колонны в кафедрале Хиппос-Сусситы, красный гранит и малоазийский мрамор *ravonazetto*



Пол в технике *opus sectile* в кафедрале Хиппос-Сусситы. Конец V века

следования важны, но они не исчерпывают всех проблем, связанных с изучением мозаик. В них лишь кратко упоминается об одном очень важном аспекте, на который хотелось бы обратить особое внимание. Мы оказываемся внутри эпохи, в которой различные виды искусства были более чем тесно друг с другом связаны внутри одного памятника, и отделять их друг от друга — значит потерять многие значения и звучания, которые рождаются именно в синтезе¹³. К тому же мозаика появляется лишь как архитектурное сопровождение, и рассматривать ее исключительно живописные и декоративные функции недостаточно. Поэтому автор предлагает рассмотреть мозаичный декор в его естественной — архитектурной — среде, где целое воплощается в созвучие многочисленных деталей: рельефных украшений, малых архитектурных форм, размеров квадратов стен и сводов, самой техники кладки, пропорций всего здания и его отдельных частей и даже оттенков материалов и росписей. В данной работе автор упоминает многие раннехристианские памятники, но в центре исследования несколько базилик, сосредоточенных в Галилее. На их примере автор надеется выявить некоторые общие принципы мозаичного декора полов ранневизантийских храмов, а также показать своеобразие и уникальность местной палестинской школы.

ТЕХНИКА МОЗАИКИ. ЕЕ СВЯЗ С АРХИТЕКТУРОЙ

Мозаика в раннехристианский период предстает в уже сложившейся и весьма виртуозной форме, в целом еще античной как по технике, так и по подбору сюжетов и орнаментов. Уже со времен Диоклетиана существовало разделение труда среди мозаичистов, одни специализировались на настенной мозаике (таких мастеров звали *museiarii*) другие — на полу (*tessellarii*), при этом настенная мозаика ценилась гораздо дороже напольной, как предполагают, из-за опасности рабочего процесса¹⁴. Это разделение позволило усовершенствовать технические приемы в каждом из этих направлений.

Напольная мозаика, на взгляд автора, гораздо более тесно связана с архитектурой здания с точки зрения технической, пространственной и функциональной. Настенные изображения, безусловно, также архитектурны, но смысл их по большей части заключается в повествовательности, эффект — в живописности; они менее зависят от конкретных технических требований, та-

ких как идеальная гладкость поверхности, ее прочность и выносливость, рассчитанная на влажно- и морозоустойчивость, на постоянный физический контакт с человеком. Выполнение напольной мозаики было бы просто невозможно без участия архитектора-строителя, без тонкого понимания графики и ритма архитектуры.

Несмотря на разнообразие и богатство сюжетов античных мозаик, они практически не описаны греко-римскими современниками, за исключением надписей, выложенных тессерами на самих мозаиках, технических указаний Витрувия в его знаменитом труде по архитектуре¹⁵, а также кратких и не совсем соответствующих научной истине замечаний Плиния Старшего¹⁶. Витрувий очень подробно касается строительного-архитектурной части работы — бетонирования основания. Он рекомендует вести его в несколько этапов. Сначала исследуется грунт, затем делается мощный настил из дерева для сейсмической устойчивости здания, на который сверху кладется «подготовка из камней не мельче чем в кулак»; пространство между ними закладывается более мелким щебнем (*statumen*). Следующий этап — бетонирование, выравнивание и утряска поверхности (*rudus*). А в завершение, перед непосредственной облицовкой каменными плитками (*opus sectile*) или кирпичом (*opus spicatum*), накладывается тонкий слой смеси из битого кирпича и извести (*nucleos*)¹⁷. Правда, в реальности эти идеальные правила далеко не всегда выдерживались.

Отсутствие подробностей в археологических отчетах не дает возможности проследить технику бетонирования основания под мозаичный декор во многих базиликах Палестины, но есть отдельные примеры, по которым можно судить об общей ситуации. Так, были проведены исследования в храме на горе Беренис (Тиберия, первая половина VI века), благодаря чему удалось установить единообразный для всех его напольных мозаик способ подготовки. Она состояла из трех слоев: нижний — из компактной «подушки» плитняка (размером от 5 до 10 см), средний — из строительного раствора с небольшими каменными обломками (толщина слоя 10 см) и самый верхний — из тонкой белой штукатурки (2 см)¹⁸. В северо-западном храме в Хиппос-Суссите (V–VI века) верхний тонкий слой отсутствует, тессеры¹⁹ (небольшие пластинки или кубики мрамора, стекла, керамики) удерживались только на двух слоях, примерно соответствующих нижнему и среднему, по Витрувию. Последний состоял из известкового раствора, в который добавлялись мелкие камешки и мраморные осколки от тессер. Примерная толщина слоя 2,5 см, в то время как на галереях, где не было возможности выложить основание из крупных булыжников, утрамбовывалась более толстая известковая «подушка» (4,5 см), куда помимо всего упомянутого добавлялась также жженная солома²⁰. Хотя техника в каждом случае варьируется и в строгом виде не соответствует всем указаниям Витрувия, все же сам принцип вполне идентичен.

¹³ К сожалению, это недостаток не только исследовательской работы, но и музейно-археологического дела: в Израиле мозаики очень часто экспонируются в музеях, вне их архитектурного контекста (что, впрочем, способствует сохранности). Следы перемещений мозаик, найденных когда-то *in situ*, проследить достаточно сложно, поэтому часто приходится работать уже с репродукциями.

¹⁴ Mosaic // The Dictionary of Art. Ed. By Jane Turner. Groove. NY, 1996. Vol. 22. P. 154.

¹⁵ Витрувий. Десять книг по архитектуре. Кн. 7. Гл. 1.

¹⁶ Плиний Старший. Естественная история. Гл. 60–64.

¹⁷ Данная техника применялась например и в конструкции римских дорог.

¹⁸ AMIR RONI. Mosaics and Frescoes // HIRSCHFELD Y. Excavations at Tiberias, 1989–1994. Jerusalem, 2004. P. 139.

¹⁹ Тессеры — это небольшие части камушков или смальты, из которых собственно и набирается мозаика.

²⁰ ANISZEWSKI M. Mosaic Floor in the North-West Church. Technical Examinations // A. SEGAL and others. Hippo-Sussita. Fifth Season of Excavations. September — October 2004. And Summary of all Five Seasons (2000–2004). Zinman Institute of Archaeology. University of Haifa. December 2004. P. 73–75.

Способ бетонирования основания, заключающийся в создании максимальной прочности на сцеплении крупных камней, мелкой гальки с помощью жидкого бетона, в применении деревянных балок для большей упругости здания, по своей природе близок технике стенной кладки на растворе («мокрая»). Она была широко распространена в архитектуре сирийского круга, но известна и в греко-римской традиции (в основном в сельских постройках). Ее особенность — возведение стены из двух параллельных друг другу рядов из обработанных только с внешней стороны камней, промежуток между которыми заполнялся забутовкой из каменного лома или щебня на растворе. По сути, пол — это та же каменная «стена» постройки, та же часть архитектурной оболочки, только горизонтальная, не столь, возможно, примечательная, но столь же или даже еще более прочная. Его создание было не менее ответственно и важно для общего облика постройки. Своего рода иллюстрацией этого положения может служить небольшой эпизод из сочинения Марка Диакона, который описал строительство храма в Газе (начало V века). После того как здесь было разобрано языческое святилище Марнион (*Marneion*), большую часть камней уничтожили. Но из облицовки адитона, священной, закрытой для посторонних части святилища, была выложена мостовая перед новым храмом, что привело в гнев языческое население²¹. В подобном поступке видно не только сакральное отношение к материалу, но и ощущение особой значимости, которое современники придают напольной части сооружения.

Витрувий описал этап подготовки для пола в технике *opus sectile*²², которая была широко распространена в греко-римском искусстве. В реальности для сложных композиций и их элементов готовился еще один подготовительный слой — под каждую мраморную плитку делали фигурное основание из глиняных осколков на цементе, что позволяло плотно пригонять их края, держать один уровень поверхности. Важно также, что на этом этапе уже учитывалась геометрическая композиция пола, ее основные мотивы. Мозаичист, который впоследствии выкладывал пол плитками и кусочками мрамора, работал уже в организованном пространстве; плитки лишь воплощали художественный замысел в деталях без опасности нарушить его цельность. Этот подготовительный этап демонстрирует постепенный переход от сугубо технической задачи к декоративной, показывает их нераздельность в едином архитектурном пространстве. То же можно сказать о технике *opus tessellatum*, которой предшествовал пигментный рисунок по ровной поверхности бетона, и в отличие от античных *emblemata* в византийских памятниках вся мозаика целиком выкладывалась *in situ*.

На территории Палестины лишь в нескольких храмах византийского периода напольная облицовка выложена в технике *opus sectile*: в Хиппос-Суссите в двух храмах — в кафедрале (все три нефа и алтарная часть) и северо-восточной базилике (алтарная



Мозаика с изображением Гелиоса и Селины в монастыре Кириа-Мариа под Бет-Шеаном. Конец V века



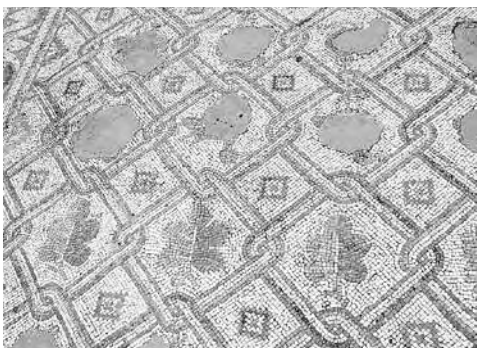
Основание для облицовки стен в технике *opus sectile* в храме в Масаде. Начало VI века

²¹ Mark the Deacon, *Life of Porphyry*. 76// M A N G O C. *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453*. Toronto, 1986. P. 31.

²² Пол, набранный из специально вырезанных фигурных кусочков мрамора.



Детали нефа мозаики
храма-базилики в Курси.
Конец VI века



часть), в церкви на горе Беренис в Тибери (центральный неф)²³; в небольшой капелле, устроенной в южном нефе базилики в Курси, тессерами выложена своего рода имитация квадратных черно-белых плиток. К сожалению, сохранность *opus sectile* крайне плохая: в Тибери еще задолго до раскопок все плитки были удалены (скорее всего, для пережога на известь), от них остались лишь их отпечатки в бетонном основании²⁴; в Хипос-Суссите за последние полвека большая часть полов также была утрачена, что печальнее всего — просто в ходе естественного разрушения. Об остатках подготовительного слоя в этих храмах можно предполагать лишь по мелким глиняным осколкам, разбросанным по поверхности пола. Сложность рисунка в каждом памятнике разная: в Тибери это простые квадраты, расположенные диагонально относительно стен храма. В кафедрале Хипос-Сусситы была более развитая система: основная часть пола также выкладывалась квадратными плитами по диагонали, но края нефов вдоль стен и колоннад, а также вся вима — параллельными рядами прямоугольных плиток. Насколько можно судить по фотографии первой половины XX века, опубликованной Б. Багатти²⁵, в восточной части северного нефа композиция состояла из пересекающихся октагонов. Вся композиция декора в совокупности подчеркивает архитектурно-сакральное членение пространства храма на три нефа, выделяет его алтарную часть.

Здесь же интересно отметить, что в небольшом однефном храме в Масаде (VI век) обнаружена внутренняя обмазка стен известью с глиняными осколками, выложенными в определенном фигурном порядке. Явно прослеживается деление на вертикальные панели, а внутри них образуются различные геометрические узоры. Автор предполагает, что на стенах этого храма была сделана сложная облицовка в технике *opus sectile*. Для палестинской архитектуры этот случай уникален, так как здесь каменная гладь стены либо оставлялась нетронутой, либо штукатурилась и расписывалась. Для византийской же архитектуры в целом внутренняя облицовка мрамором была вполне традиционна, правда, более крупными плитами, чем то предполагает техника *opus sectile*. Таким образом, здесь для декорации стены заимствуется техника напольного покрытия, что еще раз указывает на их техническую и пространственную общность.

К этой технической части исследования стоит добавить, что в отличие от стеновых мозаик, где часто использовали смальту, напольный декор при любой технике собирался только из камней²⁶, часто повторявших материал самой постройки, с большим, ко-

²³ Большинство храмов и синагог византийского периода украшены *opus tessellatum* или облицованы плоскими каменными квадратами (*lithostrotion*).

²⁴ HIRSCHFELD Y. *Architecture and Stratigraphy*// HIRSCHFELD Y. *Excavations at Tiberias, 1989–1994*. Jerusalem, 2004. P. 107.

²⁵ BAGATTI B. *Ancient Christian Villages of Galilee*. Jerusalem, 2001. Fig. 28.

²⁶ Конечно, есть и исключения, например в Курси, в небольшой часовне на месте гробницы бесноватого, наряду с камнями используются также различные оттенки зеленой смальты. В округе это уникальная особенность, которая своей драгоценностью указывает на важность постройки.

нечно, разнообразием. Уже в позднеримское время по всей империи была налажена торговля мрамором и другими ценными породами камней, добывавшимися во множестве каменоломен: в Египте, на греческих островах, в Малой Азии²⁷. В раннехристианское время эти торговые маршруты, опутавшие империю, оставались вполне актуальными. В Палестине же местные залежи камней не отличались высоким качеством: в основном это хрупкий известняк различных сортов (от белого, розоватого до золотистого и охристого) и твердый темно-серый базальт. Они и определили облик большинства построек, но при этом не только не подлежали экспорту, а даже с охотой заменялись завозными материалами. Правда, только в отдельных, достаточно редких случаях появлялась такая возможность. Чаще других в архитектурных деталях использовался белый мрамор (капернаумская синагога, храм в Курси, базилики в Хиппос-Суссите и другие), что свидетельствовало о высоком уровне строительства. Значительно реже появлялись другие породы. Так, в кафедрале в Хиппос-Суссите одна часть колонн сделана из красного и серого гранита (Египет), другая — из светло-серого мрамора с крупными темными прожилками (напоминает фригийский мрамор (*marmor phrygium*), *ravonazetto* из Малой Азии). На Храмовой горе в Иерусалиме среди архитектурных деталей неизвестной византийской базилики²⁸ сохранились две колонны из темно-красного, почти пурпурного мрамора с яркими белыми прожилками (скорее всего, тот же фригийский мрамор, *ravonazetto*, но иной породы). И это лишь только остатки нескольких прекрасных зданий, которые здесь когда-то были. Об истинном масштабе и уровне отдельных построек можно судить, например, по сочинениям Евсевия Кесарийского, описавшего строительную деятельность Константина Великого. Не менее красочны сочинения Хорикия Газского, который во времена Юстиниана составил два подробных рассказа о храмах Св. Сергия и Св. Стефана. Особое внимание он уделяет многоцветности мраморов, называя среди них проконесские, лакедемонские, каристейские, карийские и другие сорта, в том числе и пурпур, «которые говорили его современникам больше, чем современному читателю, сразу вызывая в воображении гамму белого, зеленого и прочих цветов»²⁹. Если в константинопольских храмах (Св. Софии, 532–537, базилика Иоанна Студита, 427) напольные покрытия *opus sectile* часто выкладывались из идентичных колоннам и стеной облицовке материалов, то в Палестине столь прямую зависимость проследить намного сложнее. Здесь количество импортируемых пород чаще всего было ограничено настолько, чтобы использовать их лишь в мозаичном наборе и мелких архитектурных деталях, а ино-

гда не хватало даже и на них. Во многих галилейских храмах и синагогах тессеры набирались, судя по всему, частично из базальтовых и гранитных пород, из светло-серого (фригийского) мрамора, из осколков кирпича и светло-розового известняка, не говоря уже об обильном использовании белого мрамора, то есть из тех же пород, что можно обнаружить и в собственно архитектурном теле постройки. Это явление вновь говорит об органичной связи всех элементов в строении, где техническое созвучие рождает, в свою очередь, живописное.

Палестинские мозаики — это только частный случай профессионального мастерства, которое византийцы органично унаследовали от римлян. В их искусстве удивительным образом сочетались скрупулезные и даже скучные технические подготовительные работы и легкий, красивый и в лучших своих образцах виртуозный результат. К сожалению, искусство напольных мозаик уже с Юстиановской эпохи начинает угасать, постепенно вытесняясь более простыми геометрическими узорами мраморной облицовки или облицовки в технике *opus sectile*. Причин для этого было несколько, и автор считает, что не стилистические предпочтения обусловили этот процесс. В первую очередь ситуацию кардинально изменила эпидемия чумы катастрофических размеров, объявившая всю империю на десять лет — с 532 по 542 год. Результатом ее явилось не просто значительное сокращение населения, но и утрата древнейших технических навыков и даже целого ряда ремесел, а главное — утонченного вкуса.



Колонны от христианского храма на Храмовой горе. Мрамор *ravonazetto*

ЛИТЕРАТУРА

- AVI-YONAH M. *Mosaic Pavements at El Hammam, Beisan* // The Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine. London. 1936.
- DUNBAVIN K. H. M. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge. 2001.
- MOZAIC // THE DICTIONARY OF ART. ED. BY JANE TURNER. Groove, NY, 1996. Vol. 22. P. 155–158.
- MAGEN Y., TALGAM R. *The Monastery of Martyrius at Ma'ale Adummim (Khirbet El-Murassas) and its Mosaics* // Ed. G.C. Bottini, L. di Segni, E. Alliata. Christian Archaeology in the Holy Land. New Discoveries. Essays in Honour of V.C. Corbo. Jerusalem, 1990.
- OVADIAN A. AND RUTH. *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel*. Rome. 1987.
- PIXNER B. *The Miracle Church at Tabgha on the Sea of Galilee* // The Biblical Archaeologist, Vol. 48, No. 4 (Dec. 1985).
- SUKENIK E. L. *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*. Gorgias Press, 2003.
- TSAFERIS V. *The Excavations of Kursi-Gergesa*. Jerusalem, 1983.
- ZAZUQ A., PICCIRILLO M. *The Mosaic Floor of the Church of the Holy Martyrs at Tayyibit al-Imam – Hamah, in Central Syria* // Liber Annus 49 (1999).
- ХЕЛУ Н. *Мозаики V–VI века в Ливане* // Панорама искусств. М., 1985. No. 8.

²⁷ DUNBAVIN K. M. D. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge, 1999. P. 279.

²⁸ Вероятно, той, что изображена на мозаичной карте Иерусалима из Мадабы на месте современной мечети Аль-Акса или же из Неа-Экклесиа, которая находилась недалеко от Храмовой-горы.

²⁹ Зубов В. П. *Труды по истории и теории архитектуры*. М., 2000. С. 95.

Европейский колоризм в творчестве Вейсберга

Елена Юрьевна Хлопина, кандидат искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусств РГГУ.

Аннотация. В статье рассматривается эволюция творческого метода московского живописца второй половины XX века В.Г. Вейсберга. Его картины, столь резко отличаются от полотен его современников-нонконформистов, демонстрируют преемственность традиций живописной школы. Его истинным учителем был И.И. Машков, в живописи которого уже соединились традиции колоризма и парижской школы рубежа XIX–XX веков, и «старых» мастеров. Ключевой проблемой для Вейсберга стало изучение палитры, цвета и цветовых отношений, границ возможностей рисунка, акварели и живописи. Масштаб его таланта и реализации сравним с величайшими европейскими живописцами предшествующих эпох.

Ключевые слова. Вейсберг, школа Машкова, колоризм, традиция, реализация, цветовые структуры.

На протяжении всей жизни Вейсберг считал себя учеником, что по меньшей мере непривычно на фоне XX века, эпохи ниспровержения традиций, изобретений, открытий и поиска новых путей и направлений в искусстве. Он постоянно учился, сравнивая ряды своих картины с картинами предшественников в музее. Эволюция, последовательность и аналитичность метода живописной реализации мастера, а также масштаб его таланта требуют и особого метода исследования его работ не столько в контексте современного ему актуального искусства, с которым у него было мало общего, сколько в широком ряду европейской традиции колоризма.

Параметры анализа и сравнения картин Вейсберга необходимо выстраивать, исходя из законов пространственных искусств и пластической реализации, а не из столь привычных в искусствоведении категорий «стиль», «жанр», «манера». Колорист в процессе живописной реализации занимается изучением палитры, законов цветовых отношений, организующих абстрактное пространство холста. Его ниша в структуре пространственных искусств универсальна и синтетична. Цвет в масляной живописи — это универсальная и абстрактная система построения гармонии, материал, обладающий практически бесконечными возможностями модулирования цветового пятна, а значит, и бесконечными возможностями организации абстрактного пространства. По сравнению с живописью второй абстрактный материал — рисунок, оперирующий условным пространством белого листа и пятном, линией и точкой на плоскости, — знаковый и конвенциональный. Тактильные искусства организуют реальное пространство и в большей степени зависят от функций и технологий, то есть времени. Таблица «Классификация основных видов колористического восприятия» Вейсберга¹ подсказывает дальнейший путь анализа собственно колоризма. Три уровня таблицы по вертикали соответствуют трем типам восприятия цвета и реализации в цвете и проиллюстрированы «абсолютами», именами художников, харак-

теризующими особенности каждого уровня. По горизонтали они показывают взаимоотношения колористической с другими, абстрактными и тактильными, типами пространственной реализации.

В сравнении, как колористы на протяжении веков осваивали материал масляной живописи, палитру как инструмент реализации и свои способности, важен лишь уровень пластического синтеза вне зависимости от географических, исторических и культурных обстоятельств. В этой связи живопись Вейсберга гораздо больше сравнима с живописью Вермера или Караваджо, нежели с произведениями его современников — нонконформистов, минималистов, абстракционистов. Место, которое заняла живопись Вейсберга в ряду колоризма, фундаментально, универсально и связано с развитием нового этапа пленэрного и постпленэрного колоризма.

Важным инструментом анализа как индивидуального живописца, так и живописной традиции в целом является структура «мастер — мастерская — школа». Это модель становления художника от ученика школы, через мастерскую — ученика индивидуального мастера и, наконец, до самостоятельного мастера.

Уже в 1940-е годы, в начале становления живописца в выборе приоритетов и учителей, Вейсберг руководствуется не внешними карьерными мотивами, а исключительно индивидуальными склонностями и способностями. Из всего контекста послевоенной живописи он выбирает единственных носителей колористических традиций парижской школы — Машкова и его учеников — бывших «Валетов». В это время они были единственными не только в русском, но и в европейском искусстве, которое становится все более графичным, ориентированным на

European colourism in painting of Weisberg

Elena Khlopina, Ph.D. in the History of Arts, Associate Professor of the Department of General History of Art of Russian State University for the Humanities.

Abstract. This article is considering evolution of artistic method of V. Weisberg, a Moscow painter of the second half of XX century. His canvases are so different from works of his nonconformist contemporaries, painted concerning actual social context, and demonstrate succession of artistic tradition. His true teacher was I. Mashkov, who has already synthesized in his paintings colouristic traditions of Paris school XIX–XX century and of “old masters”. The clue problem for Weisberg was mastering the material of oil painting, the palette, the colour and correlations of colours, the limits of drawing, water-colour and oil painting. The magnitude of his talent and realization is quite comparable with great European painters of previous time..

Keywords. Weisberg, Mashkov’s school, colourism, tradition, realization, colouristic structures.

В.Г. ВЕЙСБЕРГ. *Портрет Р. Брук. 1956.*
Холст, масло. Местонахождение неизвестно

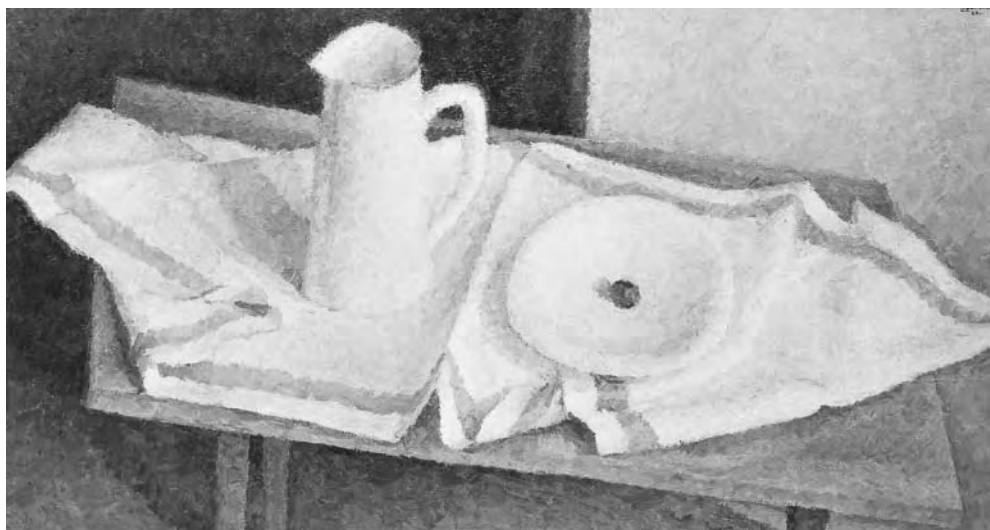


¹ Впервые опубликована в 1962. ВЕЙСБЕРГ В. Г. *Классификация основных видов колористического восприятия*// Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы доклада. М., АН СССР, 1962. С.134–136. Переиздана: ВЕЙСБЕРГ В. Г. *Живопись. Акварель. Рисунок*. Каталог выставки из собрания ГТГ к 70-летию со дня рождения. М., 1994. С.143–147. Хлопина Е. Ю. *Влюбленный в классическое искусство. Живопись Вейсберга в традиции колоризма*. М., 2009. С. 262–265.

монументальную прикладную декорацию, уходит в оптико-психологические эксперименты, находясь под сильным влиянием кино и фотографии. Хотя сами «Валеты» в это время все дальше отходят от Машкова в сторону современной им парижской школы, репродукционности и графизации, но по сравнению с остальными современниками они — живописцы. Вейсберг с самого начала выбирает ориентир на самого мастера — Машкова — и движется в направлении синтеза. Он реализует пластические задачи, фундаментальные для колоризма Машкова и его предшественников, французских живописцев рубежа XIX–XX веков. Это и пленэр как метод живописной реализации, который предполагает постоянный баланс контактности, непосредственности и отвлеченности, абстрактности в построении цветовых структур, и освоение модуля живописной ткани — пуантели, или «зерна», по Машкову, и оптическое смешение цвета, и унаследованная Машковым, а вслед за ним и Вейсбергом идея цветоформы Сезанна. Но больше всего, как ни парадоксально, ранние картины Вейсберга похожи на живопись Сера. Уже в этот период он демонстрирует характерную для таланта синтезатора последовательность и целеустремленность в движении по выбранному пути.

В 1950-е годы Вейсберг, продолжая примерять к себе пластические задачи Машкова и «Валетов», расширяет границы своего синтеза, включая пластические задачи Малевича и Кандинского. Он достигает уровня синтеза и переходит из региональной школы в музейную традицию колоризма. Абстракционизм Малевича и Кандинского для Вейсберга — это не новая беспредметная иконография, а идея абстрактности в живописи. У них это было на уровне идеи, у Вейсберга — на уровне реализации. Абстрактность в живописи для него — это законы палитры и организации абстрактного пространства холста. У него нет предметного подхода к форме, объему, нет предметного восприятия цвета, что было тупиком для Сезанна. Ряд его картин демонстрирует спектр абстрактных пластических задач. Это осознание композиционного диапазона — геометрия и хаос, который также подсказывают ему Малевич и Кандинский, это аналитичность и непосредственность, спонтанность, которые чередуются в процессе живописной реализации, это единство, равномерность построения живописной ткани. К концу 1950-х годов Вейсберг выходит в живописи на следующий уровень сложности цветовых структур, что ведет к постепенной потере спектральной узнаваемости цвета. Он говорит: «Цвет есть, но он мне мешает».

1960-е в творчестве Вейсберга — органичное развитие задач 1950-х годов, хотя зрителям кажется, что это разрыв с прошлым и переход к новому художественному языку. Интерес к Малевичу и Кандинскому разворачивается в сторону современных ему абстракционистов — минималистов, пуристов, нью-йоркской школе и т.д. Он ставит задачу написать графику современного ис-



Белый кувшин и тарелка на полотенце. 1960. Холст, масло. ГТГ

кусства, то есть превратить грубые графические отношения в тонкие колористические. Он говорил: «Черный квадрат Малевича — замечательная задача, но лучше бы ее написать». Он ставит задачу написать и соединить два типа композиции — классическую и барочную, геометрию и хаос. В живописи Вейсберга форма растворяется в пленэром, цветовоздушном пространстве. Формулировка «Цвет есть, но он мне мешает» распространяется и на форму, объем есть, но он мешает равномерности живописной ткани. Это следующий уровень машковской же задачи «написать касания и погружения». Вейсберг «растягивает цветовую шкалу», как он говорил. То есть он изучает границы и возможности усложнения цвета в масляной живописи, доходя до пределов, когда цвет становится неузнаваемым, теряет спектральную составляющую, хотя структуры цветовых отношений строятся полной палитрой. Главным в его картинах становится пространство, которое складывается в результате многократного усложнения цветовых структур. Это следующий уровень понимания пленэра.

В эти же годы Вейсберг формулирует, чем он занимается в живописи, в докладе «Классификация основных видов колористического восприятия», где третий уровень колористического восприятия как нельзя лучше объясняет его собственную живописную реализацию. Это «неузнавание цвета, пигмента, больших пятен при полном построении их конструкции» в том, что касается живописной структуры, это бесконечная цветовая информация и «подсознательная, автоматическая реализация». В том, что касается композиции и рисунка — это баланс между узнаванием и неузнаванием и пластическая деформация рисунка.

В 1960-е годы Вейсберг пытается создать свою мастерскую и школу по той модели, которую в свое время прошел сам, то есть аналогично машковской. Однако эта идея не удается, постепенно альтернативой мастерской и школы для Вейсберга становится занятие рисунком, а в дальнейшем и ак-

варелю как комментарием к собственной живописи. Неудача с мастерской и школой объясняется как внешними историческими обстоятельствами, так и тем, что революция пленэра освободила колоризм от несвойственных ему функций. Живопись — от необходимости быть похожей (подражательной), а колориста — от необходимости мастерской, школы, круга, поставив его вместо этого перед лицом традиции — музея. После «революции пленэра» колорист повернут лицом к палитре и холсту. Единственная опора вовне — музей как источник бесконечной пластической информации. Дальнейшее развитие Вейсберга в 1970–1980-е годы наглядно демонстрирует неизбежность такого пути для колориста в XX веке.

В живописи Вейсберга 1970-х нет полемики с предшественниками и современниками в постановках и иконографии. Понимая ограниченность с позиции колоризма современного искусства, он отказывается от задачи написать его иконографию. В живописи он занимается реализацией фундаментальной для всего европейского колоризма задачи — взаимоотношениями хаоса и геометрии, цвета и рисунка, а внутри живописи, взаимоотношениями двух частей палитры — земель и спектральных цветов. Все эти оппозиции — не отдельные задачи, а часть целого синтеза, гармонии. Тем самым пластические задачи — рисунок и живопись, цвет и монохром, — пропущенные Вейсбергом сквозь опыт пленэра, приобретают новые смыслы. Он конструирует цветовые отношения до потери узнавания цветовых структур. В восприятии это выглядит как бесконечное пространство, живопись, которую нужно смотреть долго. Пленэрная сущность таланта Вейсберга реализуется им как живопись чистых отношений сродни философии как науке наукам.

Роль мастерской и школы в это время выполняют его собственные рисунки и акварели. Вейсберг, как и аналитик Сера, ведет сознательный эксперимент, разделяя занятия рисунком и живописью. То, что исчезает в живописи, появляется и изучается в рисун-



В.Г. ВЕЙСБЕРГ. *Город*. 1981. Холст, масло.
Музей изящных искусств, Лозанна



Фудзияма. 1963. Холст, масло.
Частное собрание

ке, в частности проблема организации объема в пространстве. В промежутке между живописью и рисунком появляется акварель с продиктованными рисунком и живописью границами и диапазоном задач. Тем самым Вейсберг становится сам себе мастерской и школой, замыкается на себя.

Если в 1970-е годы метод пластической реализации Вейсберга основан на дихотомии разных подходов, то в 1980-е он движется в направлении синтеза всех своих предшествующих задач. Это и синтез задач рисунка, акварели и живописи, и синтез композиционного диапазона хаос-геометрия, что видно даже в постановках, в которых соединяются формы чистой геометрии — кубы, пирамиды — с формами чувственными и пленэрными — Венерами, Танаграми, раковинами. Задача написать касания, которая была основной пластической темой живописи 1960–1970-х годов, в последние годы становится задачей рисунков и акварелей. Если в рисунках касание чувственное, буквальное касание карандаша и бумаги, то в акварелях, включающих опыт рисунка, касание реализуется на следующем уровне. Это касание пятна с пятном, «чистые» отношения теплых и холодных тонов. Вейсберг стремится дойти до границ возможностей рисунка и акварели. В результате создается впечат-

ление, что стираются различия между монохромным рисунком и акварелью, они балансируют на грани исчезновения, растворения в белом пространстве листа бумаги.

Живопись также усложняется, становясь еще более пленэрной. Баланс в живописи удерживается на грани растворения конструкции в живописном пятне, объемов в пространстве и исчезновения цвета. От картины к картине все это проявляется то больше, то меньше. Темой живописи Вейсберга становится не столько конструкция, то есть натюрморт, сколько состояние цветовоздушной среды, в которой конструкция растворяется, как в пейзаже. Цвет теряет не только свою спектральную узнаваемость, но и чувственную фактуру, характерную для масляной живописи. Вейсберг в это время пишет одними лессировками. Живопись начинается с нейтральных цветов, сложных смесей, которые сразу выстраивают нематериальное пространство — свет и дух, как это называл сам живописец. Тем самым он демонстрирует этапы, как в опыт его живописной реализации включается результат изучения возможностей акварели, опираясь на них, он изучает границы усложнения цвета с помощью лессировок в масляной живописи. Сквозь прозрачные слои лессировок просвечивает плетение холста, которое становится модулем живописной ткани, как у Вермера. Касания в живописи стираются, становятся пластически активными пустотами. Вейсберг пишет пустоту, как понимали ее средневековые китайские художники-поэты.

Последовательность и высочайший уровень поэтапной пластической сублимации, а также аналитичность метода реализации Вейсберга — яркий пример моношколы живописца. Параметры такой многоуровневой системы синтеза выражаются не только в интерьерах его белых мастерских, на что все обращали внимание, но и в постепенном ретроспективном выстраивании прошлых, настоящих и даже будущих работ в пластически логичный ряд. Это прежде всего видно по ежегодно обновляемым экспозициям его работ в мастерской. Но и редкие возможности выставляться Вейсберг использовал как полигон для выстраивания собственного «музея». Ряд своих картин он строил по принципу пленэра, разного общего тона и состояния, разнообразия композиций и конструкций. Организация ряда картин — еще один метод анализа своих способностей реализации.

Вклад Вейсберга в сложение традиции колоризма невозможно оценить без ретро-

ЛИТЕРАТУРА

ВЕЙСБЕРГ В.Г. *Живопись. Акварель. Рисунок: каталог выставки из собрания ГТГ к 70-летию со дня рождения*. М.: Гендальф, 1994. 151 с.

ВЛАДИМИР ВЕЙСБЕРГ. *Собрание Эльфриды Филиппи: каталог выставки*. М.: экспериментальная типография, 1997. 55 с.

МУРИНА Е.Б. *Владимир Григорьевич Вейсберг*// Искусствознание. 2003. № 2. С. 446–470.

ХЛОПИНА Е.Ю. *Влюбленный в классическое искусство. Живопись В.Г. Вейсберга в традиции колоризма*. М.: СБМ-галерея, 2009. 304 с.

спективного анализа тех фундаментальных пластических проблем, которые осваивали колористы предшествующих эпох. Если мастера до пленэрного этапа колоризма реализовали свой колористический талант скорее вопреки, нежели благодаря школе, которая была основана на графической технологической реализации, связана с тактильными искусствами, то метод постпленэрного колоризма изначально основан на цвете как основополагающем материале построения гармонии и эксперименте. После «революции пленэра» начинается процесс осознанного изучения внутренних, пластических проблем: законов цвета, взаимоотношений рисунка и композиции как производных от цветовых отношений, абстрактности и контактности, восприятия и реализации, того, как изменились психофизические условия реализации — взаимоотношения «художник — модель — палитра — картина». Установка на результат — создание законченной картины сменилась установкой на процесс, в котором картина — этап процесса реализации, отмечающий степень контакта живописца с мотивом, палитрой в процессе организации абстрактного пространства холста. Значение таких живописцев, как Вейсберг или Сера, Машков, в традиции постпленэрного колоризма в том, что они соединили пленэр с задачами допленэрного колоризма, так же как отцы-основатели масляной живописи в XV веке сублимировали, абстрагировали тактильные и графические свойства пространственных и цветовых материалов Средневековья. Они дополнили интуитивность пленэра анализом, развили на новом постпленэрном этапе проблему взаимоотношений рисунка и цвета, поставленную колористами в XVII веке.

Структура традиции колоризма складывается из феноменов реализации. Вейсберг в этом ряду не просто один из многих.

Ласло Моголи-Надь, инженер искусства

Елена Владиславовна Зайцева, искусствовед, аспирант заочного отделения Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

Аннотация. Ласло Моголи-Надь, художник, фотограф и конструктивист, работавший в Германии и Париже, подробно рассматривает особенности живописного, фотографического и кинематографического видов искусства. Моголи-Надь ничего принципиального не придумывал, все новое у него – результат виртуозного смешения и приведения вещей в движение. Ласло Моголи-Надь был не только фотографом, но типографом, сценографом и как педагог сыграл значительную роль в истории дизайна. Сам Моголи-Надь считал себя конструктивистом. Он вошел в искусство вместе с конструктивизмом, он создал первые в Германии конструкции-объекты, органично воспринял идею взаимосвязи искусства, науки и техники. Наследие художника малоизученно. Его имя незаслуженно редко упоминается в истории фотографии и искусства в целом.

Ключевые слова. Фотограмма, «Баухауз», Ласло Моголи-Надь, эксперимент, авангард, Новое видение.

Ласло Моголи-Надь, художник, фотограф и конструктивист, работавший в Германии и Франции, в конце 1920-х годов издал книгу-манифест «Живопись, фотография, кино», переведенную в 1927 году на русский язык. Основная идея книги довольно проста: в XX столетии нельзя жить по законам искусства прошлых веков. В подтверждение автор подробно рассматривает особенности живописного, фотографического и кинематографического видов искусства, высказывает большое количество оригинальных, хотя и не бесспорных мыслей.

По его словам, до изобретения фотографии перед живописью стояли две задачи: изобразить и красочно выразить построения. Теперь же в ведение живописи отходит область чисто красочного построения, к фотографии — построение изображения. Моголи-Надь прозорливо предугадал упадок пикториализма и отход фотографии от живописи, ее самостоятельный путь развития. В то же время его категоричность в суждениях приводила к вульгаризации идей и выводов. Например, стал задаваться вопрос: а не отменить ли живопись вообще? Живописец старается дать в рисунке обобщение модели, ее образ, а фотограф анализирует модель, выявляет ее индивидуальность. Понятие образа в фотографии и живописи не совпадает.

Также в манифесте Моголи есть очень смелые идеи. Он обращает внимание на способность фотографии расширить границы человеческого зрения, показать такие формы бытия, которые без фотообъектива человеческому глазу недоступны.

Известный художественный критик тех лет А. Федоров-Давыдов наряду с недостатками манифеста отметил и явные его достоинства: «...Моголи-Надь сам указывает, что и техника, и выдвигаемые ею новые формы искусства есть продукт новых потребностей. Отмечает же он, что до сих пор фотография была в плену у живописи и лишь теперь от ее влияния освобождается»¹. В текстах Надя

второй половины 1920-х годов русские могли видеть себя как в зеркале.

Действительно, на протяжении XIX века фоторепортеры, например, повторяли живописные портретные композиции. Съемка проводилась в фас, профиль или в три четверти, по грудь, по пояс или во весь рост. Лишь иногда бывали незначительные отступления от этих правил. Обязательной считалась хорошая тональная прорисовка, особенно глаз и рук. Лишь к концу XIX века эти правила начали меняться, впрочем, вместе с правилами живописными. Ломаю традиции, Моголи-Надь и его единомышленники сильно укрупняли планы, показывая лишь часть головы портретируемого, применяли невероятные ракурсы, снимали «с лягушачьей перспективы» (с земли) или с высоты птичьего полета. Зачастую изображение на снимке становилось неузнаваемым, как, например, портрет Эллен Франк примерно 1929 года. В любом случае фотограф был меньше заинтересован в безукоризненной технике, чем в неожиданных визуальных эффектах.

Практика фотохудожников «Баухауза» и их манифест сыграли большую роль в реформировании эстетики. Теперь уже живописцы стали применять фотографические ракурсы. Например, многие картины К. Петрова-Водкина имеют перспективы фотоснимков, А. Дейнека в одной из своих картин использовал сделанную Борисом Игнатовичем фотографию. Если в XIX столетии фотопортреты служили подсобным материалом, то в XX веке фотографические перспективы стали верными «спутниками» живописцев. Свежесть и необычность фотоперспектив получили всеобщее признание и распространение. В наши дни без удивления смотрят на снимки, сделанные объективом «рыбий глаз» с углом зрения в сотню граду-

Laszlo Moholy-Nagy, art engineer

Elena Zaytseva, art-historian, Graduate student, Saint Petersburg State Repin Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture.

Abstract. Laszlo Moholy-Nagy – artist, photographer, adherent of constructivism, who worked in Germany and Paris, look into details of painting, photo and cinema arts. Moholy-Nagy didn't imagine anything special, all his new art is a result of sublimation, mixing and pushing things into a motion. He was not only photographer. Laszlo tried a lot of kinds of art, and add in each something new from himself. He was photographer, typographer and scenic artist, also he became a significant figure in a history of design. Moholy-Nagy meant himself as adherent of constructivism. He appeared in art history in the same time with constructivism, he made first constructivism-object in Germany, took in an idea of correlation of art, science and technology. His life and creative work not good studied, and unfairly we can't meet his name in a history of photography and whole art history quite often.

Keywords. Photogram, Bauhaus, Laszlo Moholy-Nagy, experiment, avant-garde, New vision.

Л. Моголи-Надь
Без названия. 1939. Цв. фото



¹ Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство: статьи и очерки. М.: Искусство, 1975.



Л. Моголи-Надь
 Без названия.
 Около 1925. Фотограмма

Люди за венецианским жалюзи.
 1937–1946. Фото



сов и более. Целые альбомы состояются из панорамных фотоснимков.

На примерах оформления популярных в годы юности фотографа трогательных европейских витрин, использовавших кустарные изобретения, Моголи-Надь воспитал поколение высокопрофессиональных дизайнеров и заложил основы современного мультимедийного мышления.

Это и было делом его жизни — соединение статических и динамических визуальных искусств. Моголи-Надь ничего принципиального не придумывал, все новое у него — результат виртуозного смешения вещей и приведения их в движение. Хороший пример — сценарий «Динамика большого города», написанный в 1924 году и нашедший позднее частичное воплощение в фильме Вальтера Рутмана «Берлин: симфония большого города». Ритмичный монтаж, пульсация света и тени, орнаментальные абстракции из фрагментов реальности — все было придумано до Моголи-Надя, в том числе и в кино. Но именно ему принадлежит идея объединить эти приемы, заставить трехмерный объект вращаться, отбрасывая причудливые тени в луче кинопроектора, смешать проецируемое изображение с подвижной тенью и сопроводить его специально написанной музыкой. В этом уже есть современный видеоарт.

Комментаторы сходятся на том, что знакомство с идеями Малевича, Лисицкого и Родченко сыграло для Моголи-Надя решающую роль. Быть может, побывав он в России, как Вальтер Биньямин, иллюзий у него осталось бы куда меньше. А так он еще в 1930 году умудряется писать в «Совкино» запросы на участие в каком-нибудь авангардном кинопроекте вместе с русскими мастерами. Интернационал Моголи-Надь понимал буквально, в духе ранних дореволюционных утопий, чего уже не могли принять в стране победившего пролетариата.

Если сравнить фотографию 1927 года «Балконы «Баухауза» со знаменитыми «Балконами» Родченко, попавшими к нему в объектив двумя годами ранее, то можно убедиться в их идентичности. В «Балконах» Моголи-Надь переходит к динамической концепции пространства, здесь активно взаимодействуют человек и архитектура. Из-за экстремального угла зрения фасад и балконы здания превращаются в абстрактную серию линий и квадратов.

Увлечение Моголи-Надя «свободной камерой» приводит к буму фотографии в «Баухаузе» среди студентов задолго до открытия там Вальтером Петерхансом мастерской фотографии в 1929 году.

Однако Моголи-Надь был не только фотографом, но и типографом, сценографом. Он перепробовал огромное количество видов искусств и всюду привнес что-то свое. Как педагог он сыграл значительную роль в истории дизайна. «Роман» Моголи-Надя с дизайном особенно интересен. В 1923 году Гропиус сформулировал свою концепцию «Искусство и техника — новое единство», которая предполагала влияние дизайнера на промышленное производство и соответствующую ориентацию художественного образования. Самым последовательным проводником этих идей в «Баухаузе» стал Моголи-Надь, который взял на себя руководство фотокурсом и мастерской по металлу. Новый этап в педагогике «Баухауза» начался в 1923-м и закончился в 1928 году вместе с уходом из него и Гропиуса, и Моголи-Надя. Оба они были редакторами (а Моголи-Надь и типографом) всех четырнадцати книг серии «Книги Баухауза», а с 1926 по 1928 год — издателями журнала «*Bauhaus*». Позднее, находясь в эмиграции в США, Гропиус еще раз выступит с инициативой привлечения Моголи-Надя к педагогической деятельности, рекомендуя его вместо себя на пост директора организуемой в Чикаго школы дизайна «Нью-Баухауз». С 1937 года и до конца жизни Моголи-Надь руководит «Нью-Баухаузом» (переименован в 1944 году в Институт дизайна).

Роль Моголи-Надя-педагога в развитии как немецкого, так и американского дизайна трудно переоценить. В процессе преподавания он приобщал студентов к новому видению, которое рассматривал как основу полноценной деятельности в современном дизайне и искусстве.

Себя фотохудожник считал конструктивистом, поскольку вошел в искусство вместе с ним, создал первые в Германии конструкции-объекты (1921–1922), органично воспринял идею взаимосвязи искусства, науки и техники. Среди коллег в «Баухаузе» он выделялся радикальной позицией и безграничной энергией, мог постоянно обсуждать проблемы оптики, механики, проекции и т. п. Первым в «Баухаузе» стал заниматься фотографией и приблизительно с 1925 года отказался от живописи, выдвинув требование «свет вместо краски». В своих пространственных композициях активно использовал целлулоид, алюминий, плексиглас. Не без энергич-

ного участия Моголи-Надя в «Баухаузе» и по всей Германии укоренялись принципы функционализма, а затем, и тоже не без его усилий, они стали составной частью профессиональной идеологии и американского дизайна. И это при том, что сам Моголи-Надь не проектировал вещи, не занимался индустриальным дизайном, а лишь руководил проектным процессом, распространяя методологию функционализма.

Более непосредственное влияние на дизайн имела деятельность Моголи-Надя как типографа. Он один из пионеров новой типографики, творчество которых оказало влияние на два поколения типографов. Значительна его роль не только как практика, разработавшего оформление многочисленных изданий — книг, плакатов, документации «Баухауза», но и как теоретика, обозначившего основные позиции функциональной типографики.

Индивидуальность Моголи-Надя во всех его ипостасях художника, педагога, теоретика определялась цельностью и своеобразием его визуальной мысли, в фокусе которой всегда находились три категории: свет, пространство, движение, точнее, взаимосвязь этих визуальных категорий, их перетекание друг в друга. Моголи-Надь культивировал способность воспринимать и переживать чудо спроектированного пространства: равновесие напряжений, отношения пространственных элементов. Более других современников-конструктивистов он был поглощен идеей создания пространственных конструкций, у него они, как ни у кого другого, кинетичны и пронизаны световыми эффектами. Эти движущиеся светоцветоформы, так называемые световые модуляторы, содержат готовую заявку на то, что впоследствии сформируется в целое художественное направление — кинетическое искусство. В свою очередь, и в педагогике он много внимания уделял темам движения, вращения, изменения.

Для своего времени обращение художника к фотографии, а потом и к кино было радикальным поступком. Моголи-Надя интересовалась способностью фотографии открывать действительность, создавать вторую реальность (а не только репродуцировать первую). Он проявил на редкость универсальный интерес к фотографии, испробовал едва ли не все ее технические и жанровые возможности, однако нельзя не выделить особого увлечения, практического и даже философского.

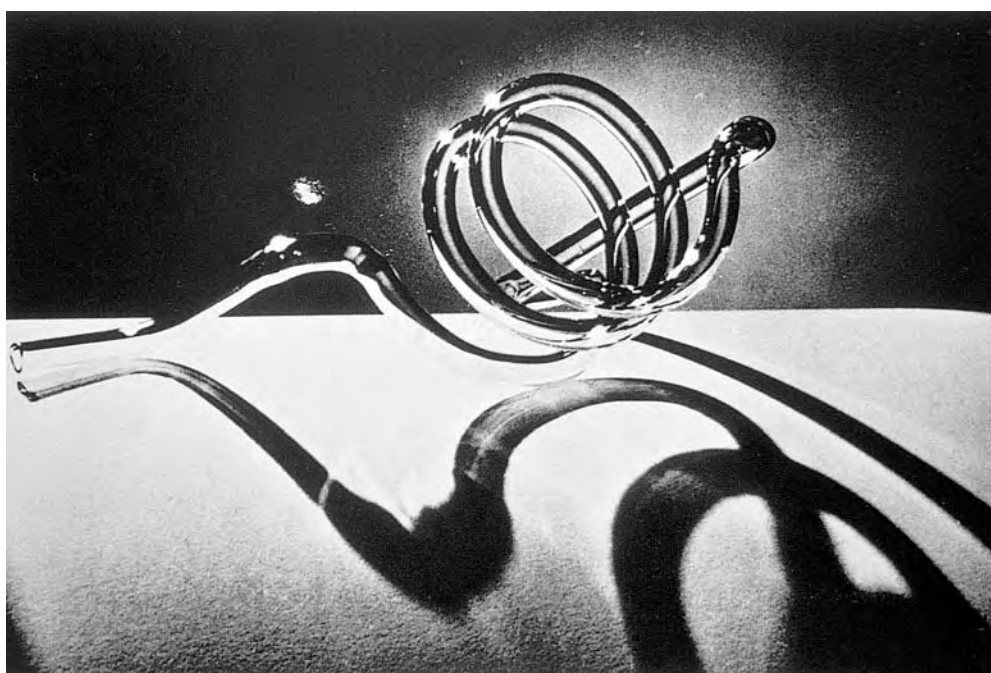
Основным его занятием было изучение феномена света. Его эксперименты со светом достигли кульминации в конструкции светомодулятора.

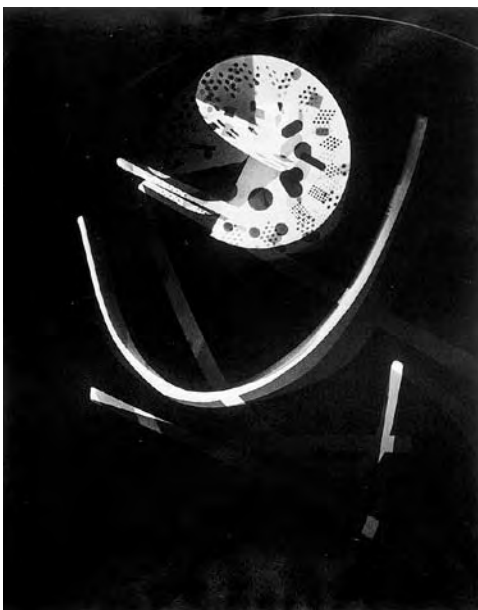
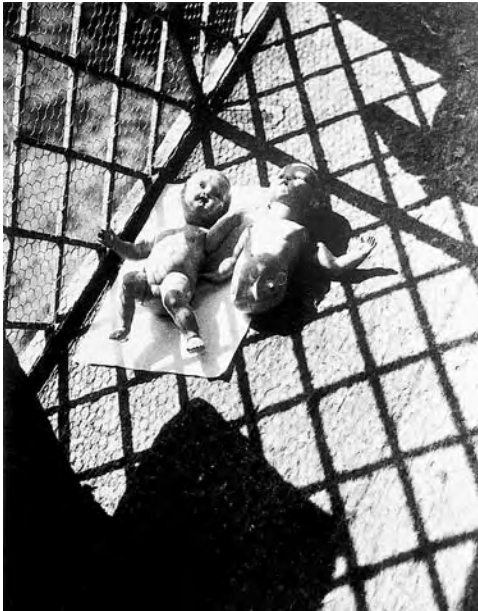
Моголи-Надь рассматривал объектив камеры как искусственный орган, необходимый тем, кто мечтает участвовать в искусстве будущего. Художник был успешен в либерализации всех фотографических медиа своего времени, пытаясь выразить непостижимое качество света и теоретически, он развил, или выработал, «грамматику» света, которая до сегодняшнего дня сохраняет актуальность.

Без названия (Стол для завтрака. Композиция с Люсией). Около 1926. Фото

Высокий прыжок. 1930-е. Фото

Лаборатория стекла. 1938. Фото





Л. Моголи-Надь
Куклы. 1926. Фото

Без названия. 1939. Фото

Еще в ранней живописи Моголи-Надь начал разрабатывать эстетику машины, что неизбежно привело его к письму светом — фотографии, он учился применять конструктивистские формы. Например, «Вид с Берлинской радиобашни» снят с самой высокой ее площадки, когда туда возможно было попасть (видимо, во время строительства). Этот ракурс с птичьего полета вызывает головокружение. Мы ничего не знаем про то «как», «из какого контекста» возникло это произведение, но находим в нем отголоски конструктивизма, абстрактную композицию, наложение форм и структур.

Острая оппозиция света, форм и материалов вибрирует и дает глубину абстрактному пространству картины. Некогда фотография ценилась за ее описательную возможность, но затем на передний план выходят вопросы цвета. Моголи-Надь обозначил эту тенденцию в книге «Живопись, фотография, кино».

Он предложил освободиться от консервативных академических рамок, считая это необходимым для становления современного художественного творчества, излагал фундаментальные положения новых «инженеров» искусства.

Популярны были работы мастера в технике фотограммы, которые позволили ему создавать фотографии без помощи камеры. Для начальных экспериментов без камеры Ласло и его первая жена Люсия использовали недорогую бумагу дневного света, выполнив большое количество тестов. Для этого материала, в отличие от фотобумаги, не требовалась темная комната, и долгое время засвечивания давало градации тона, а тени приобретали коричневый цвет. Моголи-Надь считал, что фотограммы могут быть интерпретированы как негативы, но некоторые из них создавались как бы в «позитиве», белый фон достигался благодаря более интенсивному засвечиванию через оригинальную фотограмму листа светочувствительной бумаги. Некоторые работы напоминают современному зрителю рентгеновские снимки.

Моголи-Надь стремился к созданию новых визуальных образов. Испытывая влияние русских конструктивистов Родченко и Лисицкого, кинорежиссеров Дзиги Вертова и Сергея Эйзенштейна и архитектуры Нового времени, он искал новые отношения между человеком и пространством и пытался выразить их через фотографию. В своих фотомонтажах художник ставил целью передать чувственные впечатления, сделать их визуально доступными зрителю. Этот жанр он называл фотопластикой: коллаж фотографии с типографикой, попытка адаптировать фотографию с помощью типографики в массовое искусство.

Коллаж Моголи-Надя отличался от искусства дадаистов, стремившихся удивлять и шокировать. Их фотокомпоненты трудно расшифровывались, обязательный атрибут их антиэстетического подхода — кривой разрез. У Моголи-Надя каждый фотомонтаж был поэмой. Эффект мастера основывался на парении, колебании света и тени. Его светопрозрачный модулятор был очень важным шагом в этом направлении, он преодолевал статичность.

Ласло Моголи-Надь не столь известен, как Ман Рей. Но его эксперименты в фотографии в начале XX века породили множество последователей (часто его студентов), и без него современная художественная фотография выглядела бы совсем иначе. Жизнь и творчество этого художника мало изучены, и его имя незаслуженно редко упоминается в истории фотографии и искусства в целом.

ЛИТЕРАТУРА

- БАЖАК К. *История фотографии. Возникновение изображения*. М., 2003.
- БАРТ Р. *Camera lucida. Комментарий к фотографии*. М., 1997.
- БЕНЬЯМИН В. *Краткая история фотографии. Избранные эссе*. М., 1996
- Ласло Мохой-Надь и русский авангард. Artes et media*. М.: Три квадрата, 2006.
- Experimental Photographers. Laslo Moholy-Nagy*. Phaidon. London. 2001.
- Experimental vision: the evolution of the photogram since 1919; [exhibition at the Denver Art Museum January 15 — March 27, 1994]*. Essays by Floris M. Neusüss Roberts Rinehart Publ., 1994.
- FIEDLER JEANINE AND HATTULA MOHOLY-NAGY. *László Moholy-Nagy. Color in Transparency. Photographic Experiments in Color, 1934–1946*. Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin, 2006.
- Haus, Andeas. Moholy-Nagy: Photographs and Photograms*. NY: Pantheon books 1980.
- Laszlo Moholy-Nagy, Vision in Motion, Chicago: Paul Theobald, 1947*.
- MARGOLIN VICTOR. *The struggle for utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy. 1917–1946*. The university of Chicago press. Chicago and London. 1997.
- PASSUTH, KRISZTINA. *Moholy Nagy*. London: Thames and Hudson, Ltd, 1985.
- WARE KATHERINE, ED. *In focus: Laszlo Moholy Nagy Photographs from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: J paul getty museum, 1995.
- 20th century. Photography. Museum Ludwig Cologne*. Taschen. Koln. 2005.

Школа современного искусства «Свободные мастерские»

Школа современного искусства «Свободные мастерские» организована в 1993 году Верой Дажиной, Валерием Турчиным, Александром Пономаревым, Леонтием Зыбайловым и Владимиром Куприяновым. В течение семи лет школа вела активную образовательную и выставочную деятельность.

В 2000 году «школа современного искусства «Свободные мастерские»» вливается в образовательную программу Московского музея современного искусства, приобретая статус молодежного образовательного центра.

Как в России, так и за рубежом образовательные центры являются неотъемлемой частью просветительской и творческой работы большинства современных музеев. В рамках школы «Свободные мастерские» реализуются образовательные и выставочные программы, рассчитанные на активное включение молодых художников в современный художественный процесс и способствующие их творческому становлению и самоопределению.

Педагогические и творческие программы школы основаны на новейших методиках и технологиях, использовании в образовательном процессе широкого спектра проблем современной культуры и визуально-пластических искусств. Спецкурсы направлены на систематизацию новых тенденций в области искусства, привлечение опыта гуманитарных наук, в первую очередь социологии и философии, в систему художественного образования.

Экспериментальные педагогические программы школы реализуются в конкретной практической деятельности в творческих мастерских, охватывающих широкий спектр направлений современного искусства, междисциплинарные формы художественной активности.

Творческие программы мастерских включают выставочные проекты и коллективные художественные акции, семинары и лекции специалистов, круглые столы с участием ведущих современных художников, критиков и экспертов. В учебных и творческих программах большое внимание уделяется свободным дискуссиям, дающим возможность слушателю осознать себя непосредственным участником и творцом. Помимо творческих и теоретических дисциплин, в программу обучения также включено изучение вопросов арт-бизнеса и кураторской деятельности. Таким образом, главная задача школы – воспитать социально ориентированных профессионалов, знакомых с разными способами и возможностями самореализации в современном художественном процессе.

С 2001 года школа организует ежегодные выставки-фестивали молодого искусства «Мастерская», в которых принимают участие как выпускники и слушатели школы, так и молодые российские авторы и их коллеги из зарубежья. Выставки занимают пространство всех основных площадок Московского музея современного искусства. Наиболее заметными из прошедших были: выставка «Тонотография музея», проведенная в рамках фестиваля молодого искусства «Мастерская-2003», «Мастерская-2004» с проектом «Между», «Мастерская-2005» с проектом «Память», «Мастерская-2006» – «Power», «Мастерская-2007» – «Пространство».

В 2008 году по инициативе Московского музея современного искусства и Государственного центра современного искусства свою историю открыла **Московская международная биеннале молодого искусства**. В рамках первой биеннале молодого искусства прошла выставка «Мастерская-2008» с проектом «Миграция», «Мастерская 2009» с проектом «My loves, my friends», заняв все четыре этажа здания музея на Ермолаевском, 17, и залы галереи «Зураб» на Тверском бульваре.

Наиболее активные слушатели 2009/10 учебного года, а также выпускники школы прошлых лет наравне с профессиональными молодыми художниками из России и стран зарубежья, смогли принять участие в традиционной выставке «Мастерская-2010», а также, при условии прохождения кураторского отбора в проектах программы **Второй Московской международной биеннале молодого искусства «Стой! Кто идет?»**, которая прошла в Москве летом 2010 года.

В течение пяти лет, в рамках программы «Дебют», состоялись десятки выставок слушателей школы и приглашенных начинающих художников и кураторов.

Теоретические курсы:

- **Теория и история современного искусства.**

Преподаватель Вера Дмитриевна Дажина, профессор МГУ, доктор искусствоведения;

- **Социология и философия современной культуры.**

Преподаватель Андрей Колосов, кандидат философских наук, доцент МПГУ;

- **История фотографии.**

Преподаватель Ирина Толкачева, куратор, искусствовед, историк фотографии;

- **Актуальные практики современного искусства.**

Преподаватель Юрий Шабельников, художник, галерист, куратор;

- **Актуальные проблемы мультимедийных искусств.**

Преподаватель Ольга Шишко, куратор, искусствовед, ведущий специалист в области медийных искусств.

К чтению лекций также приглашаются ведущие специалисты в названных областях.

Школа регулярно проводит **открытые мастер-классы**, к руководству которыми приглашаются ведущие деятели арт-сцены, активно участвующие в современном художественном процессе как в России, так и за рубежом. Были проведены встречи с художниками А. Бартеневым, Д. Гутовым, Д. Приговым, Г. Виноградовым, Л. Горловой, Ю. Шабельниковым, И. Юсуповой, Н. и В. Черкашными, А. Осмоловским, В. Ефимовым, А. Пономаревым, Т. Арзамасовой, А. Жигаловым, Б. Орловым, С. Шутовым, И. Кориной.

С 2007/08 учебного года в программу занятий введена практика организации на базе школы авторских курсов ведущих художников, кураторов, арт-критиков. **Авторские курсы** провел художник Дмитрий Гутов, куратор, искусствовед Ольга Шишко, готовится к проведению курса Георгий Острецов.

В рамках авторского курса Ольга Шишко реализует серию мастер-классов художников мировой сцены, в числе которых уже побывали Стеларк (Австралия), Кен Ринальдо (США) и другие участники фестиваля «ScienceArtFest».

Практические занятия

- **Мастерская фотографии.**

Преподаватель Леонид Дмитриевич Курский;

- **Мастерская арт-проекта.**

Преподаватель Дарья Камышникова;

- **Мастерская живописи.**

Преподаватель Борис Евгеньевич Михайлов.

Итогом работы практических мастерских являются выставки.

Набор слушателей в школу проводится ежегодно в течение августа и сентября.

В школу принимаются все желающие, имеющие среднее специальное или высшее художественное образование. Лица, не имеющие художественного образования, а также выпускники художественных школ и студий принимаются в школу современного искусства по результатам собеседования и просмотра художественных работ.

Занятия в школе современного искусства «Свободные мастерские» проходят ежедневно, кроме субботы и воскресенья с 19.00 до 21.00 по адресу: Петровка, 25, с октября по май.

Обучение бесплатное.

Контактный телефон (495) 231 27 36
e-mail: iworkshops@gmail.com

ACADEMIA

ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Учредитель

Государственное учреждение
«Российская академия художеств»

Идея проекта

Зураб Константинович Церетели президент РАХ

Консультанты РАХ

Дмитрий Олегович Швидковский вице-президент РАХ
Лев Викторович Шепелев академик-секретарь, вице-президент РАХ
Елена Зурабовна Церетели член президиума РАХ

Издатель

Фонд поддержки современного искусства «Артпроект»

Дмитрий Иосифович Гражевич директор фонда
Нина Юрьевна Безруцкая рг-директор

Редакция

Ада Дмитриевна Сафарова главный редактор
Светлана Владимировна Гусарова заместитель главного редактора
Ирина Петровна Сосновская исполнительный редактор
Константин Леонидович Чубанов арт-директор
Ольга Николаевна Аверьянова дизайн, верстка
Наталия Игоревна Гвоздева дизайн, верстка
Алла Сергеевна Надеждина редактор-стилист
Александр Георгиевич Григорьев представитель в Санкт-Петербурге
Виктория Джановна Хан-Магомедова редактор отдела хроники
Александр Александрович Волков выпускающий редактор
Андрей Житнян перевод на английский язык
Лариса Васильевна Доценко корректор-редактор
Владимир Борисович Куприянов фотохудожник
Татьяна Гуликовна Пилюя подготовка текстов

Благодарим за содействие

Татьяну Александровну Кочемасову помощника президента РАХ
Олега Александровича Кошкина главного научного секретаря президиума РАХ
Ирину Владимировну Тураеву пресс-секретаря президента РАХ
Александр Николаевну Лужину начальника правового управления РАХ
Любовь Валерьевну Евдокимову зам. президента РАХ по выставочной деятельности
Веронику Трояновну Богдан заместителя директора по науке НИМ РАХ
Сергия Нугзариевича Шагулашвили заведующего отделом кинопрограмм ММСИ
Владимира Александровича Григорьева заведующего фотолaborаторией РАХ в Санкт-Петербурге
Виктора Васильевича Еремеева фотографа РАХ в Санкт-Петербурге
Бориса Лазоревича и Галину Алексеевну Шумяцких Ассоциация искусствоведов (АИС)

Использованы разработки макета альманаха АCADEMIA 1999 года *Валерия Яковлевича Черниевского*

© Фонд поддержки современного искусства «Артпроект», дизайн, составление

На обложке: *А. Бурдель. Геракл. 1909–1924. Бронза. Музей Бурделя, Париж. Фото Константина Чубанова*

Адрес учредителя

119034, Москва, Пречистенка, 21

Адрес редакции: 119049, Москва, Крымский Вал, д. 8, стр. 2, оф. 352. Тел./факс 7 (499) 230 37 39, e-mail: academia@mail.ru

Подписано в печать 17.09.2010. Отпечатано в ООО «Принт Дизайн ТМ»

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № 77-1114 от 18 ноября 1999 года выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)





ACADEMIA

