



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

**История**

**History**

*Е. Кириченко, И. Рязанцев.* Преемник Бецкого  
*О. Дубова.* Европейская академическая традиция

**3**  
**6**

Successor to Betskoy. *E. Kirichenko, I. Ryazantsev*  
European Academic Tradition. *O. Dubova*

**Музеи академии**

**Museums of the Academy**

*А. Мышкина.* Мансарда Куинджи  
*А. Шаханова.* «Древо жизни» Савкуева

**12**  
**19**

Mansard of Kuindzhi. *A. Myshkina*  
«Tree of Life» of Savkuev. *A. Shakhanova*

# A C A D E M I A

**Международные связи**

**International Relations**

*Е. Иванова.* Итоги пенсионерских вояжей  
*А. Лидов.* Пространственные иконы

**24**  
**31**

Results of a Scholarship Travels. *E. Ivanova*  
Spatial Icons. *A. Lidov*

**Академическое образование**

**Academic Education**

*М. Вяжевич.* Школа изящных искусств

**36**

School of Fine Arts. *M. Vyazhevich*

**Персоналии**

**Personalities**

*И. Порто.* Искусство видимого  
*О. Мусакова.* Дебют в новом веке  
*С. Орлов.* Многовекторный профиль истории

**42**  
**51**  
**56**

Art Visible. *I. Porto*  
The Debut of a New Era. *O. Musakova*  
Multi-vectored Profile of History. *S. Orlov*

**Выставочный комплекс академии**

**Exhibition Halls of Academy**

*А. Гамлицкий, А. Завьялова.* Коллекция слепков  
*О. Севостьянова.* Вспоминая детство  
*О. Олюнина.* «Art-тоннель» Николая Шумакова  
*Н. Панюшева.* Верность теме

**62**  
**69**  
**72**  
**73**

The Collection of Casts. *A. Gamlitsky, A. Zavyalova*  
Remembering Childhood. *O. Sevostyanova*  
«ART tunnel» of Nikolay Shumakov. *O. Olyunina*  
Allegiance to The Theme. *N. Panyusheva*

**Музеи современного искусства**

**Museum of Modern Art**

*Е. Романова.* Новый музей-мастерская Церетели  
*А. Якимович.* Сумма живописи  
*О. Портнова.* Коллекция Иосифа Бадалова  
*Г. Никич.* Книга художника  
*В. Хан-Магомедова.* 3-я Московская биеннале

**76**  
**86**  
**90**  
**92**  
**93**

New Museum of Tsereteli. *E. Romanova*  
Sum of Painting. *A. Yakimovich*  
Joseph Badalov's Collection. *O. Portnova*  
The Book of The Artist. *G. Nikitch*  
The 3-d Moscow Biennale. *V. Khan-Magomedova*

**Обзоры**

**Reviews**

*М. Чеходанских.* Ментальная география Мартена  
*Т. Флегонтова.* Мастер уличной фотографии  
*П. Сигг.* Ускользание мира  
*А. Григорьев.* Актуальная картина  
*М. Вяжевич.* Москва – вечный город  
*И. Белят.* Зинштейн. Мгновение и вечность  
*Ю. Абрамова.* Прогулка по венским выставкам  
*А. Григорьев.* Преодоление границ  
Московская и региональная хроника

**98**  
**103**  
**104**  
**106**  
**108**  
**109**  
**113**  
**116**  
**119**

Mental Geography of Marten. *M. Chehodanskih*  
Master of Street Photography. *T. Flegontova*  
Eluding of The World. *P. Sigg*  
Timely Picture. *A. Grigoriev*  
Moscow is a Timeless City. *M. Vyazhevich*  
Zinshteyn. Moment And Eternity. *I. Belyat*  
Walking along Wien Exhibitions. *Yu. Abramova*  
Overcoming of Borders. *A. Grigoriev*  
Moscow and Regional Chronicle



И.Б. Лампий-старший

*Портрет президента Императорской Академии художеств, графа А.И. Мусина-Пушкина. Холст, масло.*

НИМ РАХ

# ПРЕЕМНИК ДЕЛА БЕЦКОГО

## SUCCESSOR TO BETSKOY

*Евгения Кириченко, Игорь Рязанцев*

*Yevgenia Kirichenko, Igor Ryazantsev*

**К** концу XVIII века Академия художеств воспитала целую плеяду талантливых живописцев, скульпторов и архитекторов, составивших в ее стенах влиятельное профессиональное сообщество. Оно по праву выступило в качестве главной творческой силы русского искусства той поры. К тому же начиная с середины 1790-х годов после тридцатилетнего правления Ивана Ивановича Бецкого, отдававшего предпочтение вопросам воспитания, президентами стали назначать людей иного склада. Они обладали значительной общегуманитарной, в том числе художественной, эрудицией. Таковым был граф Алексей Иванович Мусин-Пушкин (1744–1817), сменивший в 1794 году Бецкого на посту президента Академии художеств.

Личность во многих отношениях замечательная, как и его предшественники, Алексей Иванович известен как видный историк своего времени, с 1789 года член созданной при Екатерине II и руководимой Е.Р. Воронцовой-Дашковой Российской академии, учреждения, занимавшегося проблемами гуманитарных наук: языка, литературы, истории. Особенно велика роль Мусина-Пушкина как собирателя и коллекционера памятников русской истории, прежде всего древнерусских письменных источников. Главный предмет его коллекционирования – древнерусские рукописи. Наиболее знамениты «Летописец российский преподобного Нестора» (пергаменная Лаврентьевская летопись) и «Слово о полку Игореве».

Известен Мусин-Пушкин и как владелец портретной галереи и «Собрания российских древностей», основную ценность которого составили древнерусские рукописи. В 1792 году их насчитывалось 1725 экземпляров. Важна и издательская деятельность Мусина-Пушкина.

Его усилиями была издана «Русская Правда» – свод документов по истории права Древней Руси в списках XIII–XVIII столетий. В состав опубликованных документов вошли «Пouchение» Владимира Мономаха, «Правда» Ярослава Мудрого, «Правда» Ярославичей, Устав Владимира Мономаха и другие основополагающие для понимания хода отечественной истории материалы. В «Русской Правде» содержались документы об упразднении на Руси кровной мести, о защите жизни и имущества княжеских дружинников, материалы, касающиеся обязательственного и наследственного права и другие юридические документы в трех редакциях: краткой, пространной и сокращенной. Чрезвычайно велика заслуга

**В**y the end of 18th century, the Academy of Arts educated a whole myriad of talented painters, sculptors and architects. Inside of the Academy walls, vibrant and influential professional community was born. Rightfully, this community acted as a main creative force of Russian art of that time. Moreover,



*Фамильный герб  
рода Мусиных-Пушкиных*

since the mid 1790s, after long thirty years of the Ivan Ivanovich Betskoy's presidency, when issues of education played were in focus, people of different background and worldviews were appointed as the presidents of the Academy. They had considerable erudition in all humanities, including fine arts. Such person was undoubtedly Count Aleksei Ivanovich Musin-Pushkin (1744–1817), who replaced Betskoy as President of the Academy of Arts in 1794.

Like his predecessors, Alexei Ivanovich was in many respects a remarkable man, known as a prominent historian of his times. Since 1789 he was a full member of the Russian Academy, institution established by the Catherine II. and led by E. R. Vorontsova-Dashkova. Russian Academy was dealing with the problems of humanities including language, literature and history. Musin-Pushkin distinguished himself already here as diligent and zealous collector





И. А. Акимов  
*Прометей делает статую  
 по приказанию Минервы.*  
 1775. Холст, масло.  
 ГРМ

with interest in Russian history and antiquities, especially ancient written records. The main subjects of his collection were Old Russian manuscripts. The most famous are "Chronicle of Russia Saint Nestor" (parchment Laurentian Chronicle) and "The Tale of Igor's Campaign".

Musin-Pushkin was also known as the owner of large portrait gallery and owner of the "Assembly of Russian Antiquities", the main value of which are mentioned Old Russian manuscripts. In 1792 their number stood at 1,725 items.

With the assistance of Musin-Pushkin, the Academy of Arts established a class of landscape engraving under the direction of the German master I. Klauber, who brought up whole myriad of outstanding Russian engravers – masters of engraving art.

During the presidency of Musin-Pushkin, sculptural collection at the Academy made important acquisitions. Academy of Arts was closely

Мусина-Пушкина как человека, которому история русской культуры обязана открытием и публикацией «Слова о полку Игореве».

Президентство Мусина-Пушкина ознаменовалось двумя громкими событиями. По его настоянию было созвано редкое в истории Академии художеств чрезвычайное собрание ее совета. Причиной явилась строптивость совета, избравшего вопреки желанию президента директором академии сроком на четыре месяца скульптора Гордеева вместо предлагавшегося им художника И.А. Акимова. Недовольный таким оборотом дела граф доложил о своих разногласиях с советом императрице, которая «высочайше указать соизволила: определение совета, яко недель-

ное и предложению... несоответственное, уничтожить, а предложенное в точности выполнить; и как по сему случаю не соблюден должный порядок и не уважено повеление начальника, то объявить совету свое неудовольствие, с строжайшим предупреждением крайне от таковых неустойств впредь остерегаться».

Забываясь о развитии традиционного для Академии художеств духа соревновательности, а может быть, стремясь сгладить воспоминание о столкновении с советом, убедить его, что в соответствии с уставом «президент главным попечением своим имеет приводить в цветущее состояние художества и оные для пользы общества распространять», Мусин-Пушкин учредил для поощрения ху-



дожников премии. Президент постановил выдавать их из положенного ему по штату жалования за лучшие работы, представленные на ежегодной академической выставке. Премий Мусина-Пушкина удостоились произведения ведущих художников академии: скульптурная группа «Минерва и гений художеств» М.И. Козловского (500 рублей) и живописные портреты супругов Бутурлиных работы В.Л. Боровиковского (200 рублей).

При содействии Мусина-Пушкина в академии возник класс пейзажного гравирования под руководством немецкого мастера И. Клаубера, воспитавшего плеяду замечательных русских гравиров — мастеров видовой гравюры.

Во время президентства Мусина-Пушкина академическое собрание скульптуры пополнилось важными приобретениями. Постоянно следя за положением дел в современном искусстве Европы, Академия художеств позаботилась в 1795 году о приобретении отливки из гипса бюста гения смерти — фрагмента большой композиции гробницы папы Климента XIII (1783–1792). Это была копия работы приобретающего известность в Европе скульптора Антонио Кановы. Как следует из документов, в 1798 году в академии хранилась «форма с головы» Кановы. Возможно, это был первый слепок с работы этого мастера, попавший в Россию. Сам мраморный бюст гения смерти (из собрания Н.П. Румянцева, ныне в Государственном Эрмитаже) попал в Россию скорее всего до 1797 года. Во время президентства Мусина-Пушкина (в том же 1797 году) Академия художеств сделала еще два важных приобретения для своей художественной коллекции. Это группа «Амур и Психея художника Кановы в Риме», а также «Психея с бабочкою в руке того же художника». Далее в документе сказано: «Сверх сего находится еще первый слепок с группы Амура и Психи, высеченной славным художником Канова в Риме и отправленной им в Англию. Фигуры имеют 4 фута вышины. Группа сия отменной красоты и хорошо выработана». Исходя из этого описания С.О. Андросов считает, что речь идет о группе «Амур и Психея» (стоящие). Она предназначалась для полковника Кемпбелла, но была куплена маршалом Иоахимом Мюратом и таким образом попала во Францию (ныне в Лувре). В мраморе группа была завершена в 1797 году. На основании этого Андросов полагает, что слепок, попавший в Академию художеств, был сделан с модели в натуральную величину. Сведения об упомянутом в документе скульпторе Иосифе Миллере Андросовым не были найдены. Основываясь на этом, он высказывает предположение, что академия могла приобрести слепки с работ Кановы у одного из трех живописцев — Якоба Йозефа Миллера, Франца Йозефа Миллера или Йозефа Миллера.

Мусин-Пушкин недолго пробыл на посту президента Академии художеств. В 1797 году указом Павла I он был назначен сенатором. Это событие послужило поводом для его отставки от президентской должности.



И. Б. Лампий-младший  
 Портрет художника и педагога  
 Академии художеств  
 И.А. Акимова. 1796.  
 НИМРАХ

monitoring the contemporary art of Europe. Concrete result was the acquisition of the plaster casting from bust of the genie of death in 1795: a fragment from a large composition decorating the tomb of Pope Clement XIII (1783–1792). This was a copy of work by sculptor Antonio Canova, who was only gaining a reputation in Europe. According to the documents, in 1798 the Academy catalogue enlisted item under the name «Cast of Head. Canova.» Perhaps it was the first cast of the Canova's works which reached Russia. During the presidency of Musin-Pushkin the Academy of Art made two important acquisitions for its art collection. One is group "Cupid and Psyche by the artist Antonio Canova, acquired in Rome" and "Psyche with butterfly in her hand by same artist".

Musin-Pushkin spent only a short time as president of the Academy of Arts. In 1797, by a decree of Emperor Paul I, he was appointed a senator. This event was the reason for his resignation from the presidential office.

# ЕВРОПЕЙСКАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

## EUROPEAN ACADEMIC TRADITION

Ольга Дубова

Olga Dubova

Согласно расхожему мнению кризис академической художественной школы связан со свойственным ей пренебрежением к индивидуальности ученика, в то время как развитие представлений о роли художника в жизни общества шло параллельно с усилением оценки личного, индивидуального начала в искусстве, того, что, собственно, и называется манерой. Так ли это на самом деле?

Важнейшим итогом деятельности первой Академии рисунка во Флоренции стала история национального искусства, написанная ее основателем — художником и первым историком искусства Джорджо Вазари. Попытка разобраться в том, что Вазари назвал современной манерой, сближает все академические сочинения. Вряд ли будет правильным считать общей чертой всех академий художеств классицистичность, ведь среди них были и сугубо барочные или маньеристические, но общей для всех стала попытка понять сущность подражания «прекрасной природе», миметическая концепция искусства. Самое корректное толкование термина «мимесис» дает энциклопедия «Британика» (в древнегреческом это понятие означало «воссоздание» — representation реальности, что ближе, чем ее имитация — copying). Академическая теория возникла в процессе формирования новых способов передачи реальности, именно это делает классическую концепцию мимесиса ее основой. Кроме того, принятое отождествление академической теории с теорией классицистической не позволяет включать в нее реализм в число мощных, подпитывающих теорию и практику европейского художественного образования факторов, что значительно обедняет представления об академической теории.

Умение передавать природу становится базовым для ренессансной художественной школы, а потому и основным для ранних форм академического обучения изо-

On a contrary to the contemporary neopositivism, which defines thinking as "speech minus sound" and, accordingly, any conscious statement is related to the intellectual activity; the earliest academic theory of the early 16th century defined thinking as «an internal image» (disegno interno). The artist who draws faithful pictures of the



Неизвестный художник  
Школа П. Веронезе (?).  
Старик в лавровом венке с книгой.  
Холст, масло.  
НИМ РАХ

world becomes the example of human consciousness. Visual culture of the European man is not simple decoration of life, but an essential condition for his development.

Aristotle's famous phrase "art imitates the nature" is often perceived as a summary of his ideas about art. For Aristotle, nature is not the external world of created objects, but the creative power. External vision helps



бразительному искусству. Правда, опыт знакомства с онлайн-Оксфордской энциклопедией, крупнейшим и постоянно обновляющимся справочником по истории и теории изобразительного искусства, позволяет сделать вывод, что большая часть современной теоретической проблематики, рассматриваемой в ней, не противопоставлена академической в широком смысле слова, то есть классической, теории творчества, а многие статьи о проблемах психологии восприятия и художественного образования являются продолжением этой теории, каждый этап развития которой не опровергает, а развивает старую академическую теорию искусства. Более того, тысячи статей о художниках, где дается современная оценка их творчества, дополнены и весьма поучительными разделами об эволюции их репутации. Эта информация могла бы стать основой самостоятельного исследования о преемственности современного искусствознания и классической теории искусства.

У нас не опубликовано и тысячной доли переводов старой литературы по искусству, между тем нельзя воссоздать полной картины развития искусствознания, не имея переведенных и снабженных научными комментариями текстов. Исследователи классической теории искусства сделали много для ее реабилитации.

Теперь к вопросу об одной из русских традиций, представители которой со времен критики академистов в 1840-х годах и по сей день оказались неспособны преодолеть критическое отношение к академической теории. Тогда академистов противопоставляли реалистам, но есть ли толк сегодня от такого противопоставления?

Итак, академическая теория возникла как теория современной манеры, она основывалась на изучении предшествующего этапа развития искусства, исторически совпавшего с ренессансной художественной культурой.

Тогда теория «современной манеры» претендовала на значение современной теории миметического изображения. Что считать теперь современной теорией? Обычно под ней понимают нечто противоположное классической теории, теорию авангардную. Авангардная теория в своем обычном варианте есть теория амиметичная и даже часто иконоборческая. И строго говоря, она базируется скорее на обыденных представлениях, чем на серьезных философских обоснованиях. Ее принцип заключен в признании права субъекта на любую деформацию объекта в теории познания и в практике искусства. Естественно, что по всем пунктам она будет различаться с классической теорией подражания и ее вариантом — академической теорией изображения, которая при всем разнообразии подходов имела общую теоретическую основу. Авангардная теория представляет собой разновидность субъективного идеализма с неминуемым для него признанием права произвола субъекта, права, которое отрицалось всей академической эстетической традицией, и даже кратковременный период интереса к тому, что сами итальянцы называли *maniera*, только

подчеркивает доминирующие взгляды той эпохи. Здесь мы просто сравниваем мифологические представления о создании из ничего, *creatio ex nihilo*, с представлениями теоретическими. Кстати, и в теоретической литературе зачастую «создание из ничего» ассоциируется с более продвинутой, чем теория подражания, комплексом идей. Статья В.П. Шестакова в «Философской энциклопедии» в этом смысле очень показательна. Автор пишет: «Идея творения вообще чужда античной философии». Ей, безусловно, чужда идея творения из ничего, но переход к этой идее, оцениваемый современными исследователями как шаг вперед (Моше Бараш), на самом деле был шагом к мифологическому представлению о творчестве от античного теоретического представления. И разумеется, академическая концепция ближе к античности, чем к средневековому креационизму. Но академическая теория с момента своего возникновения базировалась на концепции подражания природе, а на начальных этапах обучения — мастеру. В этом и ее отличие от современных трактовок разрыва с традицией и реальностью, имеющих основательную социальную поддержку.

И все же, я думаю, что под современной теорией необходимо понимать не совокупность ходячих представлений о сущности искусства и творческой индивидуальности, а весь комплекс идей, из которых исходит современное искусствознание, исследуя историческое развитие художественного творчества. Исствознание через столкновение различных взглядов и корректировку субъективных предпочтений рисует в целом более или менее верную картину развития художественной жизни общества, развитие художественного воображения исторически развивающегося человека.

Вот как начинается свою статью Эрнст Гомбрих об академической теории подражания Джошуа Рейнольдса: «Нет ничего более чуждого нашему современному вкусу и воззрениям в учении Рейнольдса, чем его постоянная убежденность в ценности и даже необходимости «подражания». Поэтому критики стремятся сосредоточиться на более современных и неортодоксальных аспектах его художественного мировоззрения. Но если критики имеют право выбирать свой путь и подходы к искусству, то историк вынужден следовать нормам, принятым эпохой и художником». Так в историю искусства проникает объективное определение творчества, заданное логикой развития миметического искусства. История академической теории вольно или невольно полемизирует с критикой, под которой Гомбрих явно понимает произвольность оценки, основанной на субъективной трактовке того, что тому или иному исследователю представляется современным. Это вообще серьезная проблема, поскольку она подразумевает обыденную трактовку современного сюжета как неклассического, что оставляет в стороне серьезный художественный пласт, называемый иногда неоклассикой или неоидеализмом.

Если современный неопозитивизм определяет мышление как «речь минус звук» и соответственно любое умственное словоизвержение относит к мыслительной деятельности, то ранняя академическая теория уже в XVI веке определяла мышление как «внутренний рисунок» (*disegno interno*). Художник, рисуя верные картины мира, тем самым дает человечеству образ идеального сознания. Изобразительная культура европейского человека – не просто украшение жизни, но важное условие его развития.

Представления об умении или неумении изображать не вытравить никакими рассуждениями о спонтанности творчества и прочих атрибутах «креативности». Академическая традиция сливается с изобразительной традицией, естественный источник ее в стремлении уметь рисовать все, что видимо, стремление, которое является неотъемлемой чертой исторически развивающегося человека. В этом смысле академизм – это не только продукт эволюции изобразительности, но и мощный стимул для ее развития. Не случаен интерес к академическому рисунку, который мы наблюдаем сегодня.

Но в нашей стране этот интерес долгое время был ограничен интересом к отечественной Академии художеств, что привело к ошибочному представлению об уникальности системы художественной педагогики российской академической школы.

Еще платоновская философия впервые выдвинула положение о приоритете всеобщих норм идеального над эмпирикой. Платоновские или неоплатонические мотивы в академической художественной теории определили многие ее существенные черты не только в XVI веке, но и в последующие столетия.

Академия, организованная выдающимся переводчиком и популяризатором идей Платона Марсилио Фичино при финансовой поддержке Лоренцо Медичи в 1470-х годах, у историков XVII века получила название «*Accademia Platonica*». Платоновская философия в интерпретации Марсилио Фичино<sup>1</sup>, становится одним из центральных пунктов академической эстетики. Мысль же, что вся природа художественна, послужила внутренней основой артистизма реалистического искусства ренессансной эпохи.

Неоплатонизм в лице Марсилио Фичино возвращает к античной традиции представления об устроенном космосе, о привнесении в мир порядка и гармонии. Деятельность пересоздания и формирования материи перестает быть прямой «переделкой» природы. Невидимое предшествует видимому, если использовать выражение платонизирующего реализма XII века. Эта дистанция между внутренним и внешним и приводила в крайних формах к отрицанию живописи и скульптуры, искусств, создающих «идолов». Пропасть между миром явлений и миром сущностей становится непреодолимой и непреодолеваемой.

Но закономерность творчества природы, которое можно понять, становится основой ренессансной и

ранней академической эстетики. Редко вещь бывает законченной, точно выполненной по замыслу Творца, но человек должен завершить творение. Уподобление художника Богу в ряде случаев идет параллельно с темой усовершенствования человеком природы и стремлением внести в произведение идею красоты, которая ускользает от эмпирического воплощения видимого.

В этой связи возникает важная для всей будущей академической теории тема отбора, тема рафаэлевской идеи красоты. Здесь даже не в идеализации дело, а в том, что для создания убедительного образа необходима та или иная степень типизации. Человек синтезирует свои разрозненные впечатления, и без этого обобщения он не может сделать и шага. Это справедливо для обычной жизни, но столь же справедливо и для искусства.

Последующие изменения начали проходить в Италии; здесь искусство обрело статус самодовлеющего мира, равного по значимости естественному миру природы и божественному – религии: мира, в котором фантазия создает собственные ценности и начинает утверждать собственные формальные задачи<sup>2</sup>. Стилистические, сформированные самим искусством нормы идеального становятся основой типизации или идеализации.

Еще один момент фичиновской теории связан с теорией академической, теперь уже теорией академического образования. Фичино считал, что «разумные основания» (*rationes*) нравов, искусств и наук также изначальны, природа наделяет ими человека по жребию, но их можно «возделывать». Здесь главная идея – универсальность способностей. Именно универсальность. Не случайно в первоначальной академической традиции так много внимания уделялось не только профессиональной, но и общетеоретической подготовке учеников.

Если сравнивать современное академическое образование с его прототипами, то очевидным станет его обеднение, узкая специализация, ставшая бичом современных художников. Первоначальная идея о художнике как об универсальном человеке, человеке, стоящем на уровне современного ему образования, была гораздо перспективней.

Образование в старом гуманистическом смысле – свободная самореализация, превращение себя в своеобразное произведение искусства. Профессия – это воплощение универсализма человека. Свободное творчество как «целесообразность без цели. Все, что помогало раскрыть себя, не противостояло личной оригинальности, а помогало ее взрастить. Индивидуальность и «всеобщее мастерство» (Гегель) не противопоставлялись друг другу, накопленное в веках помогало раскрыться для будущего, приводило к удивительной гармонии личного и всеобщего, гармонии, которой сейчас нам так не хватает. Нет

ничего опасней «душевной пустоты», т. е. души, не пропущенной сквозь культуру (*inculta*), не заполненной,

<sup>1</sup> Письмо Фичино см.: CHASTEL A. Marcile Focin et l'art. Geneve. 1954. P. 61.

<sup>2</sup> Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: курс лекций / пер. с нем: В 2 т. М.: Искусство, 1978. Т. 2: XVI столетие. С. 20.

<sup>3</sup> Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М., 1995. С. 119.



не отграниченной этическими, гражданскими и прочими установками»<sup>3</sup>.

Идея культивирования, возделывания была унаследована академической теорией. Просветительские идеи влияли и на практику Воспитательного училища при Российской академии художеств. В академиях готовили подлинного универсального человека, *homo universale*, правда, в моменты кризиса пытались убрать из программы общеобразовательные предметы, как это было в России в 1820-е годы.

Опыты расширения образовательной программы в ранних академиях художеств до сих пор сохраняют свою актуальность, а попытка свести академическое образование к образованию чисто профессиональному провоцировала кризис академии. Фичино писал, что отличие творчества природы от творчества художника сводится к тому, что в природе формирующий разум творит так, как если бы мастер находился внутри материала. Это еще один поворот темы «искусства внутри природы», переход к европейской традиции Нового времени.

Знаменитая фраза Аристотеля «искусство подражает природе» часто воспринималась как резюме его представлений об изобразительном искусстве. Для Аристотеля природа – не внешний мир созданных предметов, но творящая сила. Человеческое искусство подражает природе по способу действия (*modus operandi*), претворяя замысел в материал, оформляя материю. Природа действует так, как если бы мастер находился внутри. Появляется возможность преодолеть дистанцию между миром видимого и миром сущностей.

Внешнее зрение помогает «умному видению». Акт зрительного восприятия осуществляется, как доказала теоретическая психология, с помощью чисто интеллектуальной способности воображения. Теория зрения стала основой эстетики Леонардо, изложенной в «Трактате о живописи» (1489–1518). Этот трактат, как сказано в Оксфордской энциклопедии, имел глубокое воздействие на развитие академического художественного образования. Леонардо рекомендует начинающим живописцам сначала приобрести знания и лишь потом приступать к изображению.

to "intelligent perception". Theoretical psychology proved that the act of visual perception is carried out with the help of a purely intellectual capacity of the imagination. The theory of perception became the basis of Leonardo's aesthetics, explained in "Treatise on Painting", which Leonardo compiled between 1489 and



НЕИЗВЕСТНЫЙ  
художник

*Фламандская школа.*

*Урок. XVII в.*

*Холст, масло.*

НИМ РАХ

1518. This treatise, according to Oxford Encyclopedia, it had far-reaching impact on the development of academic art education. Leonardo recommends that novice painters first acquire knowledge and only then proceed to the image.

Leonardo's "ability to see" carried a lot more truth than the past and current attempts to oppose to this ability of perception with the soulless and imagination-free abstract power of thinking. That passion with which Leonardo wrote about the realm of "deceptive mental sciences" was not a polemic – it contained much more profound theoretical implications.

Уроки анатомии станут важной частью академической подготовки, представления о внутреннем устройстве человека будут помогать художнику точно передавать очертания фигуры. Леонардо говорит о необходимости поиска очертания и советует художнику лишь намечать первоначальный рисунок. Сам же он искал нужный абрис в бесконечных наложениях одного контура на другой, в уточняющих и исправляющих друг друга линиях, прочерчивая или прокалывая окончательный вариант, являвшийся, как правило, синтезом всех предыдущих наблюдений.

Леонардовское «умение видеть» несло в себе гораздо больше правды, чем прошлые и нынешние попытки противопоставить способности восприятия вневещественную и освобожденную от представлений абстрактную силу мышления. Та страсть, с которой Леонардо писал о царстве «обманчивых мысленных наук», не была лишь полемической. Он вкладывал в записи более глубокое теоретическое содержание.

Развитие теории изобразительного искусства необходимо связывать с развитием академического движения. Без учета того, что первой художественной академией была Академия Леонардо да Винчи и в основе современного академизма лежит его реалистическая теория, всякое представление об академической школе будет неполно.

Именно Леонардо предложил последовательность обучения, которая с тех пор была принята в разных академиях: обучение по рисункам мастера, у которого непосредственно учатся, обучение по рисункам разных мастеров, рисование с рельефов, рисование с натуры. Такое обучение по чужим рисункам должно было дать знание методики образования.

И все же Леонардо основную заслугу Джотто увидел в том, что тот первым перестал быть только верным учеником, оказался «изобретателем», Джотто первым порвал с принципом простого повтора накопленных навыков. Правда, потом начался новый спад, и лишь при появлении Мазаччо искусство снова достигло совершенства.

Академическая теория начиналась не с «консерватизма», а с гимна первооткрывателям. Теория творчества, включающая в себя обязательную идею обновления, возникает со времен «Хроник» Джованни Виллани (1348), «Комментариев» Лоренцо Гиберти (около 1381–1455). Творчество как личное открытие, а не просто профессиональное владение ремеслом становится главным в характеристике художников. Открывая новое, художник входит в историю искусства.



Неизвестный художник  
Фламандская школа.  
Урок (фрагмент). XVII в.  
Холст, масло.  
НИМ РАХ

Development of the academic movement was closely connected with development of the theory of art. Without taking into account the fact that the first art academy was the Academy of Leonardo da Vinci and the basis of modern academic is a realistic theory of Leonardo any idea about the academic school would be incomplete.

The study plan which was suggested by Leonardo has been since adopted in various Academies: teaching by copying the drawings of the master, who is the immediate teacher, learning from the drawings of different artists, drawing from reliefs, drawing from nature. So it was in practice as well. Such training on other people's drawings was there to provide methodic of creating piece of art. Yet Leonardo considers main merit of Giotto in the fact, that he first ceased to be solely a faithful disciple, and he turned out to be the "inventor" who first broke with the principle of a simple repeating of accumulated skills. It is true to say that after Giotto a new recession started; and only with the appearance of Masaccio art reached its perfection again.

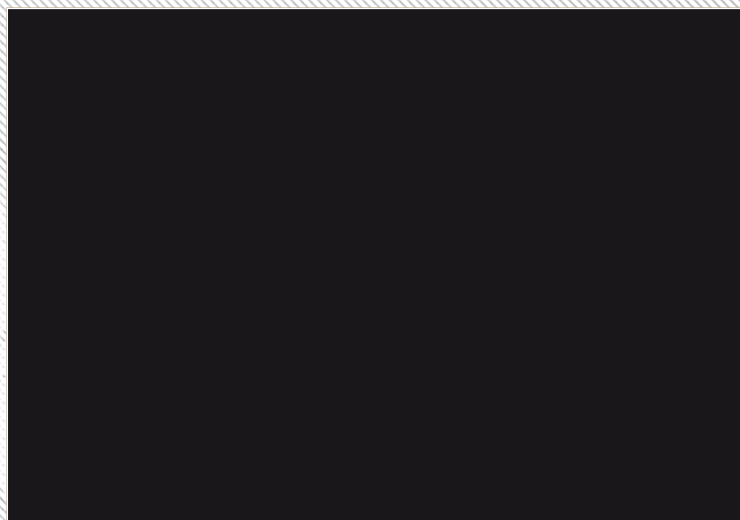
Academic theory was based not on "conservatism" but on tribute to pioneers of art. Since the time of «Chronicles» by Giovanni Villani (2nd half of the 13. ct – 1348) and «Comments» by Lorenzo Ghiberti (about 1381 – 1455) the theory of creativity includes the idea of a mandatory progress. Creativity as a personal discovery and not just professional knowledge of the craft is becoming the most important characteristic of an artist. By discovering something new, the artist is becoming a part of the art history.



# МУЗЕИ АКАДЕМИИ

---

## MUSEUMS OF THE ACADEMY



**В состав Научно-исследовательского музея Российской  
академии художеств входят филиалы  
в Санкт-Петербурге и Москве:**

**Музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты» («ACADEMIA» № 3 2009)**

**Музей-квартира И.Б. Бродского («ACADEMIA» № 4 2009)**

**Дом-музей П.П. Чистякова**

**Музей-квартира А.И. Куинджи**

**Мемориальная мастерская Т.Г. Шевченко**

**Музей-мастерская С.Т. Коненкова**

Благодаря постоянной деятельности Российской академии художеств, направленной на сохранение творческого наследия ее выдающихся деятелей, удалось сберечь уникальные коллекции произведений искусства, предметов интерьера, общую атмосферу этих знаковых для русской культуры мест.









# МАНСАРДА КУИНДЖИ

## MANSARD OF KUINDZHI

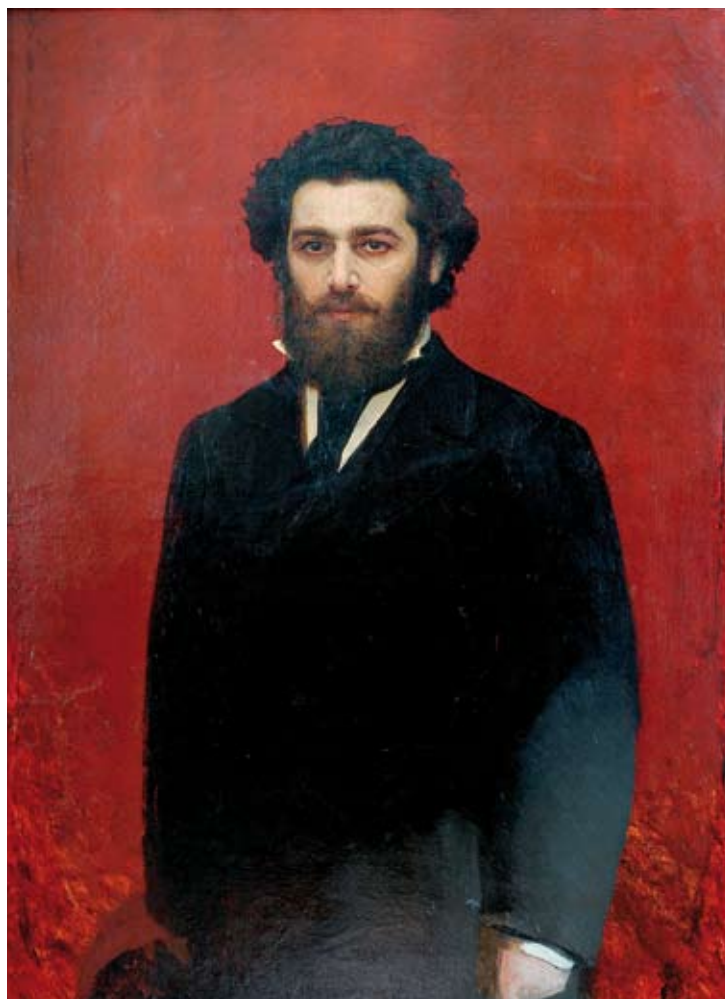
*Анжелика Мышкина*

*Anzhelika Myshkina*

**В** Петербурге, на стрелке Васильевского острова, в одном из старинных доходных домов в 1993 году по инициативе Научно-исследовательского музея Российской академии художеств был создан музей-квартира великого пейзажиста Архипа Ивановича Куинджи. В этой квартире, в этой мансарде-мастерской он провел последние годы жизни, здесь он создал множество замечательных работ, которые стали известны только после его кончины. До сих пор творчество Куинджи и его жизнь остаются притягательными и для историков искусства, и для посетителей музеев. Однако в биографии художника по-прежнему много неясностей и загадок.

Ни один исследователь не может назвать точной даты приезда Куинджи в Северную столицу, вероятнее всего, это произошло в конце 1860-х годов. Молодой художник посещал занятия в академии в качестве вольноприходящего ученика. Чтобы быть ближе к ней, он поселился на Васильевском острове, снимал комнату в кухмистерской Мазановой на Пятой линии. Тут он познакомился со многими молодыми художниками, будущими передвижниками, и особенно подружился с Ильей Репиным и Виктором Васнецовым. Как вспоминала впоследствии жена Архипа Ивановича Вера Леонтьевна, «Репин, Васнецов и он были словно братья родные». Тесно связан был Куинджи и со старшим коллегой, главой передвижников Иваном Николаевичем Крамским, который поддерживал молодого провинциала и наставлял в нелегкой профессии живописца. И.Н. Крамской, к тому времени уже известный художник, снимал большую квартиру с мастерской в доме на углу Тучковой набережной и Биржевой линии. Этот дом, построенный в 1842 году по проекту архитектора А.Х. Пеля, занимает важное место в истории русской культуры. В 1848–1849 годах здесь жил с родителями маленький Петр Чайковский, в 1869-м поселился Крамской, а в 1870-м — Михаил Петрович Клодт, популярный в свое время живописец-жанрист, сын скульптора Петра Клодта. Несколько позже здесь появились художники-передвижники Александр Карлович Беггров, Ефим Ефимович Волков и Григорий Григорьевич Мясоедов. До сих пор старые петербуржцы называют это треугольное в плане здание, напоминающее по форме корабль, домом художников. Супруги Крамские занимали квартиру № 5 (сегодня это три квартиры № 8, 9, и 10). Они устраивали у себя званые вечера и журфиксы, которые с удовольствием посещали многие художники и литераторы. Журфиксами в то время называли определенные дни приемов, в доме Крамских это

In St. Petersburg, on the spit of Vasilevsky Island, in one of the old tenement houses, in 1993 a memorial apartment-museum was created in memory of the great landscape painter Arkhip Ivanovich Kuindzhi. He spent the last years of his life



И. И. Крамской

*Портрет А.И. Куинджи.*

*Конец 1870-х гг. Холст, масло.*

*Музей-квартира А.И. Куинджи*

here; here he created many of his fine works, which became known only after his death.

The house itself was built in 1842 by architect A. H. Pel, occupies an important place in the history of Russian culture. Between 1848 and 1849 here lived with his parents little Peter Tchaikovsky, in 1869 Kramskoy moved here, and in 1870, Mikhail Petrovich Klodt, popular genre painter of his times, son of the sculptor Pyotr Klodt, moved here, too. Later artists lived here as well: Peredvizhnik Alexander Karlovich Beggrov, Efim



Н. К. РЕРИХ

*Натуращик, сидящий с секирой за спиной. 1894. Холст, масло.  
Музей-квартира А.И. Куинджи*

*Музей-квартира А.И. Куинджи.  
Фотография. Современный вид*

был четверг. Молодой Куинджи часто и запросто бывал у гостеприимной четы Крамских. Спустя много лет он поселился в этом же доме и даже в этом же подъезде.

В то время Иван Николаевич написал замечательный портрет Куинджи, изобразив молодого южанина с черной бородой и копной темных кудрей на необычном ярко-красном фоне. Этот портрет Архип Иванович очень любил и долгое время хранил у себя, а потом решил передать его библиотеке Академии художеств (в настоящее время он хранится в Научно-исследовательском музее РАН).

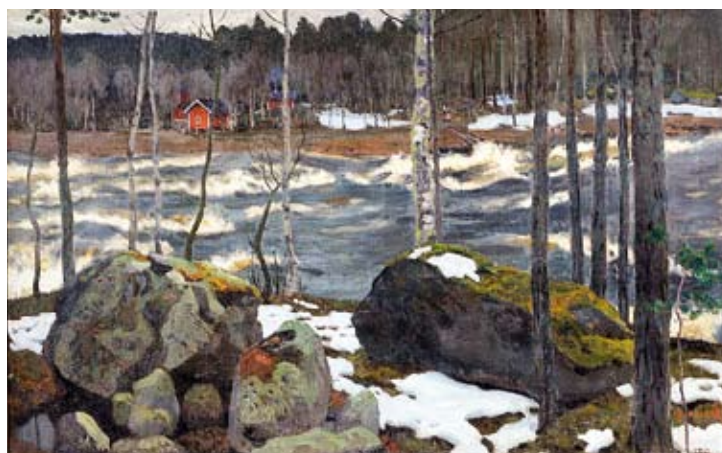
И.Н. Крамской прожил в доме на Тучковой набережной с 1869 по 1887 год. В 1870-х годах дом перешел во владение одного из братьев купцов Елисеевых – Григория Петровича. По его желанию в 1879 году здание было надстроено на один (четвертый) жилой этаж; руководил этими работами архитектор Л.Ф. Шперер. С именем Григория Петровича связано и появление необычной мансарды-мастерской, которой впоследствии владел Куинджи. Она была построена в 1887 году по весьма оригинальному проекту архитектора Гавриила Васильевича Барановского (1860–1920) специально для художественного ателье. В настоящее время это единственная историческая мастерская, сохранившаяся в Петербурге, уникальное архитектурное и инженерное сооружение. Долгое время считали, что мастерская проектировалась специально для Куинджи. Но, как нам теперь известно, прославленный пейзажист поселился в доме Елисеевых только в 1897 году, через десять лет после ее постройки. До того как Архип Иванович занял эту мастерскую, он сменил немало адресов на Васильевском острове. Одно время он и сам был хозяином трех жилых домов по Десятой линии (дома № 39, 41 и 43), но дело это оказалось очень хлопотным и он продал дома с большой выгодой для себя за 300 тысяч рублей. Сделка положила начало крупно-





му состоянию Куинджи. Будучи преподавателем Академии художеств, Архип Иванович с женой жил в казенной профессорской квартире на Литейном дворе академии. Наконец они решили обзавестись собственным новым жильем. Выбор квартиры не был случайным: она находилась в том самом доме, где некогда обитал любимый друг и учитель Крамской. Кроме того, Куинджи всегда нравились высокие точки обзора, а из окон мансарды дома Елисеевых в то время открывалась обширная городская панорама. С одной стороны был виден весь Васильевский остров, до самого взморья, а с другой – водная гладь Невы, Петропавловский собор, гранитные набережные и дворцы. Новая мастерская парила над городом.

Жизнь Куинджи в доме Елисеевых текла спокойно; он принимал только самых близких друзей, среди которых желанными гостями были живописец Илья Ефимович Репин и химик Дмитрий Иванович Менделеев. Иногда к нему заходили его ученики из пейзажной мастерской Академии художеств. Живописец старел, и ритм его жизни менялся. «На старой скромной квартире в доме № 16 по Малому проспекту, – писал Неведомский, – где созданы прославившие его картины, шла еще жизнь художественной богемы: товарищи шумными гурьбами перекочевывали из одной квартиры в другую во всякие часы дня и ночи... Но с середины 80-х годов молодая «богемистость» начинает исчезать. В его квартире водворяется тишина... Посетители являются больше по делу...» Архип Иванович и его жена Вера Леонтьевна, обрусевшая гречанка родом из Мариуполя, вели довольно скромный образ жизни. Несмотря на солидные денежные средства, которыми обладал к тому времени живописец, семья не держала прислуги. Скромно выглядела и обстановка жилища: самым дорогим предметом в гостиной был рояль, подаренный художником жене на свадьбу в



В. И. ЗАРУБИН  
*Украинский пейзаж. 1919. Дерево, масло.*  
Музей-квартира А.И. Куинджи

А. А. РЫЛОВ  
*Гремящая река. 1917. Холст, масло.*  
Музей-квартира А.И. Куинджи











◀ СТР. 16

Север. 1879. Этюд. Бумага, масло.  
Музей-квартира А.И. Куинджи

А.И. Куинджи и ученики. 1897.

Фотография.  
Музей-квартира А.И. Куинджи

1875 году. Иногда супруги вместе музицировали: Вера Леонтьевна была неплохой пианисткой, а Куинджи самостоятельно выучился игре на скрипке. Сохранилось краткое описание квартиры Куинджи: «Окна без занавесок, чисто, просторно, цветы и выющийся по рамам плющ». Меблировка квартиры весьма незатейлива, молодые супруги Куинджи купили ее сразу после женитьбы на каком-то аукционе и перевозили ее за собой с квартиры на квартиру. Знаменитый и богатый живописец пренебрегал вещами, главным для него оставалось искусство. «Все собственные этюды, эскизы, картины висели или хранились в папках (или в особых, вращающихся на вертикальной оси, рамках-альбомах), скрытые от посторонних глаз в мастерской, — вспоминал Неведомский. Архип Иванович оставался верен своим «студенческим» вкусам, своим голым стенам...»

В мастерской Куинджи продолжал интенсивно работать, но свои новые произведения никому не показывал, с 1882 года он перестал выставляться. Этот период в его творческой жизни называют периодом молчания. В 1893 году он с воодушевлением отдался разработке реформы в Академии художеств, а с 1894 по 1897 год занимал должность профессора пейзажной живописи и руководителя мастерской. Недолго длилась его преподавательская карьера, но Куинджи удалось оставить заметный след в творческой биографии своих учеников и даже создать свою живописную школу. Самыми известными его питомцами стали Константин Богаевский, Вильгельм Пурвит, Николай Рерих и Аркадий Рылов. Последний оставил замечательные воспоминания, которые живо воссоздают атмосферу в пейзажном классе Куинджи в часы работы и досуга. «После обеда я приходил в мастерскую. Вся братия там сумерничала. Архип Иванович лежал на кушетке, а ученики — кто где — на других кушетках и прямо на полу. <...> Архип Иванович рассказывал что-нибудь о передвижниках, о Крамском или о своих успехах с «Березовой рощей» и с «Днепром», о воробье, которого он вылечил, о голубях и



А. И. Куинджи

Ночь. 1880-е. Дерево, масло.  
Музей-квартира А.И. Куинджи

т. д. Он с утра не уходил домой. Из ресторана приносили бифштекс, и он часто оставался с учениками до поздней ночи». Часов в пять приходила модель, разговоры прекращались, студенты приступали к рисованию. Занимались часа два, потом академический служитель приносил в соседнюю комнату самовар. «Богаевский, как староста, распорядился чаепитием, сам для всех разливал чай, на столе груды свежих сосисок и вкусных булочек — рогулк. Мы прямо на бумагу выливали из баночки горчицу и, макая в нее сосиски, отправляли их в рот во славу доброго хозяина нашего Архипа Ивановича», — писал Рылов.

Куинджи в молодые годы самому довелось испытать нужду и голод, поэтому он заботился о своих учениках и нередко помогал деньгами. Уже после окончания курса в академии в мае 1899 года он повез всех выпускников на собственные средства в заграничную поездку по странам Европы. Они посетили Берлин, Дрезден, Париж, Вену и Мюнхен, осматривали достопримечательности, музеи и выставки современного искусства. В поездке приняли участие 14 человек: Богаевский, Вроблевский, Калмыков, Курбатов, Зарубин, Маньковский, Столица, Химона, Чумаков, Пурвит и Рылов, а также два ученика из мастерской профессора Маковского — Вальтер и Розенталь и, конечно, сам Куинджи. «Ехали мы очень весело в отдельной половине вагона. Смеялись и дурачились, как маленькие ребята. Архип Иванович, довольный, смотрел на наше веселье», — вспоминал Рылов. Эта незабываемая поездка завершила курс обучения у Куинджи, оригинального и яркого пейзажиста, память о котором его ученики сохранили на долгие годы.

В 1909 году, сто лет назад, по личной инициативе Архипа Ивановича и на его средства был создан творческий союз живописцев. Он получил название Общества им. А.И. Куинджи. Ядро его правления составили ученики Куинджи, или «куинджисты», как их часто называли тогда. По завещанию Архипа Ивановича обществу перешел его

основной капитал, около полумиллиона рублей, земли на Южном побережье Крыма и все его художественное наследие. Куинджи надеялся, что этот союз предоставит художникам возможность творить свободно и не зависеть от желания заказчика. 11 июля 1910 года великого живописца не стало, он умер на пороге своей последней квартиры в доме Елисеевых. Уже весной его мучила тяжелая сердечная бо-

лезнь, летом приступы возобновились; возле умирающего по очереди дежурили его друзья и ученики. Узнав о критическом состоянии здоровья Куинджи, в Петербург приехали К.Ф. Богаевский, В.И. Зарубин, Н.К. Рерих, А.А. Рылов и Н.П. Химона. «13 июля, вечером, гроб с телом покойного был поставлен в церкви академии; отсюда на следующий день, после отпевания перенесен на Смоленское кладбище для погребения... всю дорогу до кладбища ученики и друзья Архипа Ивановича несли гроб на руках... За гробом следовала колесница, сплошь покрытая венками, с массой живых цветов...» — вспоминал Неведомский, очевидец похорон Куинджи. По дороге во время траурного шествия несколько человек, довольно бедно одетых, присоединились к кортежу. «Кое-кто теснился поближе к гробу. На вопрос: «Разве вы знали покойного? — один из незнакомцев ответил: «Как же не знать? — нашего-то Архипа Ивановича! — и пояснил, что не раз получал от него помощь». Спустя много лет Рылов написал об этом грустном дне: «Мы все, его ученики, почувствовали, что осиротели. Нашего любимого учителя, необыкновенного человека нет уже более у нас».

После смерти А.И. Куинджи его вдова съехала с квартиры, которая стала для нее непомерно большой. К глубокому сожалению, мы ничего не знаем о ее дальнейшей судьбе. Вплоть до 1915 года Общество им. А.И. Куинджи выплачивало ей ежегодные ссуды из капитала, оставленного Архипом Ивановичем, далее о ней нет никаких сведений... В конце 1920-х годов мастерскую передали Ленинградскому отделению Союза художников, а квартира превратилась в обыкновенную ленинградскую коммуналку. Мастерскую поделили на ряд помещений, в которых обитали художники со своими семьями. Из них особого упоминания, на наш взгляд, заслуживают супруги Прошкины и Ростислав Вовкушевский. Так сложилось, что Вовкушевский оказался последним живописцем, работавшим в этой знаменитой мансарде вплоть до 1980-х годов. Среди его своеобразных, красочных картин можно выделить необычные ленинградские пейзажи, часть которых написана из окон знаменитой мастерской Куинджи.



Р. ВОВКУШЕВСКИЙ

*Голубая Нева.*

*Вид из мастерской.*

*Музей-квартира*

*А.И. Куинджи*

Efimovich Volkov and Grigory Grigorievich Myasoedov. It is no coincidence that the old Petersburgians call this triangular building, shaped like a ship, "the house of artists".

Kramskoy husbands occupied the flat number 5 (in the modern times divided into three apartments with numbers 8, 9 and 10). They organized there the evenings, get-togethers and "Zhurfiksi" popular among artists and writers. At those times, "Zhurfiksi" were some days reserved for receptions. By Kramskoy family "Zhurfiksi" was on Thursday. Young Kuindzhi frequently and routinely visited the hospitable couple. Many years later, he settled down in the same house and even in the same entrance.

For some time, Kuindzhi family didn't have his own housing, and being a teacher of the Academy of Arts, Arkhip Ivanovich and his wife lived in a government-owned professor's apartment on Liteyniy Dvor near Academy. Finally, they decided to acquire their own new housing. Choose of the apartment was not accidental: Kuindzhi always liked the high view and wide horizon. From the windows of the mansard at Eliseyev's home a vast panorama of the city was opening-up for the new tenants.

In late 1920s workshop was handed over to the Leningrad branch of the Union of Artists and the apartment became a common communal flat. Workshop was divided into a number of premises in which the artists were confined to live with their families. In our opinion, at least Proshkin husbands and Rostislav Vovkusheskiy deserve to be mentioned. So it happened that Vovkusheskiy was the last artist who worked in this famous attic until 1980s. Among its distinctive, colorful paintings one can distinguish unusual landscapes of Leningrad, part of which was painted from the windows of the famous attic studio of Kuindzhi.



## «ДРЕВО ЖИЗНИ» САВКУЕВА

## «TREE OF LIFE» OF SAVKUEV

*Антонина Шаханова**Antonina Shakhanova*

**В** мае в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств состоялась персональная выставка Хамида Савкуева «Древо жизни». На экспозиции были представлены живопись, скульптура и графика художника. Выставка получила продолжение в Москве (Государственный музей Востока, проект «Ковчег») и в Нальчике (Государственный национальный музей Кабардино-Балкарской Республики, проект «Бронзовая повесть»).

Хамид Савкуев родился в Джамбуле (Казахстан) в семье переселенцев из Кабардино-Балкарии, которая спустя годы вернулась на родину, в Нальчик. Детская любовь к рисованию в 15 лет вылилась в желание заниматься живописью профессионально, а посещения мастерской известного на Кавказе художника-монументалиста Анатолия Сундукова окончательно определили путь молодого художника: окончив художественно-графический факультет педагогического института в Ставрополе, он продолжил постигать мастерство живописца в Петербургском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Несомненно, годы, проведенные в стенах Академии художеств, стали фундаментом в формировании творческого видения художника, его собственного почерка, отношения к творчеству и понимания назначения искусства. Полученные в мастерской А.А. Мыльниковых знания об истории искусств, о новых тенденциях и течениях в живописи и искусстве в целом, несомненно, нашли свое отражение в работах художника.

«Академия художеств — это не просто школа, в которой можно было научиться рисовать. Очень важную роль для учеников, желающих глубоко вникнуть в суть живописного процесса, постичь не только азы технического мастерства, но и иные стороны профессии, играли беседы с нашими учителями. Каждый смотрел и видел, слушал и слышал свое, делал для себя собственные выводы...» — говорит Х. Савкуев.

По окончании института в 1995 году Х. Савкуев получает диплом с отличием за эскиз росписи «Невеста», который впоследствии украсил Институт этнографии в Нальчике. Год спустя для Дома правительства Кабардино-Балкарии им были созданы два декоративных панно, посвященных историческим событиям из жизни республики («Выход пахарей» и «Иван Грозный принимает кабардинскую делегацию»).

В 1999 году Хамида Савкуева включили в группу художников, участвовавших в восстановлении росписей



Х. В. САВКУЕВ

*Отражение. 2009. Холст, масло*

храма Христа Спасителя в Москве. Две его монументальные работы — «Крещение киевлян» и «Несение мощей Николая Угодника» украшают Никольский придел храма.

В течение нескольких лет работы Х. Савкуева выставлялись в салоне «Артес» в Барселоне, а в 1999 году картина «Святой Георгий» обрела свое место в Президентском дворце в Каталонии. В 2002 году в Знаменском кафедральном соборе Курска он создает роспись «Хожение по водам», успешно реализуя талант художника-монументалиста. Его работы хранятся в музейных собраниях Испании, Китая, в частных коллекциях России, Голландии, Франции, Германии и других стран.

Во многих работах Х. Савкуева чувствуется влияние русской академической школы, мировых художественных течений, но это не прямое заимствование, по словам художника, «это некий поклон, дань уважения гению творческой мысли в процессе самопоиска».

Его тяга к метафоричному высказыванию созвучна попытке перевести на язык живописи образность старинной поэтической речи и национальный колорит В. Васнецова, завораживающую странность изобразительного языка М. Врубеля, печальную красоту музыкальных фантазий В. Борисова-Мусатова; символизму К. Петрова-Водкина, сны наяву М. Шагала, мифотворчество П. Филонова.

И. Крамской, И. Репин, В. Суриков, И. Левитан, В. Серов, К. Юон, А. Пластов, В. Попков, А. Андронов, А. Оссовский, Т. Яблонская, Е. Моисеенко, А. Мыльников в



предыдущие столетия открыли искусству новые возможности, создали и развили школу русского реализма. Продолжая работать в русле академических традиций, Хамид Савкуев пытается «достучаться до наших сердец». Совмещая современный реальный мир и магию мифических персонажей, он заставляет зрителя почувствовать многомерность и глубину в самых простых вещах.

В некоторых работах Х. Савкуева прослеживаются нотки примитивизма Н. Пиромани, А. Руссо, А.-М. Робертсона, Т. ду Амарала.

Художники этого направления сознательно обращались к упрощению художественных образов и выразительных средств: «Отталкиваясь от современной урбанизированной жизни, унифицированной массовой культуры, художники-примитивисты стремились приблизиться к чистоте и ясности народного сознания, попробовать увидеть мир детскими глазами, радостно и просто, вне «взрослой» сложности»\*. Эту цель во многих своих работах преследует и Х. Савкуев. С помощью минимального количества деталей и подробностей, через художественное обобщение ему удается передать основную мысль произведения. Таковы работы «Сельский художник», «Утомленная солнцем», «Проросший лук», «Помона», «Разговор». Эти по-детски наивные и теплые работы напоминают зрителю о врожденной тяге человека к прекрасному, об умении радоваться малому, о радости существования на земле.

Многие искусствоведы относят творчество Х. Савкуева к реалистической школе живописи с ее призывами

к человечности, утверждением идей гуманизма, значимости простых жизненных ценностей, доброты и справедливости в человеческих отношениях, равноправия людей независимо от их имущественного положения, жизненного статуса. Художник не скрывает своего уважения к творчеству итальянцев — Р. Гуттузо, Г. Муки, Э. Треккани, мексиканцев Д. Риверы и Л. Мендеса, немца Ф. Кремера, француза А. Фужерона. Его работы обладают динамичной композицией, четким, продуманным рисунком, энергичной моделировкой объемов, отличаются использованием крупных цветовых пятен, экспрессивной манерой письма («Первый тренер», «Старик», «Колумб», «Безумный старик», «Сын», «Лапшеед», «Поджигатель»; «Дающая тень» и др.).

Внутренний мир художника сложен, в своих работах он стремится как можно полнее выразить себя, свое отношение к окружающему миру, в каждом явлении жизни старается найти скрытый смысл и тайну неповторимости, которые делают это явление уникальным. Счастье творческих находок и трудность их воплощения, взлеты и падения неизбежные на пути художника, — все это не миновало и Савкуева. В настоящее время Х. Савкуев преподает в мастерской церковно-исторической живописи в институте имени Репина. Он по-прежнему необыкновенно работоспособен и относится к категории художников ищущих, смело идущих на эксперимент. Его искусство изменчиво, мастеру чужды

\* Савельева А. *Направления и течения от импрессионизма до наших дней / Мировое искусство. СПб: Кристалл, Оникс, 2006. С.140.*



успокоенность, удовлетворенность достигнутым. «Тем для творчества огромное количество, они повсюду. Главное, – говорит Савкуев, – чтобы тема для создания нового образа не упорхнула, будучи заслоненной уже новой, спонтанно появившейся идеей...»

Творчество Хамида Савкуева – это сплав опыта мирового искусства и национальных традиций, попытка осмыслить место человека в жизни современного общества и возможность напомнить о вечных человеческих ценностях и истинах. Яркость и смелость интерпретации сюжетов в переплетении с национальными мотивами рождает неординарные по колориту и композиции полотна, заставляющие задуматься, попытаться сделать выводы и иначе строить свои взаимоотношения с миром. Художнику присуще стремление дойти до самой сути жизненных явлений. Не через описание совершенства, гармонии, изящества мира природы и вещей, а через метафоры достигает он особой эмоциональной притягательности создаваемых образов.

Художник постоянно фиксирует свои наблюдения. Соотнесенные с мировоззрением, они становятся в процессе создания той или иной работы «выводами». Для него важны и нравственная проблематика, и метафо-

ричность картин. В его произведениях ярко проступает этническая психология: тяга к глобальным выводам, поиски смысла, склонность к обобщению окружающего мира. Любовь к родной земле, интерес к ее историческому прошлому и настоящему пронизывает большинство его работ, сюжеты которых связаны с темой добра и зла, встреч и расставаний, побед и разочарований. Тонко чувствуя естественную красоту природы, он умеет согласовать ее с эмоциональным строем сюжетного мотива. Бывший ученик, а теперь уже преподаватель, член-корреспондент Российской академии художеств, народный художник Кабадино-Балкарии Хамид Савкуев смог пронести через годы творческих поисков, самоопределения и самосовершенствования дух, мощь, мудрость, твердость и неоспоримую поэтику предков, их традиции, мироощущение, понятия о человеческих ценностях.

◀ СТР. 20

Х.В. САВКУЕВ

*Переполюх. 2009. Холст, масло*

*Уход. 2008. Холст, масло*





Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина  
Галерея искусства стран Европы и Америки XIX–XX веков



# АНГЛИЙСКИЙ ПОСТЕР

конца XIX – начала XX века  
из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина

22 декабря 2009 г. — 28 февраля 2010 г.

Галерея искусства стран Европы и Америки XIX–XX веков,

залы 24, 25, 26

Информационные партнёры:

Журнал «Афиша», Журнал «Декоративное искусство», Журнал «ACADEMIA», Журнал «Искусство»

Информационная поддержка:

Журнал «Интерьер+дизайн», Журнал «Итоги», Газета «Аргументы и факты», Газета «The Moscow Times»



# МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ

## INTERNATIONAL RELATIONS



С момента создания Императорская Академия художеств была ориентирована на изучение и переосмысление культурного наследия других стран. Этому способствовало то, что первыми преподавателями были иностранные художники, а также то, что выпускники имели возможность совершенствоваться в европейских столицах. Важную роль в расширении культурного кругозора играли пенсионерские поездки лучших учеников по странам Европы, Азии, Африки. Они давали молодым художникам бесценный опыт визуального изучения лучших образцов архитектуры, живописи, скульптуры, воспитывали восприимчивость к другим культурам.



# ИТОГИ ПЕНСИОНЕРСКИХ ВОЯЖЕЙ

## RESULTS OF A SCHOLARSHIP TRAVELS

*Елена Иванова*

*Elena Ivanova*

**П**рактика пенсионерских путешествий наиболее успешных выпускников была одной из важнейших составляющих системы профессиональной подготовки в Академии художеств, а опыт и знания, полученные молодыми художниками в годы путешествия, оказывали подчас определяющее влияние на их дальнейшую деятельность. В собрании отдела архитектуры НИМ РАХ хранится обширная коллекция пенсионерских работ русских архитекторов XIX – начала XX века<sup>1</sup>.

К. А. БЕЙНЕ

*Вид собора Св. Софии*

*в Константинополе.*

*1845. Тонкий картон, акварель.*

НИМ РАХ

**Р**actice of granting a travel scholarship to the most successful graduates was one of the most important components of professional education at the Academy of Arts. The experience and knowledge gained by young artists during the trip had sometimes a determining influence on their future activities.

Department of Architecture at Russian Academy of Arts is keeping an extensive collection of works by Russian architects of 19th-early 20th century created during their scholarship travels abroad. This collection was described by several researchers in the context of studying the system of education at the Academy and the history of Russian architecture in general. Among others these were: S. S. Bronstein, G. G. Grimm, N. N. Nikulina, V. G. Lisovsky, A. A. Gavrichkov, T. N. Slavina, M. V. Nashchokina.

Personal acquaintance with exemplary architectural monuments abroad was of a special significance for architects who worked during the second half of the 19th century. Objectives of scholarship travels significantly changed since the founding of the Academy of Arts. If during the 18th – early 19th century it was required to execute the project in the spirit of modern European architecture, and in 1820s-1830s were time when projects of restoration of ancient monuments were made, the 1840s were the times, when for a first time task of a better acquaintance with the all diversity of historical styles came to light, the task dictated by the creative search of architects during Historicism period. Compulsory examples for the study of included not only Classical age and the Renaissance, but also monuments of ancient Egypt, medieval Christian architecture, and ornamental architecture in the Islamic East.





Знакомство с выдающимися памятниками зарубежной архитектуры приобрело особое значение для зодчих, работавших во второй половине XIX века. Цели пенсионерских путешествий со времени основания Академии художеств существенно менялись. Если в XVIII — начале XIX века требовалось исполнить проект в духе современной европейской архитектуры, а в 1820–1830-е годы распространены были проекты реставраций древних памятников, то в 1840-е годы на первый план вышла задача возможно более полного знакомства со всем разнообразием исторических стилей, задача, продиктованная творческими поисками архитекторов эпохи историзма. В круг памятников, обязательных для изучения античности и Возрождения, вошли памятники Древнего Египта, средневековой христианской архитектуры, а также зодчество стран исламского Востока.

Но рисункам и обмерам, выполненным в процессе изучения византийской архитектуры, принадлежит, на наш взгляд, особое место. Поиски стиля, определившие развитие архитектуры в России в послеклассический период, были связаны с выявлением традиций национального зодчества, которые предполагалось продолжить. Поэтому изучение архитектуры Древней Руси и ее византийских истоков приобретало первостепенное значение.

Первые факты обращения русских художников к памятникам Византии можно отметить в середине 1830-х. Князь Г.Г. Гагарин, в будущем крупный знаток византийского искусства, автор осуществленных на Кавказе церковных проектов в византийском стиле, основатель Музея христианских древностей в Академии художеств в 1834 году, во время службы в посольстве в Константинополе, выполнил цикл графических листов по архитектуре и декоративному убранству собора Св. Софии. Позднее, путешествуя по Греции, он зарисовывал в альбомах храмы Мистры, Салоник, Афин.

В 1835 году пенсионер Академии художеств Н.Е. Ефимов во время поездки по Греции с К.П. Брюлловым и В.И. Давыдовым запечатлел виды главных афонских монастырей (они были изданы в атласе этого путешествия), а в 1836-м архитектор побывал в Константинополе и подробно зарисовал интерьеры храма Св. Софии. А.М. Горностаев, получив в 1834 году звание свободного художника и путешествуя за свой счет в 1834–1838 годах, изучал памятники византийской архитектуры в Италии. По своим задачам это путешествие соответствовало академическим пенсионерским поездкам, и выполненные за границей обмеры, и рисунки принесли архитектору звание академика. В собрании НИМ РАХ хранится акварель «Внутренний вид собора в Монреале» (1837, Сицилия), структура которого и расположение византийских мозаик узнаются в фотографии интерьера несохранившегося храма Сергия Радонежского Троице-Сергиевой пустыни под

Санкт-Петербургом, построенного А.М. Горностаевым в 1859 году. В литературе есть упоминания об особом внимании к памятникам византийской архитектуры во время пенсионерского путешествия 1833–1840 годов Р.И. Кузьмина, будущего автора первых стилизаций византийской архитектуры — русской посольской церкви в Афинах и греческого храма Дмитрия Солунского в Санкт-Петербурге. Существуют также сведения о серии акварелей И.А. Монигетти, представляющих монастырь Св. Луки в Фокиде, один из главных византийских памятников Греции. Эти произведения так понравились императору Николаю I, посетившему в 1845 году выставку пенсионерских работ в Риме, что он приказал зачислить молодого архитектора по возвращении в Россию на постройки в Царском Селе<sup>2</sup>.

Из немногих наиболее ранних в собрании НИМ РАХ произведений по части византийской архитектуры можно назвать пенсионерские работы К.А. Бейне (1815–1858). Он занимался в архитектурном классе Академии художеств с 1829 года в качестве «постороннего ученика», одновременно участвуя под руководством А.П. Брюллова в перестройке интерьеров Зимнего дворца. В 1839 году Бейне окончил курс с большой золотой медалью и в 1841-м уехал в пенсионерское путешествие. Кроме постоянных в пенсионерских маршрутах стран — Италии, Франции и Германии, он посетил Испанию, Англию, Египет, Алжир, Сирию и одним из первых редкие для пенсионеров АХ страны — Грецию и Турцию. Пребывание К.А. Бейне за границей длилось почти 12 лет. Его занятия во время этого периода определили дальнейшую деятельность исследователя, педагога и художника. Бейне стал известен в Европе и в России, куда он присылал на академические выставки и для отчетов свои рисунки как мастер графического изучения памятников архитектуры — специальность, чрезвычайно востребованная в археологии и архитектуре того времени. Среди его пенсионерских работ в собрании НИМ РАХ можно назвать «Вид собора Св. Софии в Константинополе» (1845), детали храмов XI века монастыря Св. Луки в Фокиде (Греция) и византийских храмов в Афинах, а также «Внутренний вид Палатинской капеллы в Палермо».

Собор Св. Софии в Константинополе был первым среди произведений византийского зодчества, попавшим в поле зрения исследователей и архитекторов. Это гениальное произведение Исидора из Милета и Анфимия из Тралл превратилось в хрестоматийный образец, школу, почву для интерпретации и творчества не только в христианских, но и в мусульманских странах еще в Средние века. Правда, среди десятков академи-

ческих пенсионеров XIX века авторов, запечатлевших Св. Софию, сравнительно немного — Турция нечасто входила в пенсионерские маршруты<sup>3</sup>.

Акварель К.А. Бейне «Внутренний вид Палатинской

<sup>1</sup> К ее исследованию в контексте изучения системы образования в АХ и истории русской архитектуры в целом обращались в своих трудах С.С. Бронштейн, Г.Г. Гримм, Н.Н. Никулина, В.Г. Лисовский, А.А. Гавричков, Т.Н. Славина, М.В. Нащокина и другие авторы.

<sup>2</sup> Листов В.Н. *Ипполит Монигетти*. — Л., 1976. С. 12.

<sup>3</sup> Кроме К.А. Бейне можно назвать Д.И. Гримма, посетившего Константинополь в 1851 году и сделавшего несколько зарисовок видов города пером, В.А. Косова, написавшего небольшую акварель «Мечеть Айя-София в Константинополе» (1872), и Г.А. Косякова, о работах которого речь пойдет далее.



С.Н. ЛАЗАРЕВ-СТАНИЩЕВ  
Вид церкви Св. Феодора в Афинах.  
1889. Бумага, акварель. НИМ РАХ

СТР. 27 ▸

Г.А. КОСЯКОВ

Вид на хорах собора Св. Софии  
в Константинополе.  
1902. Бумага,  
графит, акварель. НИМ РАХ

капеллы в Палермо» (1845) напоминает о характерной особенности выбора пенсионерами объектов изучения византийской архитектуры. Они обнаруживали их прежде всего в Италии, которая оставалась обязательным пунктом. Так, на Сицилии путешественников привлекали памятники XII века – собор в Монреале и церкви Палермо – Санта-Мария дель Амिरальо (Ла Марторана) и особенно Палатинская (Св. Петра) капелла во дворце Рожера Второго.

Несколько отступая от хронологии, надо упомянуть работу архитекторов Ф.И. Чагина (1869–1887) и А.Н. Померанцева (1849–1918), начатую в 1884 году, – разрезы позволяли показать мозаичные композиции Палатинской капеллы и их детальные копии-прорисовки. После экспонирования в 1888 году на академической выставке они поступили в библиотеку Академии художеств. (В 1941 году папки с этими рисунками – более 200 листов, – исполненными тушью и акварелью на кальке, были переданы на хранение в НИМ РАХ.) Наиболее интересные из них Академия художеств издала в гелиографиях, была опубликована также книга «Живопись Палатинской капеллы в Палермо, по снимкам пенсионеров Императорской Академии художеств А.Н. Померанцева и Ф.И. Чагина. Исследование А.А. Павловского», где о значении работы архитекторов

было сказано следующее: «Эти чертежи... имеют не только художественный, но также и археологический интерес, особенно для нас, русских, так как иконографические композиции этой капеллы представляют тот момент в развитии византийского искусства, в котором последнее перешло к нам, в Россию»<sup>4</sup>. Кроме мозаик сицилийских храмов наиболее распространенными у пенсионеров академии объектами знакомства с византийским монументальным искусством и архитектурой были раннехристианские постройки Равенны – капелла Св. Назария и Цельса (мавзолей Галлы Плацидии), баптистерий Сан-Джованни, церкви Сан-Витале и Сант-Аполлинаре ин Классе<sup>5</sup>.

Интерес к византийским памятникам в Италии сохраняется на протяжении всего рассматриваемого периода, но в поиске самобытных черт византийского стиля архитекторы все более обращаются к архитектуре Греции

X–XII веков. Если Бейне зарисовывает только детали афинских церквей и капители главного храма монастыря Св. Луки в Фокиде, то И.И. Горностаев (1821–1874) в своем путешествии 1846–1851 годов<sup>6</sup> выполняет обмеры обеих церквей монастыря, представляющих развитый стиль греческой архитектуры так называемого средневизантийского периода. По этим обмерам Горностаев выполнил де-

<sup>4</sup> Живопись Палатинской капеллы в Палермо, по снимкам пенсионеров Императорской Академии художеств А.Н. Померанцева и Ф.И. Чагина. Исследование А.А. Павловского – СПб., 1890. С. II.

<sup>5</sup> Там же. С. II. Не все из упомянутых архитекторов были официальными пенсионерами АХ. По академическим правилам, пенсионерская поездка полагалась только выпускникам, удостоенным большой золотой медали. Однако некоторые из тех, кто не получил высшей награды, осуществляли подобные ознакомительные путешествия на собственные средства. Если такой выпускник присылал свои работы, совет академии их рассматривал, оценивал, иногда давал рекомендации, а бывало, назначал пенсией для продолжения путешествия. За произведения, привезенные из самостоятельных учебных поездок, совет нередко присваивал звание академика, как и за пенсионерские работы. В собрании НИМ РАХ об этом свидетельствуют работы, выполненные во время заграничных путешествий архитекторами Р.А. Гедике (1852–1856), А.Х. Кольбом (1846–1849), Л.В. Далем (1860–1866), М.Т. Преображенским (1880–1887), Ф.И. Чагиным (1882–1887), Н.Д. Прокофьевым (1895) и другими.

<sup>6</sup> И.И. Горностаев окончил АХ в 1846 году со званием классного художника, имея лишь серебряные медали, и за границу отправился само-



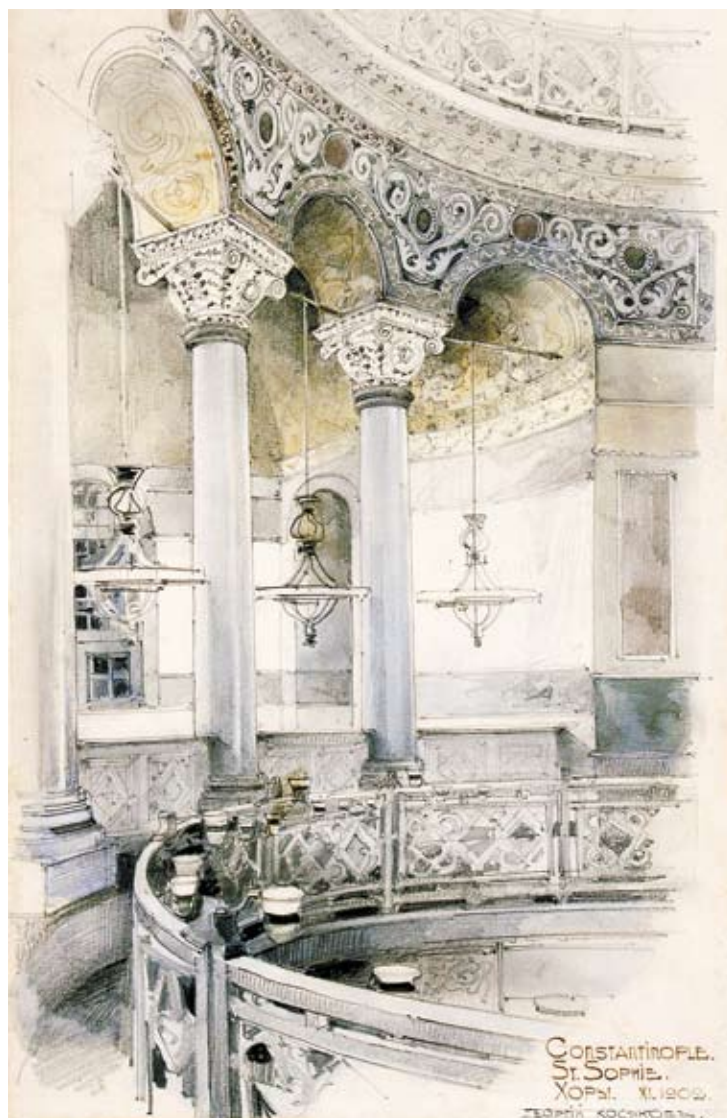
монстрационные чертежи «Разрез малой церкви по линии KL и северный фасад большой церкви монастыря Св. Луки в Греции X века» и планы обоих храмов (оба подписаны «Академикъ И. Горностаевъ»), то есть могут быть датированы не ранее 1854 года, когда архитектор получил это звание). Ему же принадлежат, вероятно, еще два больших листа — неоконченный продольный разрез большой церкви с частью южного фасада малой (с показанием живописи, как и на разрезе малой церкви в подписном чертеже) и чертеж восточных фасадов обеих построек. По манере исполнения к чертежам И.И. Горностаева может быть причислен и чертеж in folio главного храма монастыря Дафны конца XI века («План и фасад Св. Дафны близ Афин»). В дальнейшей своей деятельности наряду с архитектурной практикой и исследовательскими поездками по древнерусским городам И.И. Горностаев много времени уделял изучению истории искусств. В 1859 году он был приглашен для преподавания этого предмета в АХ. Впервые в России он составил несколько систематических курсов по истории изящных искусств, архитектуры и истории костюма. Его лекции выходили в свет литографированными изданиями с иллюстрациями: курс «История костюма в Древнехристианскую и Византийскую эпоху» (1860), «Византийское искусство» (1864), «История изящных искусств. Отделы I — Древнехристианский, II — Византийский» (1884).

Особым источником сведений о византийской архитектуре стали материалы первых девяти месяцев пенсионерского путешествия Д.И. Гримма (1823–1898). В 1850 году, перед поездкой в Европу, он был направлен академией в Закавказье для изучения сохранившихся там памятников византийского стиля. Вернувшись в Россию в 1855-м, Гримм по рекомендации и при содействии АХ в течение трех лет подготовил увраж «Памятники византийской архитектуры в Грузии и Армении», который был издан в 1859, 1864 и 1866 годах. Эту работу молодого архитектора современники восприняли как настоящее открытие. Она не только служила новым источником архитектурных форм для современного проектирования, но и способствовала уточнению различий между византийской архитектурой и древнерусским зодчеством, став поворотным пунктом в развитии национального стиля. Незадолго до поездки Д.И. Гримма в Закавказье в 1846 году большую работу по обмерам средневековых памятников Грузии и Армении проделал П.П. Норов (1815–1858). Он окончил архитектурное отделение Академии художеств в 1836 году с аттестатом на звание классного художника и затем посвятил себя главным образом изучению истории искусств. В 1838 году на академической выставке появился его проект «Всемирный музей», в котором «соединены были в одно стройное целое все разнородные стили зодчества от древнейшего египетского до новогреческого вклю-

стоятельно. В октябре 1847 года в определениях Совета АХ появляется запись: «Уведомить Горностаева, что Совет Академии рисунки его рассматривал с удовольствием» (*Сборник материалов для истории Императорской С. Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования* / под ред. П.Н. Петрова СПб., 1866. Ч. 3. С. 81).

<sup>7</sup> П.П. НОРВ: некролог // *Архитектурный вестник*. 1859. № 4. С. 370.

<sup>8</sup> П.И. Севастьянов (1811 – 1867), юрист по профессии, около тридцати лет отдал археологии и собиранию произведений искусства. Именно его коллекции, привезенные с Афона, составили основу Музея христианских древностей в Академии художеств. В 1859 году он был избран почетным вольным общником АХ.



чительно»<sup>7</sup>. Как знаток, сведущего в стилях прошлого, в 1846 году Академия художеств рекомендовала его на должность архитектора «при канцелярии наместника Кавказского» для реставрации сохранившейся в Пицунде византийской церкви. Однако вскоре ему пришлось отказаться от этой службы, и «на оставшееся жалование» Норов в течение нескольких месяцев ездил по городам и монастырям Закавказья, обмеряя средневековые постройки. Его работа была оценена Г.Г. Гагариным, вице-президентом Академии художеств, и ее президентом, великой княгиней Марией Николаевной. Спустя десять лет эта коллекция была дополнена чертежами других памятников, обмеренных в Закавказье Д.И. Гриммом. В отличие от него П.П. Норов не смог издать собранный материал, и значительная его часть бесследно исчезла после кончины архитектора.

Богатый материал по средневековой архитектуре Греции был собран Ф.А. Клагесом (1814–1890) за четыре месяца его пребывания в 1859 году в экспедиции П.И. Севастьянова<sup>8</sup> по изучению монастырей на Афонском полуострове у северных берегов

Эгейского моря. Своеобразная республика, состоящая из 20 монастырей, была основана в IX веке и «ревностно культивировала искусства не только во время высокого расцвета византийской архитектуры, но и во время ее упадка и даже под турецким владычеством»<sup>9</sup>. В собрании НИМ РАХ хранится переданная в 1941 году из библиотеки Академии художеств папка с 90 листами чертежей, воспроизводящих архитектуру, детали и церковную утварь монастырей Ватопед, Хиландар, Эсфигмен, Иверской обители, лавры Св. Афанасия, Афона и др. Поездка Ф.А. Клагеса на Афон и не была пенсионерской. Архитектор окончил Академию художеств в 1836 году со званием свободного художника, работал на строительстве различных сооружений. В 1850-м вышел в отставку и отправился за свой счет за границу с целью «усовершенствования в архитектуре», посетил Италию, Сицилию, Грецию, Турцию, Испанию и Англию. Затем преподавал — сначала около десяти лет в Москве в Дворцовом архитектурном училище, потом в Академии художеств, а позднее стал на многие годы хранителем библиотеки и музея, автором каталогов этих собраний.

К изучению византийской архитектуры Греции целенаправленно обратился во время своего пенсионерского путешествия 1868–1872 годов Л.Л. Петерсон (1842–1902). В его рисунках карандашом или пером, скромных по исполнению, но точных, афинские церкви Св. Феодора и Богородицы Панагии и Св. Элвтерия (так называемая Малая Метрополия) представляют характерные черты греческих храмов эпохи расцвета архитектуры средневизантийского периода (обе датированы XII веком): крестовокупольная система хорошо выявлена в композиции объемов, нарастающих от ветвей креста к куполу, живописная кладка стен, трехгранные апсиды, двух- и трехчастные арочные окна с колоннами и особенно поразительная при небольших размерах монументальность, возникающая благодаря совершенству пропорций.

Отправившийся в пенсионерское путешествие в 1886 году Ф.О. Богданович (1859–1920) в 1889 году выполнил рисунки и обмеры памятников архитектуры V–VII веков в Италии. Мавзолей Галлы Пластидии (капелла Св. Назария и Цельса), баптистерий Сан-Джованни и церковь Сан-Витале в Равенне, а также церковь Санта-Фоска на острове Торчелло, близ Венеции, были выбраны им сознательно за их принадлежность к византийской архитектурной школе, о чем он сообщил в своем пенсионерском отчете: «В продолжение последних трех лет я изучал стиль Возрождения в Италии и романский во Франции и Испании, четвертый же год я решил посвятить исключительно изучению византийского стиля и с этой целью начал измерять и рисовать с натуры памятники византийской архитектуры в Равенне и Торчелло, выбрав эти местности на том основании, что они самые важные и самые богатые в историческом отношении и при

этом, насколько мне известно, эти памятники нигде до сих пор не изданы»<sup>10</sup>.

Баптистерий Сан-Джованни показателен для ранневизантийской архитектуры противопоставлением внутреннего вида храма его внешнему облику, лаконичному, почти суровому. Великолепный интерьер этого памятника VI века создан гармоничным соединением сводчатых элементов, мозаиками и цветным мрамором облицовки, эффектным распределением света. Богдановичу принадлежат чертежи фасада и плана, а также разрез аналитического характера, в котором архитектор, видимо, стремился уяснить особенности конструкции. Чертеж разреза баптистерия Сан-Джованни с показом внутренней отделки 1868 года, выполненный В.А. Коссовым (1840–1917) во время пенсионерской поездки 1867–1872 годов, благодаря отличной графической технике передает всю красоту архитектуроники и цветовое богатство этого интерьера.

Церковь Санта-Фоска на острове Торчелло близ Венеции, построенная константинопольскими мастерами около 1000 года, замечательна оригинальным соединением крестообразного и восьмиугольного планов, а длинный восточный рукав с каноническим трехчастным алтарем вносит в композицию элемент базиликальной структуры. Кроме Богдановича к этому интересному памятнику обращались Р.А. Гедике (в конце 1840-х) и пенсионер 1882–1885 годов Г.И. Котов (оба сделали план, фасад и разрез). Последнему принадлежит также выполненный сепией вид интерьера. Упомянутый в связи с увражом по интерьеру Палатинской капеллы Ф.И. Чагин отправился в пенсионерское путешествие в 1882 году. Уже в первые месяцы пребывания за границей он задался целью изучить раннехристианские и византийские памятники Италии. В своих отчетах он писал: «Занятия этой ветвью искусства так меня увлекли, что послужили специальной канвою для моих художественных трудов и вселили интерес к литературным археологическим познаниям и желание пополнить и обогатить этот отдел искусства новыми сведениями и собраниями еще нетронутых памятников. ...Путешествие мое не ограничилось Италией, я закончил его... поездкой по Истрии и Далмации, странам, достаточно богатым древнехристианскими и византийскими памятниками и мало известным художественному и ученому миру. Работы мои распространились на города Триест, Паренцо, Пола, Оссеро, Фиуме, Арбе, Нона, Цара, Себенико, Spalato и Рагуза»<sup>11</sup>. Далее Чагин сообщает, что часть рисунков он представляет на рассмотрение совета, а некоторые «уже изданы профессором Венского университета и директором Королевского музея древностей, археологом Rudolf Eitelberger, в своем увраже «Die Mittelalterlichen Kunst den Kmaie Dalmatiens in Arbe, Nona, Zara, Sebenico, Spalato und Ragusa»<sup>12</sup>. Небольшие, исполненные тонко отточенным карандашом рисунки других

<sup>9</sup> ГАРТМАН К.О. *История архитектуры*. — М., 1936. Т. 1. С. 137.

<sup>10</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 10. 1879. Ед. хр. 155. Л. 60.

<sup>11</sup> Там же. Оп. 10. 1877. Ед. хр. 163. Лл. 46–47 об.

<sup>12</sup> Там же. Оп. 11. 1882. Ед. хр. 75. Л. 36.

<sup>13</sup> Там же. Л. 38.

<sup>14</sup> Там же. Л. 41.



архитектурных деталей византийских памятников были приобретены академией для архитектурного класса.

Стремление заполнить «белые пятна» в изучении истории архитектуры проявили также пенсионеры 1888 года А.Н. Векшинский (1859–1908) и С.Н. Лазарев-Станицев (1863–1912). Они обратились к ректору академии за разрешением отправиться в редко посещаемые пенсионерами Турцию, Сирию и Грецию, а также за содействием в доступе к древним памятникам этих стран. Пенсионерам были вручены рекомендательные письма к русским послам в Константинополе и Афинах. Однако это не избавило их от проблем. Особенно сложно было в Турции, где, как сообщалось в отчете, Лазареву-Станицеву не удалось получить необходимый «фирман» султана и поэтому в Константинополе, «где немало исторических памятников византийского зодчества», он «не имел возможности работать, за исключением мелких набросков для памяти<sup>13</sup>». Тем не менее архитектор приводит длинный список церквей и немногих сохранившихся гражданских сооружений византийской эпохи, как и мусульманских памятников Константинополя, ставших объектами его заинтересованного внимания. Также малодоступными без письма от патриарха оказались для архитектора византийские храмы на Афонском полуострове, где ему вновь «пришлось ограничиться поверхностным осмотром»<sup>14</sup>. Наиболее подробно Лазареву-Станицеву удалось ознакомиться с постройками в сербском монастыре Хиландар.



Г. А. КОСЯКОВ  
 Вид южного портала собора  
 Св. Софии в Константинополе.  
 1902. Бумага,  
 итальянский карандаш,  
 акварель. НИМ РАХ

In our view, a special place belongs to the study of Byzantine architecture, which included drawings and measurements on the spot. Determining the development of architecture in Russia during post-classical period, the search for identity was related to the identification of the traditions of national architecture, which was expected to continue these traditions. This was the reason why the study of Byzantine and ancient Russian architecture was of a paramount importance.

Study of the Byzantine monuments in Italy continues throughout the whole period, but in search of distinctive features of the Byzantine style Russian architects were increasingly turning their interest to the 10th – 12th century architecture of Greece.

Academy highly valued drawings, on site etudes and perspective views of architecture made during the scholarship travels and architectural research expeditions. These works were acquired for academic collections, which were kept in the library and in the architectural class. In the "compass" hall on the third floor of Academy headquarter in St. Petersburg, the drawings were lined and fitted with the names and dates, and hanged on the wall, completely covering it like huge "carpet" and presenting a visual history of architecture and at the same time, the high level of requirements for future architects and artists given by the mastery of their execution.

Despite the fact that only few of the young architects deliberately included in their itinerary monuments of Byzantine architecture, works on the subject stored at Department of Architecture of RAA belong to nearly two dozen of authors. Together with research measurements of D.I. Grimm, P.P. Noreva and F.A. Klages this material complements the picture of the Byzantine trends in the Russian architecture of the second half of the 19th century.

С. Н. ЛАЗАРЕВ-СТАНИЦЕВ  
 Проект реставрации церкви  
 Св. Апостолов в Салониках.  
 Восточный фасад и план  
 восточной стены.  
 1890. Бумага, тушь,  
 перо, акварель. НИМ РАХ



В Салониках при содействии генерального консула Ястребова он смог обстоятельно изучить один из лучших памятников греческой школы средневизантийского периода — церковь Св. Апостолов, «очень интересную по своей фасадной обработке, построенную из кирпича»<sup>15</sup> и составить проект ее реставрации. Немногочисленные, но хорошо сохранившиеся храмы Салоник по их художественным качествам Лазарев-Станицев оценивает выше константинопольских. В Афинах архитектор зарисовал упоминавшиеся церкви XII века — Св. Феодора и Малую Метрополию. Особенно хорош лист с видом на церковь Св. Феодора, перед которой разворачиваются уличные сценки. Византийские памятники греческой столицы не понравились художнику: «однообразны по типу и весьма уступают в художественном отношении тем, которые я встретил в Европейской Турции»<sup>16</sup>, — заключает он в своем чрезвычайно подробном пенсионерском отчете. Это интересный документ, содержащий критическую оценку увиденного, которая возможна только при обстоятельной подготовке. Как уже упоминалось, в академии И.И. Горностаев читал курс истории искусств, включавший и византийскую эпоху. Кроме того, с 1859 году существовал основанный Г.Г. Гагариным Музей христианских древностей, где было хорошо представлено византийское искусство. Многие материалы этого собрания хранитель музея В.А. Прохоров, читавший в академии курс истории древнерусского искусства, с 1862 года публиковал в многотомном издании «Христианские древности и археология». В 1870-х выходят в свет исследования крупных русских ученых-византистов Н.В. Покровского и Н.П. Кондакова, на страницах архитектурных журналов появляются заметки и статьи о византийском искусстве. Среди работ А.Н. Векшинского особенно хорош расцвеченный акварелью обмер фрагмента северного фасада (с соответствующей ему частью плана) церкви Введения во храм Пресвятой Богородицы монастыря Хиландар. Подробное изображение характерных черт — кирпично-каменной полосатой кладки, украшенной кирпичными орнаментами-поробриками закомар — не препятствует существованию в этом листе лирического образа, переданного слегка намеченными травой и кронами деревьев, облачным небом и легкими тенями от неяркого солнца, а также фигурой старика в чалме. Здесь профессиональный взгляд архитектора соединяется с мастерским изображением, представляющим памятник со всей возможной полнотой.

В конце XIX века круг изучаемых памятников византийской архитектуры значительно расширился. В поле зрения исследователей теперь оказываются не только центральные области Византийской империи, но и ее южно- и восточнославянские провинции. Летом 1900 года П.П. Покрышкин (1870–1922) во время своего пенсионерского путешествия впервые обмерил церкви Пантократора и Св. Ивана Алейтургитоса в болгарском городе Месемврии, который «играл довольно видную роль в Средние века как византийский стратегический пункт»<sup>17</sup>. Оба храма были построены в первой половине XIV века из камня, с обли-

цовкой, образованной сложным узором красного кирпича на фоне белого раствора и чередующейся с рядами желтоватой каменной кладки. Такие особенности церкви Месемврии, как асимметрия объемной композиции, рельефность декора, многокрасочность фасадов, создают живописный архитектурный стиль выраженного регионального характера, что, очевидно, и привлекло внимание архитектора как еще неизученный вариант византийского стиля. Свои чертежи П.П. Покрышкин опубликовал в 1902 году в трех номерах журнала «Архитектурный музей», сопроводив их подробными комментариями. Хронологически самые поздние в собрании НИИ РАХ рисунки византийских памятников были исполнены Г.А. Косяковым (1872–1925) во время пенсионерской поездки 1902–1903 годов. Среди них нет чертежей, между тем уровень их художественного качества убеждает в возможности постижения архитектуры даже одним только наблюдением и его графическим отображением. Прекрасный рисунок карандашом выполнил архитектор с церкви Св. Апостолов в Салониках. Гибкая, пластичная линия контуров словно объединила элементы природы и храм, выражая их органическую слитность, их единство в гармонии мира. Легендарная Айя-София благодаря сложной технике удивительно живо запечатлена в листах «Внутренний вид собора Св. Софии в Константинополе» и «Вид на хорах собора Св. Софии». Художник сочетает здесь штрих и тушевку графитным карандашом с легкой подцветкой акварелью теплого и холодного тонов.

Любопытно, что почти все упомянутые чертежи, рисунки и акварели, запечатлевшие памятники византийской архитектуры, были экспонированы в специально отведенном им разделе выставки на Первом съезде русских зодчих в 1892 году<sup>18</sup>. Посетивший ее современник, сетуя на то, что эти произведения недоступны публике, писал, что они «сделали бы честь самому требовательному художественному изданию»<sup>19</sup>. Академия высоко ценила чертежи, зарисовки с натуры и видовые архитектурные изображения, выполненные во время пенсионерских путешествий и исследовательских архитектурных экспедиций. Эти работы приобретались для академических коллекций, хранившихся в библиотеке и в архитектурном классе. В его помещениях в «циркуле» третьего этажа, окантованные и снабженные названиями и датами, они сплошь покрывали «ковровой» развеской стены, представляя собой наглядную историю архитектуры и в то же время мастерством исполнения задавая высокий уровень требований к будущим архитекторам-художникам.

<sup>15</sup> Там же. Л. 40 об., Л. 40.

<sup>16</sup> Там же. Л. 41.

<sup>17</sup> П.П. Покрышкин. *Церкви Месемврии* // Архитектурный музей. ПИК. № 1. С. 5.

<sup>18</sup> Труды I съезда русских зодчих в Санкт-Петербурге. СПб., 1892. ПИИ. С. XXVIII.

<sup>19</sup> *Новое исследование о византийском зодчестве* // Неделя строителя. 1893, № 27. С. 134.



# ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИКОНЫ

## SPATIAL ICONS

*Алексей Лидов*

*Alexei Lidov*

В Белом зале Президиума Российской академии художеств состоялся международный симпозиум «Пространственные иконы. Текстуальное и перформативное». С докладами выступали Алексей Лидов, Анна Лазарова и Елка Бакалова (Болгария), Ваница Попович (Сербия), Андреас Роби (Австрия), Биссера Пенчева (США), Наталья Тетерятникова (США), Сигэбуми Цудзи, Мачитака Судзуки, Акара Акияма (все – Япония), Владимир Малявин (Тайвань), Ксения Муратова (Франция), Татьяна Яворская (Литва), Герхард Вольф (Германия), Микеле Буччи (Италия), Александр Годованец, Николетти Исар (Дания), Мария Лидова, Анна Рындина, Армен Казарян, Елена Тркуля (Сербия), Томас Лейстен (США), Владимир Седов, Александр Мусин, Владимир Сарабьянов, Всеволод Рожнятовский, Александр Мельник, Лилия Евсева и Лада Кондрашкова, Нина Квливидзе, Ольга Чумичева, Татьяна Самойлова, Елена Саенкова, Галина Зеленская, Светлана Яворская, Олег Тарасов, Леонид Беляев.

СТР. 31, 32

*Вид интерьера собора*

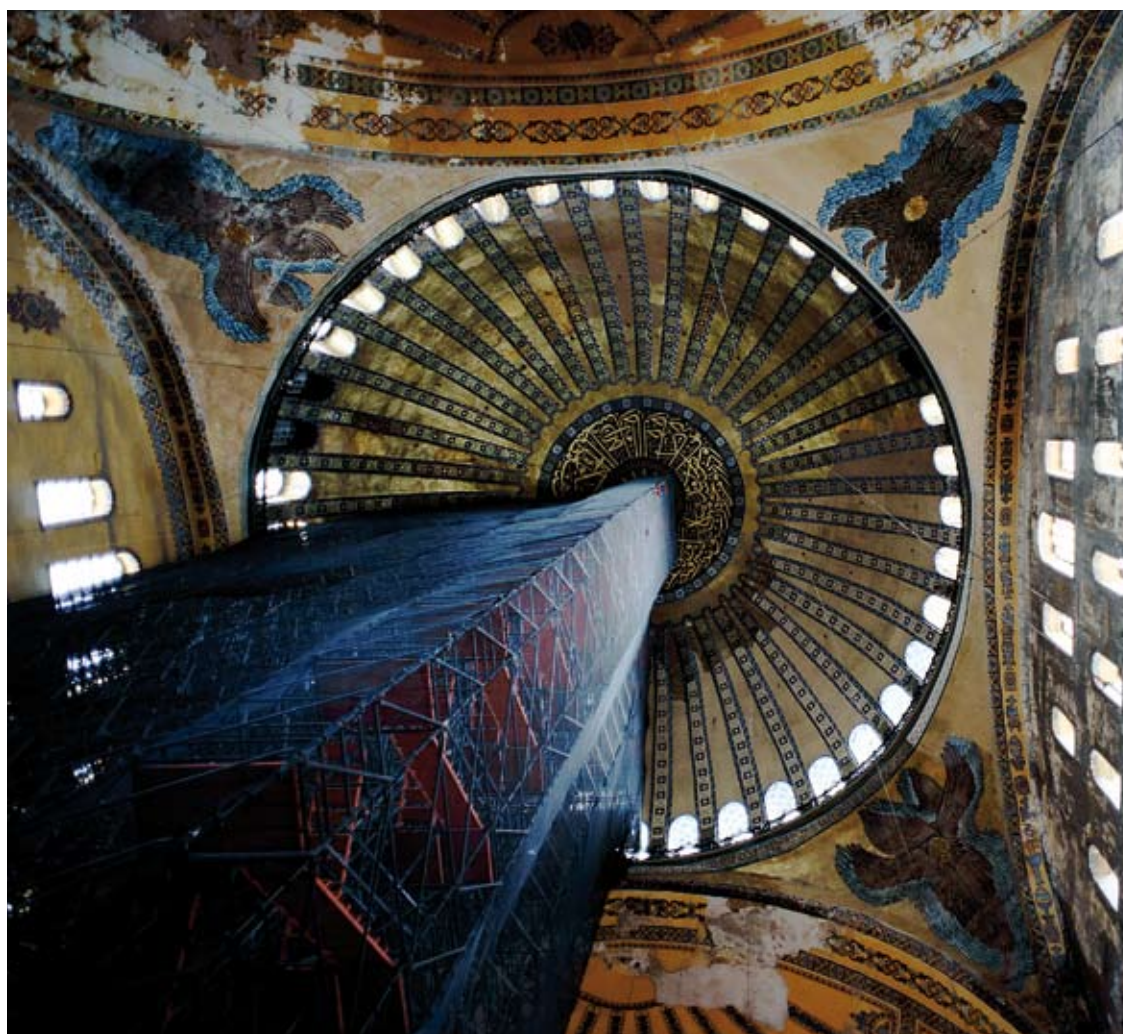
*Св. Софии в Константинополе*

*Фото Константина Чубанова*

Spatial icons are a special category of iconic imagery emerging not as paintings on a surface, but as a complex, thought out projects set into specific spatial environment. Only recently this interesting phenomenon of visual culture has become the subject of careful historical study. One of the most striking examples of spatial icon is the New Jerusalem Monastery near Moscow, Russia's image of the Holy Land.

In the ideal conception the Byzantine icon was not simply a subject or schematic image on the wooden board or wall, but the spatial vision enacted in the environment of prayer established between image and viewer. This understanding of image defines the iconic nature of the space, in which various media interact, including architecture, iconography, rituals, sounds, dramatic light and the organization of smells. The most characteristic feature of hierotopic creativity is involvement of the viewer in a spatial image. The viewer is inside the image as a component of it, along with various images and lighting effects, smells, gestures and sounds. Moreover, enriched by the collective and individual memory and by a unique spiritual experience and knowledge, the viewer is involved in the creation of the spatial image to some extent. The creators of sacred space have taken into account factor of perceptive awareness, intertwining all the intellectual and emotional threads of the image into a coherent whole.

Alien to Western culture since Modern Times Byzantine spatial icons have typological parallels in the contemporary art, where performances and multimedia installations are common features. For a first glance these very unlike phenomena share a common understanding of the nature of the image, implying the absence of a single source image, where the image unfolds in space in a variety of dynamically changing forms.









**В** основе замысла данного симпозиума лежит современная теория иеротопии: создание сакрального пространства рассматривается как особая форма художественного творчества и как сюжет исторической реконструкции и интерпретации. Содержательный, а не риторический характер имеет понятие «пространственные иконы». Речь идет об особой категории иконических образов, которые возникали не как изображения на плоскости, а как сознательные проекты конкретной пространственной среды. Это интереснейшее явление визуальной культуры лишь недавно стало предметом внимательного исторического изучения. Один из самых ярких примеров пространственных икон — подмосковный Новый Иерусалим как главный в России и во многих отношениях уникальный в мире образ Святой земли.

Однако основное внимание сосредоточено на перформативной природе пространственных икон, поскольку динамическая, постоянно меняющаяся составляющая была неотъемлемой чертой иеротопических проектов. Она обычно не учитывается в наших рассуждениях о средневековом искусстве, поскольку мы оперируем в основном сохранившимися «археологическими» материалами. Однако они были лишь частью, и не всегда самой важной, пространственного целого, пребывавшего в непрерывном движении. Перформативность, драматическая изменчивость, отсутствие жесткой фиксации образа формировали живую, духовно насыщенную, всегда конкретно воздействующую среду. Знаменательно, что явление находящегося в движении пространства осмыслялось на уровне богословских понятий, что нашло свое отражение и в византийских иконографических программах.

Тематика симпозиума отражает новейшие поиски современного искусствознания и в целом гуманитарной науки, в которой явление перформативности (performativity) как динамический компонент культуры привлекает все большее внимание исследователей, которые осознали существенную ограниченность текстуальных подходов и кризис базисной модели, трактующей явления культуры как неподвижные тексты. Цель симпозиума — разработать новые методологические подходы, которые способны обогатить нас важнейшей исторической информацией.

В отношении пространственных икон предполагается, что иконный образ представляется не в виде традиционной фигуративной композиции на плоскости, а пространственно, как своего рода видение, которое существует вне границ картинной плоскости и ее идеологии, все еще доминирующей в нашем сознании и мешающей адекват-

ному восприятию иеротопических проектов<sup>1</sup>. Решающее значение имеет признание и понимание пространственной сути иконного образа в целом: в идеальном византийском замысле икона была не просто предметом или схематичным изображением на доске или стене, но пространственным видением, реализующимся в молитвенной среде, возникающей между изображением и зрителем. Такое понимание образа определяет иконический характер пространства, в котором взаимодействовали различные медиа, такие как архитектура, иконография, обряды, звуки, драматургия света и организация запахов. С этой точки зрения создание сакрального пространства может рассматриваться типологически (то есть согласно типу репрезентации и восприятия) как нечто совершенно сходное с византийскими иконами<sup>2</sup>.

Данный художественный феномен порождает определенные методологические затруднения, поскольку противоречит основному принципу традиционной истории искусств, а именно базовой оппозиции «образ — зритель». Отношения между образом и зрителем могут быть описаны сколь угодно сложно, но все же их структурная оппозиция представляет собой некую незыблемую матрицу, лежащую в основе искусствоведческого дискурса. Однако самая характерная черта иеротопического творчества — вовлеченность зрителя в пространственный образ<sup>3</sup>. Зритель находится внутри образа как его составная часть наряду с различными изображениями и световыми эффектами, запахами, жестами и звуками<sup>4</sup>. Более того, зритель, обогащенный коллективной и индивидуальной памятью, уникальным духовным опытом и знанием, в определенной степени участвует в создании пространственного образа. Одновременно образ существует в объективной реальности как динамическая структура, элементы которой адаптируются к индивидуальному восприятию — некоторые аспекты пространственной целостности могут быть акцентированы или временно приглушены. Создатели сакральных пространств учитывали фактор подготовленного восприятия, сплетавшего все интеллектуальные и эмоциональные нити образа в единое целое.

Византийские пространственные иконы, инородные в западноевропейской культуре Нового времени, имеют типологические параллели в новейшем искусстве с перформансом и мультимедийными инсталляциями. Эти внешне столь непохожие явления объединяет общее понимание природы образа, предполагающее отсутствие единственного источника изображения, так как образ разворачивается в пространстве во множестве динамически меняющихся форм<sup>5</sup>. В такой ситуации роль зрителя приобретает

<sup>1</sup> Лидов А.М. *Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия*. 1006; Лидов А.М. *Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2003.*

<sup>2</sup> Об этом феномене см.: LIDOV A. *The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture // L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale / ed. M. Bacci. Scuola Normale Superiore, Pisa, 2007.*

<sup>3</sup> ISAR N. *The Vision and Its "Exceedingly Blessed Beholder": Of Desire and Participation in the Icon // RES. The Journal of Anthropology and Aesthetics*, no. 38 (2000).

<sup>4</sup> WEYL CARR A. *Taking Place: The Shrine of the Virgin Veiled by God in Kalopanagiotis, Cyprus // Иеротопия*. 2006; БАКАЛОВА Е., ЛАЗАРОВА А. *Кульм св. Спиридона и создание сакрального пространства на о. Корфу: между Константинополем и Венецией // Иеротопия*. 2006.

<sup>5</sup> ISAR N. *Chorography (Chōra, Chōros, Chorós) – a performative paradigm of sacred space in Byzantium // Иеротопия*. 2006.

ет первостепенное значение. Несмотря на различия в содержании, технологиях и эстетике, можно говорить об одном и том же типе восприятия образа.

Новейшие исследования пространственных икон и иеротопии в целом заставляют всерьез задуматься о существующей методологии и необходимости разработки новых понятий, что представляется крайне важным для понимания как целого ряда феноменов византийского искусства, так и всей сакральной художественной традиции. Во многих случаях анализ явлений визуальной культуры не может быть сведен к позитивистскому описанию артефактов или к изучению стоящих за ними богословских понятий. Некоторые явления могут быть верно интерпретированы только на уровне образов-идей, которые я предлагаю называть образами-парадигмами. Они не совпадают с идеологическими концепциями и, как представляется, могут стать отдельным понятием и удобным исследовательским инструментом, который поможет ввести пространственные образы в сферу современного исторического исследования. Образ-парадигма также не является и иллюстрацией к конкретному тексту, хотя и предполагает целый спектр литературных и символических смыслов и ассоциаций. Этот тип образа явно отличается от того, что мы привычно называем иконографией. В то же время образ-парадигма принадлежит визуальной культуре — он видим и узнаваем, но не формализован в виде изобразительной схемы и не сводится к иллюстрации того или иного тезиса. В этом отношении образ-парадигма напоминает метафору, которая теряет смысл при пересказе или при расчленении ее на составные элементы. Заметим, что для восточнохристианской традиции такое иррациональное и одновременно «зримо-пластическое» восприятие мира могло быть наиболее адекватным отражением его божественной сущности. Образ-парадигма не предполагает мистического восприятия, скорее он связан с особым типом мышления, когда наши привычные категории художественного, ритуального, визуального и пространственного переплетаются в нерасчленимое целое. Этот способ видения определял многие символические структуры, а также смысл конкретных изобразительных мотивов. Не менее важно, что существование образов-парадигм бросает вызов нашему фундаментальному методологическому подходу к образу как иллюстрации и плоской картинке.

В последнее время были предложены реконструкции отдельных образов-парадигм, существовавших в византийском мире. Среди них образ-парадигма Небесного Иерусалима наиболее прост для понимания, поскольку он существовал едва ли не в каждой церкви, где Небесный град не был изображен в виде отдельной картины, но представал как своего рода видение, создаваемое различными средствами, включающими не только архитектуру и иконографию, но и особые обряды, литургические молитвословия, драматургию света и организацию запахов. Понятно, что уровни интеллектуальной сложности и эстетического совершенства заметно различались в ви-

зантийской столице и в отдаленной деревне, но сам принцип образа-парадигмы неизменно оставался в основе концепции сакрального пространства.

Обратим внимание на важнейшую перформативную особенность в восприятии византийских храмов как иконных образов Небесного Иерусалима. Из византийских экфрасисов мы узнаем, что храмовая среда воспринимается как принципиально подвижная и находящаяся в круговом движении и, более того, вращающаяся. Наиболее яркое и известное описание принадлежит патриарху Фотию (IX век), оно сохранилось в его проповеди на освящение храма Богоматери Форосской Большого императорского дворца: «Когда же кто-нибудь, с трудом оторвавшись, проникает в самый храм, то какой же радости и волнения и страха он исполняется! Как если бы взойдя на самое небо без чьей-либо помощи откуда-то, и как звездами, осияясь многообразными и отовсюду являющимися красотами, он весь будет поражен. Кажется же, что все другое находится в исступлении, в экстатическом движении и вращается сам храм. Ведь благодаря естественным и всевозможным обращениям [в разные стороны] и постоянным движениям, которые заставляют претерпевать зрителя повсюду присутствующее многообразие зрелищ, свое впечатление он переносит воображением в созерцаемое». Слова Фотия недвусмысленно вводят архетипическую тему священного танца (*choros*), который превращает статическое и материально оформленное пространство храма в бесконечно меняющуюся, иррациональную и при этом внутренне организованную сакральную среду. Воспринятая целиком, она представляла своего рода перформативную (постоянно меняющуюся) икону. Очевидно, что этот эффект, создаваемый при помощи нисходящего вращающегося света — образ горнего Иерусалима, града со стенами из драгоценных камней, сходящего с небес в конце времен (Отк. 21–22) имел не только эстетический, но и символический смысл. Богоявление представлено не как раз и навсегда зафиксированная данность, а как некий вечный процесс, не имеющий ни начала, ни конца. Идея вращающегося светоносного храма не принадлежала только патриарху Фотию. Она была глубоко укоренена в византийской традиции. Например, в описании Святой Софии VI века Павел Силенциарий не только фокусирует внимание на круговом, подобном священному танцу движении света, создаваемом окнами купола и отсветами паникадила-хороса, но и использует слова «вечное чудо вращения», говоря об алтаре храма. Более того, такое понимание сакрального пространства находит подтверждение и обоснование в неоплатонической философии и греческой патристике V века. Для нас важно основополагающее византийское восприятие храма как не только находящегося в движении, но и вращающегося. Храм как пространственная икона принципиально перформативен. Таким образом, методологические поиски в сфере перформативного не только не являются попыткой модернизации средневековой традиции, но, напротив, видятся единственной возможностью исторически адекватного подхода.



# АКАДЕМИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

## ACADEMIC EDUCATION



Старейшие европейские академии художеств в момент создания имели единые эстетические, этические критерии, схожую систему образования. Со временем (особенно этот процесс стал заметен с середины XX века) академическое образование претерпело значительные изменения. Сегодня во многих европейских академиях первое место в профессиональной подготовке студентов отдано мультимедийным и дизайнерским технологиям. Российская академия художеств всегда интересовалась зарубежным опытом преподавания. Сегодня она продолжает традиции культурного обмена с академиями Европы, Азии, Америки.

Современная высшая школа изящных искусств Франции за 360 лет существования накопила богатейший опыт обучения. Этому посвящен материал рубрики.







## ШКОЛА ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

## SCHOOL OF FINE ARTS

*Мария Вяжевич**Maria Vyazhevich*

Сегодня, в период активного взаимодействия культур, стремительного развития технологий и новых изобразительных возможностей, особенно актуален вопрос, какие ценности и ориентиры формируют сознание молодого художника. Как соотносятся традиции и новаторство? И как должно строиться художественное образование? Как это происходит в реальности? Интересна в этом отношении практика Франции, оказавшей особое влияние на распространение классического образования и сыгравшей особую роль в становлении его в России.

История современной Высшей школы изящных искусств Франции насчитывает 360 лет. Из стен ее вышли знаменитые мастера французского искусства: Жерико, Делакруа, Давид, Фрагонар, Энгр, Бурдель, Дега, Моро, Моне, Сислей, Ренуар и многие другие. Она основана в 1648 году. Тогда при содействии кардинала Мазарини была создана Академия изящных искусств. Обучение велось в трех направлениях — живопись, скульптура и архитектура.

Первое публичное занятие в академии состоялось при большом собрании студентов, художников и любителей искусства. Урок вел 29-летний Шарль ле Брюн, известный в то время живописец, автор портретов Людовика XIV. Школа не только представляла новый способ освоения навыков мастерства, но прежде всего содействовала приобщению учеников к художественному наследию, утверждению его особой ценности. В студиях академии изучали анатомию, геометрию, перспективу, писали обнаженную натуру. Стилистические предпочтения, на которых строилось образование, были связаны с классикой греческого и римского искусства.

До изобретения электричества семестры делились на летний — с апреля по октябрь — и зимний, в течение которого художники работали, используя светильники.

Для поддержания интереса студентов к изучению классических традиций в 1663 году был учрежден особый конкурс (Prix de Rome). Победителей награждали поездкой в Рим, а позже и обучением в созданной для этого в Риме при Людовике XIV в 1666 году Академии Франции в Риме. Предполагалось, что молодые художники, освоив мастерство, будут принимать участие в работах по украшению Версаля. Традиции этого конкурса сохранялись на протяжении трех веков.

В 1816 году школа разместилась в самом сердце Парижа, напротив Лувра, на левом берегу Сены, в квартале Сен-Жермен-де-Пре. Ныне здание школы расположено на улице Бонапарта и занимает почти целый квартал. Его

History of contemporary French High School of Fine Arts has 360 years. Many famous and great masters of French art are graduates of this institution: Gericault, Delacroix, David, Fragonard, Ingres, Bourdelle, Degas, Moreau, Monet, Sisley, Renoir and many others. The school was founded in 1648, when the Academy of Fine Arts was established with the assistance of Cardinal Mazarin.

The school is located in the heart of Paris since 1816, opposite the Louvre on the left bank of the Seine, in area Saint-Germain-des-Pre. The existing school building, located on the Bonaparte Street occupies almost whole quarter. The spacious courtyard is accessible through the gate, framed by busts of the painter Nicolas Poussin and the sculptor Pierre Puget. Fragments of demolished buildings are built into the ensemble of school buildings, for example the portal of Loire castle of Diane de Poitiers and the facade of the Guyon castle — the first Renaissance building in France. In the interior you can see the 27-meter wall-painting of Paul Delaroche depicting throne with ancient masters, symbolizing the triumph and unity of fine arts. Today the complex is a genuine outdoor museum.

In 1863 under Napoleon III the Academy was granted independence from the government, and then it changed its name. Since then it was called "School of Fine Arts".

Its present name — National Higher School of Fine Arts of France (Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts) former Academy received in 1968.

Today, the traditional faculties are joined by new one, associated with contemporary art forms: video art, multimedia, animation. Only recently they introduced a new course, where all first-year students have to receive credit on computer graphics and produce creative works using this technology.

СТР. 38 ▷

Л. ДА ВИНЧИ

*Этюд к картине**«Поклонение пастухов и волхвов».**Фрагмент*

А. КЕРТЕШ

*Искажение №51. 1933.**Серебряный отпечаток.**Муниципальная библиотека, Лион*

Ш. ЭРРАР, Б. ДЖЕНГА,

ДЖ.-М. ЛАНЧИЗИ

*Анатомическая студия. 1691.**Высшая национальная школа**изящных искусств,**Париж*



строительство было завершено в 1830-е годы под руководством архитектора Феликса Дюбана и оформлено на основе исторических стилей прежних эпох. В обширный двор ведут ворота, обрамленные бюстами живописца Николя Пуссена и скульптора Пьера Пюже. В ансамбль школьных зданий встроены фрагменты снесенных зданий, например, портала луарского замка Дианы де Пуатье и фасада замка Гийон – первой во Франции ренессансной постройки. В интерьере можно увидеть 27-метровую роспись Поля Делароша с изображением восседающих на троне античных мастеров, символизирующую торжество и единство изобразительных искусств. Сегодня комплекс представляет собой настоящий музей под открытым небом.

При Наполеоне III в 1863 году академии была предоставлена независимость от правительства, тогда же изменилось и ее название – отныне она называлась Школа изящных искусств.

Современное название – Национальная высшая школа изящных искусств Франции (Ecole National Supérieure des Beaux-Arts) – академия получила в 1968 году, после известных студенческих волнений, охвативших тогда весь Латинский квартал. Они вспыхнули в мае и длились несколько недель. В числе причин были устаревшие учебные программы, угроза сокращения числа студентов. Баррикады, выстроенные возле Сорбонны, штурмовала полиция, а студенты в ответ поджигали машины. Поддержка, которую начали оказывать бунтующим студентам рабочие индустриальных окраин, едва не парализовала тогда всю Францию. Именно эти события повлекли за собой реорганизацию системы образования. Тогда же высшая школа Франции лишилась своей знаменитой традиции – конкурса на поездки в Рим, и факультет архитектуры выделился в самостоятельное образовательное учреждение.

Сегодня в Высшей школе проходят обучение более 500 студентов, среди которых немало иностранцев. Обучение занимает 5 лет, существуют также возрастные ограничения от 18 до 24 лет (поступающим на второй год обучения может быть 26 лет). Основной курс делится на теоретические дисциплины (эстетика, психология искусства, история и теория искусств, антропология, история, история кинематографии, литература) и практические (живопись, архитектура, скульптура – лепка, формовка, литье – литография, роспись по шелку, фресковая живопись, гравюра, витраж, фотография и т.д.). Сегодня к традиционным факультетам добавились новые, где изучают формы современного искусства – видеоарт, мультимедиа, анимацию. Так, недавно был введен курс компьютерной графики. Студенты уже с первого года обучения обязаны сдавать и предъявлять творческие работы, выполненные в этой технологии.

В курсовых и дипломных работах выпускников Высшей школы доминирующее значение отводится творческому мышлению. Замысел определяет форму и содержание, форма не должна ограничивать идею. То, что не в состоянии донести до зрителя форма, дополняется объяснительным текстом.

Французская школа – это крупный культурный центр, обладающий большой коллекцией Академии искусств. По этому принципу была создана и Российская академия художеств – Санкт-Петербургский академический институт им. И.Е. Репина находится в историческом здании, где также расположена богатая коллекция Императорской Академии.

Сегодня в связи с активными обновлениями в жизни социума и новациями в области культуры роль традиции в образовании становится все более актуальной. Возникают новые подходы во взаимодействии с классическим



П. Р и ш е

*Двое обнаженных мужчин,  
опирающихся на трости.  
Ок 1890. Высшая национальная  
школа изящных искусств,  
Париж*

Г и л л у а

*Манекен для ателье модных изделий.  
Конец XVIII в. Дерево, латунь, сталь.  
Высшая национальная школа изящных  
искусств, Париж.  
Выставка «Образы тела.  
Урок анатомии»*

СТР. 40 ▸

*Фрагмент экспозиции  
в Высшей национальной школе  
изящных искусств.  
Выставка «Академия, кто ты?»*



музейным наследием, в том числе и радикальные, когда классику объявляют анахронизмом, ненужным современному искусству. Тем не менее во Французской высшей школе искусств, современном образовательном центре, большое значение придается возможностям, которые предоставляет музейная коллекция комплекса. Наряду с выставками дипломных работ молодых художников в музейно-выставочном комплексе проводятся большие ретроспективные показы, являющиеся органичной частью образовательного процесса.

Так, в выставочных залах школы на набережной Сены с октября 2008 года по январь 2009-го проходила масштабная выставка «Образы тела. Урок анатомии».

Ее куратором был профессор анатомии Филипп Комар, выпускник Высшей школы, автор исследований по морфологии, организатор выставок «Душа — телу» в Центре Помпиду в Париже и «Идентификация и альтернатива» на биеннале в Венеции, «Искусство ню в XIX веке».

Кафедра морфологии Французской школы ведет свою историю с 1648 года и имеет богатейшее собрание слепков, гравюр, рисунков, трактатов, муляжей и фотографий.

Экспозиция включала в себя шесть разделов: «Наследие Ренессанса», «Анатомия античности», «Проза формы», «Животные и люди», «Наука и модель», «Поиски движения». Были представлены 100 рисунков и гравюр Леонардо да Винчи, Дюрера, Бандинелли, Жерико и других мастеров, 120 скульптур и моделей Микеланджело, Гудона, Бушардона и других, 80 фотографий и сочинений известных теоретиков искусства. Эти уникальные экспонаты рассматривались как средства познания тела, его осмысления как объекта искусства.

Выставка размещалась в двух больших залах. Организаторы продемонстрировали впечатляющую эволюцию от-

ношения к анатомии как предмету творческого осмысления тела человека.

Возможности анатомии рассматривались как философская проблематика. На выставке были представлены не просто бесценные документы эпохи, свидетельство многовекового опыта, собранного по крупицам художниками и учеными, она отражала менявшиеся представления и взгляды на материальную ипостась человека.

Прослеживая путь от античной одухотворенной формы через неудержимое стремление к познанию целостного человека в эпоху Ренессанса до холодного препарированного взгляда эпохи Просвещения, экспозиция выявила тонкую грань между знанием и искусством, между жадной абсолютного познания и пределом, за которым начинается тайна, поскольку даже достижения современной науки не могут дать ответа на многие вопросы.

Высшая школа на протяжении нескольких веков является европейским центром эстетических исследований в области изобразительного искусства. Диапазон этих исследований весьма обширен. Так, в стенах школы состоялась выставка «Академия, кто ты?». Для экспозиции была использована старинная капелла, расположенная на территории школы и входящая в комплекс исторических зданий. В интерьере капеллы находится множество слепков и копий с прославленных шедевров искусства XII–XIX веков, представляющих собой коллекцию школы. В эту обстановку и были инсталлированы работы художников XX столетия.

«Академия, кто ты?» — вторая часть авторского проекта известного бельгийского дизайнера, антиквара и коллекционера Акселя Вервордта. Его деятельность отличает стремление к объединению в одном пространстве элементов древнего и современного искусства. Творче-





ское кредо дизайнера не сводится к эклектике. Дизайнерские поиски Вервордта выходят за рамки экспозиционного искусства, приобретая характер индивидуального творчества. Он стремится представить любой арт-объект вне зависимости от эпохи его создания как действующее лицо единого процесса.

На антикварной выставке в Брюсселе Вервордт разместил коллекцию из собственного замка близ Антверпена – археологические фрагменты, восточную скульптуру и мебель XVIII века на фоне черно-белых полотен Вазарелли. Его стенд пользовался таким успехом, что расположенная напротив парижская галерея подала на организаторов жалобу за то, что клиенты пропускают их стенд, засмотревшись на причудливые экспозиции господина Вервордта.

Творчество Акселя Вервордта – результат его аналитических исследований, цель которых – не просто составить из разнородных частей нечто визуально целостное, но увидеть единую природу артефактов прошлого и настоящего. Эта идея представляется особенно актуальной сегодня, когда в сфере искусства на отечественной почве разведение классики и современных поисков таит серьезную угрозу для культуры.

Парижский проект «Академия, кто ты?» задуман как часть выставочной трилогии. Первая часть была реали-

зована в палатце Мариано Фортунни (совместно с Жаном Юбером Мартеном) параллельно с 52-й Венецианской биеннале современного искусства 2007 года. Эпиграфом выставки стали слова Пабло Пикассо «В искусстве нет прошлого и будущего». Как писали критики, «эта выставка интересна тем, что напрочь опровергает традиционную концепцию понимания времени. Посетителю выставки предлагают взглянуть на время и искусство как вещи относительные и субъективные». Атмосферу относительности порождали особенные экспозиционные приемы: чередование современных светлых залов с темными старинными, тяжело драпированными комнатами, намеренное хронологическое расположение объектов. Китайский Будда, например, смотрел на полотна современных концептуалистов, старинные мутные зеркала отражали искривленную металлическую инсталляцию Аниша Капура. На выставке были представлены работы 80 художников, в том числе Альберто Джакометти, Пабло Пикассо, Энди Уорхола и Фрэнсиса Бэкона из собрания автора проекта.

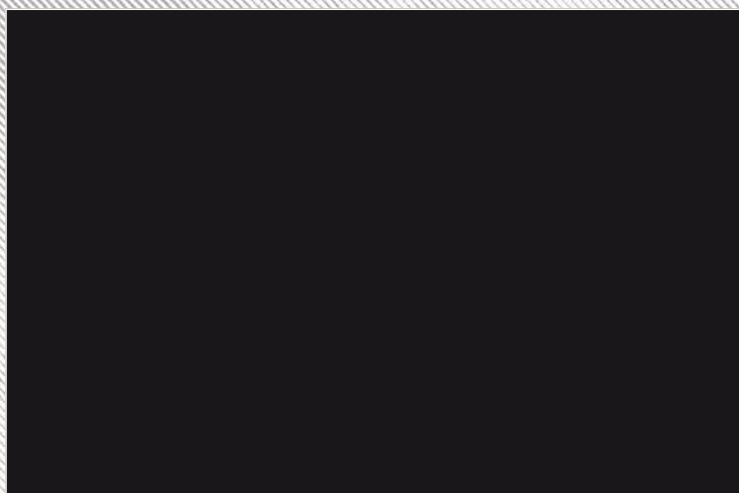
По мнению Вервордта, искусство – не просто средство эстетизации окружающего пространства, но самостоятельная действующая сила в мире, способная оказать заметное воздействие на человека, повлиять на его состояние. «Во все века художники чувствовали, что есть нерешенные вопросы и недостающие вещи, и старались найти ответы и новые формальные решения», – говорит коллекционер. Арт-объект в таком понимании приобретает значение вневременного символического послания, выражающего универсальные мысли и чувства. Язык современных практик стал намного лаконичнее, в циклическом движении искусства он соотносим с первобытным творчеством и архаикой. Не потому ли объединенные в одном пространстве древности наиболее органично перекликаются с арт-объектами конца XX века. При этом в экспозициях Акселя Вервордта всегда присутствует мысль, что искусство – продукт конкретного времени.

В России эту мысль сформулировал в XIX веке поэт и публицист Алексей Степанович Хомяков: «Художники, бессильные создавать новые формы и новый стиль и подражающие формам и стилю прошедших веков или чуждых народов, уже не художники, это актеры художества, разыгрывающие рыцаря, грека, или византийца, или индийца». Противоречивость и противоположность этих высказываний внешняя, и чередование таких идей в практике искусства само по себе служит аргументом в пользу их неразрывности. Так или иначе, но сегодня обучающий процесс в старейшей академической школе Европы демонстрирует тенденцию рассматривать искусство как единый процесс проявления мощной самостоятельной энергии.



# ПЕРСОНАЛИИ

## PERSONALITIES



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

Сегодня научная и выставочная деятельность Российской Академии художеств направлена на изучение художественного наследия великих мастеров прошлых веков, а также на популяризацию творчества наших современников. Ежегодно на разных выставочных площадках Москвы, Санкт-Петербурга, городов России и за рубежом проводится десятки выставок действительных и почетных членов РАХ, издаются книги, посвященные их творчеству.



## ИСКУССТВО ВИДИМОГО

## ART VISIBLE

Иван Порто

Ivan Porto

**Т**ворчество Николая Петровича Крымова целиком принадлежит XX веку, а сам художник относится к той блистательной плеяде мастеров отечественной культуры, которые, не порывая с изобразительными традициями предшествующего столетия, органически соединили их с достижениями новой эпохи.

Крымков родился в Москве 3 мая (20 апреля по старому стилю) 1884 года в семье живописца Петра Алексеевича Крымова<sup>1</sup>. В доме Крымковых, расположенном неподалеку от Патриарших прудов, бывали И.И. Шишкин и А.К. Саврасов. Наряду с преподавательской деятельностью отец Николая Петровича выполнял заказные работы, в том числе для Русского музея, для которого он написал большое полотно «Тайная вечеря» и несколько портретов.

Атмосфера, царившая в доме — красочные карнавалы и всевозможные развлечения с непременным участием всех домочадцев, — пробуждали в душе будущего художника стремление к самовыражению, развивали у него творческий подход к любому делу. Рано заметив художественное дарование Николая, Петр Алексеевич всячески поощрял его интерес к изобразительному творчеству. Мальчик много рисовал, вместе они часто совершали прогулки за город, делая зарисовки с натуры.

Петр Алексеевич готовил его к поступлению в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Здесь был очень сильный состав преподавателей. Натурный класс возглавлял профессор Л.О. Пастернак, там же преподавал А.Е. Архипов. Портретный класс вели совместно В.А. Серов и К.А. Коровин, фигурный класс — Н.А. Касаткин, пейзажную мастерскую — А.М. Васнецов. Поступив в училище, Крымков оказался вовлеченным в кипучую творческую жизнь — многочисленные выставки, бурные споры о развитии искусства, о выборе творческого пути.

Интерес к пейзажу проявился у Крымкова с первых шагов творческой деятельности. И уже самые ранние работы — «Морозные сумерки» (1904, местонахождение неизвестно) и «Пейзаж с луной» (1904, частное собрание, Москва) — сразу же обратили на себя внимание критики<sup>2</sup>. Представленные в окружении полотен его сотоварищей по МУЖВЗ, в числе которых



Н.П. КРЫМОВ

Автопортрет.

1908. Холст, масло. ГТГ

▲ С Т Р . 4 1

Члены Союза русских художников.

1911. Во втором ряду в центре — Н.П. Крымков

С Т Р . 4 3 ▷

Зимний день.

1913. Холст, масло.

Одесский художественный музей

**Р**ainings of Nikolai Petrovich Krymov belong entirely to the 20th century likewise the art belongs to the generation of great masters of the national culture, who organically combined the pictorial tradition of the previous century with the achievements of the new epoch.

Krymov was born in Moscow on May 3, 1884 (April 20 according to Old Style calendar). He was the son of the painter Peter Alekseevich Krymov. The house of Krymovs was situated near Patriarch's Ponds where I. I. Shishkin and A. K. Savrasov used to live.

Since the very beginning of his creative career Krymov showed interest in the landscape painting. Already his earliest works - "Freezing Twilight" (1904, whereabouts unknown) and "Landscape with Moon" (1904, private collection, Moscow) - immediately attracted the attention of art critics. They have been presented on exhibition together with canvases of his colleagues and companions from MUZhVZ, including M. F. Larionov and A. A. Arapov. These works are good examples of young Krymov's artistic interests and sympathies, marking his interest in works of M. A. Vrubel and V. E. Borisov-Musatov.

Contemporaries believed that his painting "Swan" performed in Vrubel style from 1905 was the forerunner of innovative search in art. Along with the works of P. V. Kuznetsov, M. A. Vrubel and S. Yu. Sudeikin, the exhibition in the History Museum presented three works of Krymov, all of them landscapes: "Evening silence", "Beneath the Moon", "Freezing Twilight". In these works the artist revealed the inherent sense of fine decoration, perceptive attention to color, and the search for new painting techniques. He paints using pastose layers with strokes blended into a single color surface. On top of it Krymov paints fine and bright ornament reminding a-jour fabric, thus simulating the vibration of

<sup>1</sup> Сведения о юношеских годах Н.П. Крымкова и о его семье приведены по воспоминаниям племянницы художника Александры Львовны Лидовой, записанным с ее слов.

<sup>2</sup> «...Яркие лучи пронизали сумрак передвижнических зал. Поваяло свежим дыханием. Отрадное чувство охватывает на этой ученической выставке. Как будто с вами вдруг заговорили каким-то родным и бесконечно близким языком... Целый ряд «молодых», вполне искренне и смело порвавших с устаревшим, — Арапов, поражающий архаичной простотой, изысканно-прихотливый Емельянов, Андрей Иванов, суливший в причудливых орнаментах передать всю пленительную силу красочных созвучий, Келлар, Крымков, Ларионов, чуткий, пылливо выслеживающий мельчайшие и прихотливые сочетания тонов» — так характеризовал выставку картин учеников Училища живописи, ваяния и зодчества Н. Тароватый (Искусство. 1905. № 1. С. 35).



были М.Ф. Ларионов и А.А. Арапов, эти работы с достаточной определенностью характеризуют круг художественных интересов и симпатий молодого Крымова. В них заметно его внимание к произведениям М.А. Врубеля и В.Э. Борисова-Мусатова.

Современники считали, что врубелевский «Лебедь» в 1905 году явился провозвестником новаторских поисков в искусстве<sup>3</sup>. На той же выставке, открывшейся в залах Исторического музея, наряду с произведениями П.В. Кузнецова, М.А. Врубеля, С.Ю. Судейкина были представлены три пейзажа Крымова — «Вечернее молчание», «Под луной», «Морозные сумерки». В этих работах обнаружилось присущее художнику чувство декоративности, пристальное внимание к цвету, поиски новых приемов живописной техники. Он пишет пастозно, сплавляя мазки в единую цветовую плоскость. Поверх нее тонкой кистью Крымов наносит ажурную сетку высветленного орнамента, имитирующего вибрацию воздуха и отблески лунного света. Художник всячески стремился подчеркнуть плоскостный характер изображаемого мотива, придать рисунку форму причудливого декоративного узора, построенного на ритмическом чередовании силуэтов.

Как и для многих других его современников, цвет для художника в эти годы был основным источником эмоционального воздействия на зрителя. Позднее эти творческие поиски первых лет приведут Крымова к объединению «Голубая роза»<sup>4</sup>.

Уже ранние опыты Крымова позволяют отметить одну чрезвычайно важную особенность его творчества — умение органично соединить живое, непосредственное восприятие природы со склонностью к стилизации и обобщению художественного языка.

Первой работой, принесшей Крымову известность, стал небольшой этюд «Крыши под снегом» (1906, ГТГ). Вначале его купил у молодого художника А.М. Васнецов, а год спустя Совет Третьяковской галереи по инициативе В.А. Серова приобрел этюд для галереи<sup>5</sup>. С этого времени имя Крымова привлекает внимание критики и широкого зрителя<sup>6</sup>.

По воспоминаниям самого Крымова, обращение к мотиву крыш было своеобразным протестом против системы преподавания в пейзажной мастерской А.М. Васнецова, где ученики писали с натуры «образцовые» пей-

зажи. Серия «крыш» в значительной мере условна, но наполнена живым чувством. Стремление достичь единства колористического строя — одна из важнейших творческих задач, решаемых в этот период молодым художником. Этюды с изображением крыш стали для Крымова своеобразной «живописной лабораторией», к



этому мотиву он периодически возвращался на протяжении творческого пути, постоянно находя все новые оттенки выразительности.

Проблемы композиции все больше интересуют Крымова. Но на примере картины «К весне» можно видеть, как натуральный этюд преобразуется в законченное произведение, как он обретает четкость и в цветовом, и в композиционном отношении. Недаром П.П. Муратов назвал это полотно «первой настоящей картиной, написанной Крымовым»<sup>7</sup>. Изображенные на полотне мотивы сближают Крымова с живописцами Союза рус-

<sup>3</sup> Маковский С. *Художественные итоги* // Аполлон. 1910. № 10. С. 31.

<sup>4</sup> «Голубая роза» — художественное объединение, получившее название по одноименной выставке, организованной в Москве в 1907 году. Большое влияние на становление творческих принципов «Голубой розы» оказало наследие В.Э. Борисова-Мусатова. В ее состав входили П.В. Кузнецов, А.Т. Матвеев, Н.П. Крымов, М.С. Сарьян, С.Ю. Судейкин, А.В. Фонвизин, В.Д. и Н.Д. Милиоти, П.С. Уткин и другие. В 1925 году в Москве под названием «Мастера «Голубой розы»» прошла ретроспективная выставка этого художественного объединения.

<sup>5</sup> Пейзаж «Крыши под снегом» был приобретен для галереи под названием «Зимний пейзаж» (Известия Московской городской думы. 1907. Март. С. 10).

<sup>6</sup> *Переписка Н.С. Моргунова и К.В. Кандаурова 1909–1910 годов об организации выставки в Екатеринославе, в которой положительно характеризуются работы Крымова* (РГАЛИ. Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 1).

<sup>7</sup> Муратов П. *Старое и молодое на последних выставках* // Золотое руно. 1908. № 1. С. 87.





ских художников<sup>8</sup>. Простота и чарующая интимность настроения вызывают в памяти работы И.Э. Грабаря, С.Ю. Жуковского, Л.В. Туржанского, умевших видеть и подмечать красоту в обыденном.

Картина «К весне» с успехом экспонировалась в 1907 году на выставке «Голубой розы». Сближение с этим художественным объединением не было для Крымова случайным. Еще в 1906 году одновременно с «крышами» он пишет несколько композиций, развивающих его концепцию «интуитивного пейзажа». К ним относятся «Лунная ночь» (Рязанский областной художественный музей им. И.П. Пожалостина), «У белой статуи» (Тульский музей изобразительных искусств), «Ракета» (Кировский областной художественный музей им. В.М. и А.М. Васнецовых), «Пейзаж с утками» (собрание семьи И.Д. Афанасьева, Санкт-Петербург). В них художник погружает зрителя в сказочный мир грез и сновидений. Написанные плотными мазками картины имеют матово-эмалевую поверхность.

Большое значение в эти годы Крымов придает работе над фактурой произведений, нередко применяя шпатель и пемзу для затирания мазка и заглаживания поверхности красочного слоя.

Истоки подобного понимания пейзажа-картины как четко организованной плоскости холста на основе гармонии линейных форм

и цветовых пятен восходят к определенным тенденциям русской живописи начала XX века – творчеству Борисова-Мусатова, оказавшего большое влияние на художников, группировавшихся вокруг «Голубой розы». Они стремились к красоте и изысканности живописных средств, к пониманию цвета как «выражения тонких психических переживаний в плане символическом и декоративном»<sup>9</sup>. Этот творческий союз объединял очень разных по темпераменту и творческому складу художников. В.Д. Милиоти, один из его участников, писал: «"Голубая роза" возникла в силу взаимного притяжения художников, по существу, индивидуалистов».

Крепнущая связь Крымова с «Голубой розой» привела к тому, что с 1907 года он начал активно сотрудничать в журнале «Золотое руно», принимал участие в оформлении изданий, выполнял заставки, виньетки, иллюстрации.

Интенсивная работа в области графики, освоение разнообразных техник открывали перед мастером новые возможности и в работе над пейзажем. Сохранилось мно-

жество рисунков, выполненных карандашом, тушью, некоторые из них слегка подцвечены акварелью и гуашью. Они послужили основой для создания целого ряда живописных полотен, таких как «Сосны» (1907, собрание В.Я. Андреева, Москва), «Горный ручей» (1908, собра-

<sup>8</sup> Союз русских художников (1903–1923) – творческое объединение художников, в состав которого входили бывшие передвижники и члены объединения «Мир искусства». Первыми участниками союза были москвичи А.Е. Архипов, А.М. Васнецов, М.А. Врубель, С.В. Иванов, Н.А. Клодт, С.А. Коровин, М.В. Нестеров, И.С. Остроухов, Л.О. Пастернак и петербуржцы А.Н. Бенуа, О.Э. Браз, А.Я. Головин, К.А. Сомов и др. После 1910 г. сложилась окончательная программа объединения, характеризовавшаяся демократической направленностью, интересом к изображению русской природы и сцен народной жизни, яркой декоративной манерой живописи. Союз русских художников организовал 18 выставок в Москве, Петербурге-Петрограде, Киеве, Калуге.

<sup>9</sup> Цит. по: Лобанов В.М. *Художественные группировки за 25 лет*. М., 1930. С. 46.

<sup>10</sup> Исчерпывающая характеристика примитивизма как явления русской живописи начала века дана в книге Д.В. Сарабянова «Русская живопись конца 1900-х годов» (М., 1971. С. 99 – 116).



ние В.А. Дудакова, Москва), «Сосны и скалы» (1908, Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева), «Рассвет» (1908, Музей русского искусства, Коллекция А.Я. Абрамяна, Ереван), которые представляют следующий этап в творческом развитии Крымова. Камерные мотивы сменяются в них изображением больших «эпических» ландшафтов. Обращают на себя внимание размеры холстов, достигающие порой двух метров. Перед зрителем предстает прекрасный идеализированный мир природы. В этих произведениях Крымов занят буквально «строительством» композиции, соподчинением отдельных ее элементов, из которых слагается целое.

В известной мере в своих поисках картинной формы пейзажа Крымов испытывал влияние К.Ф. Богаевского. Однако пейзажи Крымова спокойнее, мягче и почти всегда подчинены чисто декоративным задачам. Полотна уподобляются гобеленам, а декоративность в них органично соединена с умением тонко раскрыть поэтическую суть пейзажного образа.

Период создания «гобеленных» пейзажных композиций оказался непродолжительным, но плодотворным для поиска монументальных форм выражения. Будучи от начала и до конца сочиненным, такой тип пейзажа вскоре перестает удовлетворять Крымова, и уже к 1908 году эта тенденция окончательно себя изживает. Потребность в прямом общении с природой, с жизнью, более конкретное и приближенное ее восприятие стали для Крымова творческой необходимостью. В полотнах проявился интерес к непосредственному наблюдению природы в разных ее состояниях. Картины становятся все более напряженными, пронизанными движением, а природа предстает в них в моменты активного проявления скрытых в ней могучих сил. На данном этапе и в непосредственной связи с интересом к бытовому жанру у Крымова обнаруживается тяготение к примитивизму, которому отдали дань многие видные мастера начала века<sup>10</sup>.

«Площадь» — первая его работа, в которой получили отражение новые черты, в ней художник нашел тонкую грань между условностью и жизненной достоверностью изображенной. Он старался сохранить декоративный характер общего решения, сокращая глубину пространственных планов, превращая фигуры в плоские силуэты.

Это игра в правду, но игра серьезная, основанная на внимательном наблюдении жизни и глубоком освоении современного художественного опыта. «Площадь» в числе других работ, среди которых «Стадо» (1908, местонахождение неизвестно), «У каретника» (1908, местонахождение неизвестно, ранее собрание И.М. Эзраха, Санкт-Петербург), «Новый трактир» (1909, ГТГ), была впервые показана Крымовым на VI выставке Союза русских художников. В экспозиции находились полотна и других «голуборозовцев» — Сапунова, Якулова, Ларионова, Сарьяна. Произведения приглашенных на выставку молодых живописцев значительно отличались от работ старших членов этого объединения. Начинающие художники были доволь-



Н. П. КРЫМОВ

*Пейзаж с грозой.*

1908. Бумага, акварель.

ГРМ

◀ СТР. 44

*Утро. 1914. Холст, масло.*

*Саратовский художественный музей*

*В полдень. На дороге.*

1909. Холст, масло.

*Частное собрание*

air and the glow of moonlight. The artist in every way tried to emphasize flat character of portrayed motive, to give the picture a bizarre form of decorative pattern, built on a rhythmic alternation of silhouettes.

Likewise many of his contemporaries Krymov considered the color a major source of emotional influence for the viewer. These first years of creative search and determination will result later in his decision to join informal art group "Blue Rose".

In the first years following the Soviet revolution Krymov was enthusiastically engaged in teaching activities. He tried to notice students' inclination to a particular genre, and very tactfully guide their development of the required course. Krymov repeatedly stated that his main task is to teach "Alphabet of Painting", everything else will be decided by the talent.

Since childhood Krymov kept a sketchbook and a small board giv-







но настороженно встречены критикой: «...Все они (Сапунов, Судейкин, Крымов) дали для себя очень неожиданные вещи... Будем ждать, что он (Крымов) сделает на следующий год, есть ли это начало нового осознанного движения или было только случайным экспериментом»<sup>11</sup>.

Новые произведения Крымова нельзя отнести к чисто пейзажным композициям, настолько значительную роль в них играет жанр: природа и люди предстают на полотнах в тесной взаимосвязи. Этот найденный художником прием использования бытовых мотивов помог ему глубже осознать и точнее решить целостный образ, подчеркнуть масштабное соотношение между человеком и природой, возвысить пейзаж и сделать его господствующим, к примеру, в работе «Пейзаж с грозой». Неменьший интерес представляет и картина «Новый трактир». Она решена в откровенно лубочной манере, жанровые сцены приобретают в ней явно шаржированный характер, персонажи отличаются остротой внешних характеристик. Необычен для художника и колорит: открытый, звучный, построенный на сопоставлении локальных цветов — оранжевого, зеленого, синего. Все эти черты в сочетании с обрисовывающим предметы черным контуром невольно наводят на сравнение с народными картинками, которые продавались на рынке и которые можно было видеть в трактирах и провинциальных гостиницах. Но за стилизацией скрывается стремление Крымова использовать формы народного творчества, и в этом смысле искания художника шли в общем русле развития русского искусства начала XX века.

Наряду с бытовым жанром в творчестве Крымова тех лет большое место занимали пейзажные работы, в которых по-прежнему использовались мотивы московских крыш и дворики. Со временем они претерпели ряд изменений, но сохранили свой живописный строй, отличающийся богатством и утонченностью колористического решения. К этой группе работ следует отнести картины «После весеннего дождя» (1908, ГРМ), «После дождя» (1908, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань), «Московский пейзаж. Радуга» (1908, ГТГ).

Вполне закономерным следует признать тот факт, что в конце первого десятилетия в решении Крымовым пейзажа-картины происходит слияние этих двух направлений, что дало весьма плодотворные результаты. Такие произведения, как «Желтый сарай» (1909, ГТГ), «В полдень. На дороге» (1909, собрание семьи Н.Н. Власова, Москва), «Туча» (1910, ГТГ), представляют собой определенный тип крымовского пейзажа, который в дальнейшем видоизменялся, но в своей основе сохранял глубоко индивидуальные черты. Наиболее полно эти черты проявились в картине «Туча». Мир природы, созданный художником, существует здесь вне человека, вне его переживаний и эмоций. Живописец сконструировал синтетический образ пейзажа, в котором есть своя мера красоты и гармонии.

На VII выставке Союза русских художников экспонировались картины «В полдень. На дороге» и «Желтый сарай», последняя была приобретена Попечительским советом Третьяковской галереи.

О Крымове заговорили как о приверженце новейших течений в живописи. В 1910 году П.П. Муратов в статье «Пейзаж в русской живописи 1900–1910 гг.» признавал оригинальность творчества Крымова<sup>12</sup>.

В ряде стилистически близких произведений последующего времени — «Пейзаж с женской фигурой» (1911, Азербайджанский государственный музей изобразительного искусства, Баку), «С возом сена» (1911, Пермская государственная художественная галерея), «Рассвет» (1912, ГТГ), «Рассвет» (начало 1910-х, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань) — явно прослеживается интерес художника к традициям западноевропейской пейзажной живописи XVII–XIX веков. В пейзажах Крымова подспудно ощущаются формы то классицизма, то более камерного и лирического по характеру пейзажа барбизонской школы. И почти всегда Крымов включает в свои полотна мотивы, напоминающие пасторальные сценки мастеров прошлого («На заре», «Пейзаж с женской фигурой»). Их следует рассматривать как своеобразное обращение к классике, переведенное на индивидуальный язык художника. Здесь живописец выступает как превосходный стилист и импровизатор.

В числе лучших образцов этого периода можно назвать картину «Пейзаж с женской фигурой в красном» (около 1915, Тульский музей изобразительных искусств). Природа здесь предстает перед зрителем в спокойном величии ясных и чистых форм, словно застывших в сознании своего совершенства. Крымов освобождает картину от второстепенных деталей, в результате добивается почти символического звучания.

Три произведения, близкие к «Пейзажу с женской фигурой в красном», говорят о том, что новые тенденции прочно утвердились в его творчестве. Речь идет о пейзажах «Утро» (1914, Саратовский государственный художественный

<sup>11</sup> Муратов П. *Пейзаж в русской живописи 1900–1910 гг.* // Аполлон. 1910. № 4. С. 11.

<sup>12</sup> Запись сделана по рассказу ученика Крымова художника П.Н. Малышева.





музей им. А.Н. Радищева), «Раннее утро» (1914, ГТГ) и «Летний день» (1914, Астраханская государственная картинная галерея им. П.М. Догадина). В этих работах Крымов словно возвращается к типу «гобеленных» композиций, но уже на основе накопленного живописного опыта и переработки традиций классического пейзажа. Художник отходит от камерной трактовки, стремясь создать глубокий и обобщенный образ.

Большой размер полотен, стремление к созданию пейзажа-картины требовали от Крымова поиска новых декоративных средств. Закономерно, что именно в это время он тесно соприкоснулся с Куинджи.

Наиболее полно и ярко поиски картинной формы обозначились в большом полотне «Летний день». Его можно считать центральным произведением художника тех лет. В этом полотне он использовал льющееся из глубины холста контражное освещение, позволявшее ему подчеркнуть силуэты деревьев, сделать форму крон более определенной. Благодаря световым ореолам, окружающим кроны, они уподобляются искусному кружеву, тонкому и легкому по рисунку, а силуэты деревьев принимают разнообразные, иногда причудливые формы. Он стремил-

**Н.П. КРЫМОВ**

*Зима. Крыши.*

1934. Холст, масло. Частное собрание

◀ СТР. 46

*Катание с горы.*

1919. Холст, масло. Музей русского искусства, Ереван

СТР. 48 ▶

*Вечер.*

*Вторая половина 1910-х.*

*Холст, масло. ГТГ*

en to him during his school-years by V.A. Serov. Along with sketchbook of Isaac Levitan, these were the most expensive relics in the house. Shortly before his death, the artist painted on this board landscape called "Tarusa" (1957, Perm State Art Gallery). The episode itself is deeply symbolic; it reflects the continuity of traditions among generations of Russian landscape painters.

The publication coincides with 125 birthday anniversary of the Corresponding Member of the Academy of Arts, People's Artist of the RSFSR, teacher at VKhUTEMAS of Moscow Polygraphic Institute, Nikolai Petrovich Krymov(1884-1958) and is dedicated to the memory of Corresponding Member of the Academy of Arts, art historian and critic Ivan Borisovich Porto.



ся к однозвучности контрастов по всей поверхности картины: между белыми облаками и голубым небом, между светлой и темной зеленью кустарников, между освещенными и теневыми пятнами на фигурах. Эта своеобразная двусоставность наблюдается и в колористической характеристике предметов.

С середины 1910-х годов Крымова все больше начинает привлекать работа на пленэре. Позднее Крымов рассказывал своим ученикам, что в Краскове перед ним впервые встала задача не просто наблюдать природу и уже затем в мастерской писать картину, а создавать произведение непосредственно на натуре, сохранив при этом всю свежесть первого впечатления<sup>13</sup>.

Он отказывается от привычной классической схемы композиции, стремясь к непосредственности в организации холста, избирая принцип «случайного» взгляда на природу. Такой прием построения картины получил свое логическое продолжение в работах 1920-х годов. Пока же Крымов открыл для себя новый пейзажный мотив – старая заброшенная мельница: «У старой мельницы» (1916, ранее собрание Д.М. Челищева, Москва), «Пейзаж с мельницей» (вторая половина 1910-х, Костромской государственной объединенный художественный музей). Осо-

бенно показателен небольшой по размеру графический лист из Третьяковской галереи, изображающий ландшафт с высокими деревьями, рекой и старой мельницей. Расчертив поле листа, художник вычленил необходимые композиционные границы, наиболее точно выразившие идею будущей картины. Крымов конструирует пейзаж, не скрывая своего авторского вмешательства, смело обобщая формы, приводя их к единому цветовому и пластическому решению. Отталкиваясь от природы, Крымов постепенно создавал свою художественную систему – ей суждено было окончательно сложиться во второй половине 1920-х годов.

В первые послереволюционные годы Крымов с энтузиазмом занимался педагогической деятельностью. С конца 1919 года Крымов преподавал на курсах по изобразительному искусству, которые были, по сути дела, подготовительно-испытательным отделением для поступающих во ВХУТЕМАС. Здесь собрались художники-педагоги разных направлений: представители и новейших течений в искусстве, и бывшего «Бубнового валета», и Союза русских художников, и Товарищества передвижных художественных выставок. Возникавшие противоречия невольно вовлекали Крымова в общую полемику и дис-





куссии. Это стало главной причиной ухода Крымова в 1922 году с преподавательской работы.

Неверно полагать, что Крымов стоял в стороне от проблем художественной жизни. Он стремился сохранять связи с теми мастерами, чье творчество было близко ему, принимал активное участие в выставках, организуемых объединением «Мир искусства», Союзом русских художников и Московским товариществом художников.

Объективную картину творчества Крымова в это время дает его персональная выставка в Третьяковской галерее. В экспозиции было представлено 186 произведений. Подавляющее число произведений было взято из частных собраний московских коллекционеров. Это еще раз подтверждает, что в то время имя и творчество художника пользовались большой известностью. Некоторые из его картин уже находились в постоянной экспозиции Государственной Третьяковской галереи и Музея нового западного искусства в Москве.

Следующий этап в творческой биографии Крымова условно можно назвать звенигородским, этот период был для Крымова весьма плодотворным. Закономерно, что именно в Звенигороде Крымов обращается к наследию И.И. Левитана, воспевшего когда-то эти места. Здесь был создан ряд произведений, созвучных левитановским полотнам ощущением трепетности, эмоциональной взволнованности пейзажа: «Красные крыши» (1921, собрание А.В. Смоляникова, Москва), «Серый день» (1923) и «Речка» (1926, обе – ГТГ). Эти произведения вместе с многочисленными этюдами и набросками образуют самостоятельную линию в творчестве Крымова звенигородского периода. Это важный этап формирования тональной системы Крымова, и потому многие из его картин и этюдов носили исключительно рабочий характер.

В 1925 году художник написал картину «Русская деревня» (ГРМ), которая во многом обобщила поиски, связанные с периодом работы на природе. Лирическая интонация общего настроения, а также пленэрные достижения подчинены здесь монументальной картинной форме с конструктивно продуманной композиционной схемой.

Огромное значение в процессе создания произведений художник придавал зрительной памяти. Многие работы писались зимой в московской квартире, расположенной в Полуэктовом переулке на Кропоткинской улице (ныне Сеченовский переулочок на Пречистенке). При этом Крымов никогда не пользовался этюдами, и часто ему достаточно было лишь небольшого рисунка, чтобы затем по памяти написать картину. Своим ученикам он советовал: «Никогда не пишите картину по этюдам. Этюды пишите, изучайте природу, чтобы ее знать, но, приступив к картине, спрячьте их подальше и пишите от себя»<sup>14</sup>. Но при всей положительной роли натурального опыта в процессе создания пейзажа-картины, было бы неверным оставлять в тени ту линию творчества Крымова, в которой

свое дальнейшее развитие получили принципы построения пейзажа на основе собирательного образа, серьезно переработанного натурального мотива.

Ему всегда было важно найти в природе «любимое место», чтобы вокруг него выстраивать всю композицию. Продуманность, четкость композиционного и колористического решения позволили художнику достичь абсолютной ясности пейзажного образа. Картина «У мельницы» художник придавал большое значение, так как она, завершая определенный этап его творческой биографии, вобрала в себя результаты многолетних поисков. В ней органично соединились достижения еще дореволюционного периода с богатым опытом работы на природе в Звенигороде.

Новой сферой творческой деятельности стала для художника работа в Московском художественном театре, она страстно увлекла его и продолжалась практически до конца дней мастера. Дружба с Иваном Михайловичем Москвиным, знакомство с такими выдающимися деятелями театра, как К.С. Станиславский, В.Г. Сахновский, М.М. Тарханов, В.И. Качалов, О.Н. Андровская, вдохновляли художника. Более того, в определенные моменты жизни именно театр становился для Крымова той единственной по-настоящему творческой средой, которая помогала ему переживать трудные времена, когда в искусстве началось наступление на формализм.

Работа в этой новой для художника области помогла раскрыть исключительную многогранность таланта Крымова: в своих костюмных эскизах он обнаруживает поразительное чувство юмора, умение точно и весьма остро обрисовать характер того или иного персонажа. В то же время театральные работы интересны тем, что они существенно дополняют наши представления о творчестве Крымова-пейзажиста. Эскизы и особенно первые наброски декораций – это маленькие пейзажные композиции, подобные тем, что художник обычно делал для своих картин. Однако нередко чисто «пейзажные» решения не находили полного соответствия законам построения сценической декорации.

Прирожденный дар декоративиста оказался как нельзя более востребованным в театре. Самое большое число оформленных Крымовым постановок связано с пьесами Островского. Маленькие провинциальные городки давали ему повод показать маленькие улочки и дворики со всевозможными жанровыми сценками, то есть вернуться к тем мотивам, которые были ему так близки в юные годы.

На протяжении пятнадцати лет театр возвращал Крымова к прежним поискам, давал мощный импульс для творчества. Последний период творчества Крымова был самым продолжительным. Обычно его называют тарусским, однако произведения, созданные Крымовым в этот период, не исчерпываются только тарусскими мотивами.

Художник обращался к теме города, с увлечением писал свои любимые крыши, пробовал работать в жанре пор-

<sup>13</sup> Рукописный каталог произведений, экспонированных в 1922 году на персональной выставке Н.П. Крымова (ОР ГТГ. Ф. 8. П/23).

<sup>14</sup> Домогацкий Д.Н. *Воспоминание ученика* // Н. Крымов – художник и педагог. С. 105.



трета и натюрморта, участвовал в выполнении эскизов праздничного оформления Москвы, занимался педагогической деятельностью. Его произведения появлялись на всех наиболее значимых выставках и неизменно привлекали к себе серьезное внимание зрителей и критики.

В первое лето пребывания на Оке Крымов написал известную картину «Таруса» (1928, собрание А.В. Титовой, Москва), которая ознаменовала в его творчестве начало новой темы. Крымов уже не конструирует пейзаж, а выбирает в природе наиболее выразительный фрагмент, несколько преображая его в соответствии с замыслом. Главное внимание сосредоточено на передаче состояния природы, и окончательный эффект достигается тончайшей выверенностью отношений тона и цвета между отдельными компонентами пейзажа. Здесь на смену декоративности и определенности цветового пятна приходит пластическая и тональная согласованность формы и цвета, подчеркивающая их соподчиненность и единство. Упомянем два пейзажа из собрания Государственного Русского музея — «Поленово» и «Поленово. Река Ока» (оба — 1934).

Крымов считал, что самое важное для живописца — умение передать в произведении общее состояние среды. Со всей наглядностью эти положения демонстрирует таблица «Изменения в пейзаже отношений по тону и цвету в разное время суток» (1934, ГТГ). Она представляет собой живописное полотно, разделенное на девять квадратов и изображающее один и тот же мотив домика на фоне пейзажа, написанного в разные часы суток и при различных погодных условиях. Таблица служила Крымову не только наглядным пособием в его преподавательской деятельности, но и убедительным аргументом в пользу его тональной теории. Крымовская живописная система, основанная на внимательном наблюдении природы, была необходимой теоретической основой, которая открывала перед начинающими ху-

Н. П. Крымов

*Ночной пейзаж с домом. Конец 1910-х – начало 1920-х. Частное собрание*



дожниками большие возможности в решении живописных и образных задач. Система мастера была по-своему универсальна, так как могла с успехом применяться не только в пейзажной живописи, но и при работе над портретом, натюрмортом, жанровой картиной.

Преподавая в изотехникуме, Крымов старался подмечать у студентов склонность к тому или иному жанру и очень тактично направлял их развитие по необходимости к определённому руслу. Мастер неоднократно повторял, что главная его задача — научить их «азбуке живописи», а все остальное решает талант. Тяготение к определенной системе приемов, наблюдаемое в раннем творчестве и в работах тарусского периода, целиком связано с изучением природы. Точность передачи временного состояния пейзажа требовала от Крымова выработки такой системы живописного изображения, которая позволяла выразить едва уловимые изменения в природе. Это передано наиболее убедительно в широко известной картине «Летний день в Тарусе» (1939–1940, ГТГ). Полотно является определенным итогом изучения художником приокского пейзажа, ставшего основой для создания большого картинного образа, привлекающего своей эпичностью и правдивостью, тщательной согласованностью всех его элементов, существующих в пластическом и эмоциональном единстве.

В 1954 году в связи с 70-летием со дня рождения Николая Петровича Крымова в залах Академии художеств СССР была открыта выставка его произведений. Хотя выставка и подытоживала творческий путь художника за пятьдесят лет, на ней были представлены произведения, связанные преимущественно с разработкой Крымовым тональной системы живописи. На выставке художник предстал как большой, серьезный мастер пейзажа. Стало очевидным, что его творчество отражало сложную проблематику русского искусства начала XX века. Волнения, связанные с организацией выставки, значительно ухудшили состояние здоровья художника, и он не смог даже посетить ее.

С юношеских лет у Крымова хранились этюдник и небольшая доска, подаренная ему еще в училище Серовым. Наряду с левитановским этюдником это были самые дорогие реликвии в доме. И вот незадолго до смерти художник написал на этой доске пейзаж. Называется он «Таруса» (1957, Пермская государственная художественная галерея). Этот эпизод глубоко символичен, он отражает преемственность поколений в традиции русской пейзажной живописи.

*Публикация приурочена к 125-летию со дня рождения члена-корреспондента РАХ ССР, народного художника РСФСР (1884–1958) Николая Петровича Крымова и посвящается памяти члена-корреспондента РАХ, искусствоведа Ивана Борисовича Порто, автора книги «Крымов» издательства «Искусство – XXI век», увидевшей свет незадолго до его смерти.*

*Иллюстративный ряд предоставлен издательством «Искусство – XXI век».*



## ДЕБЮТ В НОВОМ ВЕКЕ

## THE DEBUT OF A NEW ERA

Ольга Мусакова

Olga Musakova

**Н**а персональной выставке Павла Никонова, состоявшейся прошлой весной в залах Мраморного дворца Русского музея, было представлено около 150 произведений созданных художником преимущественно в последние 10–15 лет. Эти работы раскрывают нового Никонова, впрочем, автор знаменитых картин «Наши будни» (1960) и «Геологи» (1962) к переменам готовился давно. Еще в 1980-е годы в коллекции музея появляются новые работы художника, говорящие о том, что перемены неизбежны. Уже в «Геологах» были замечены аналогии с изображениями евангельских сюжетов, которые вызвали обвинения художника в «искажении советской действительности» и склонности к «религиозной жертвенности». Очертания будущего переворота прослеживались также в картине «Смольный. Штаб Октября» (1966), невольно вызывающей сравнение с «Тайной вечерей» Н. Ге и «Смертью комиссара» К. Петрова-Водкина с ее двойным смыслом.

Долгий и мучительный период поисков закончился рождением «нового» Никонова. Произошло это в 1991 году, когда в Москве состоялась первая персональная выставка художника, вызвавшая самые восторженные отзывы критики; такого Павла Никонова в Петербурге не знали. Здесь помнили экспозицию Русского музея 1970-х годов, в которую были включены «Смольный. Штаб Октября» и эскиз картины «Геологи».

В пространстве музея, где естественным образом сосуществуют прошлое и настоящее, острее чувствуешь, что в творчестве Павла Никонова находит продолжение отечественная традиция, идущая от А. Иванова, И. Крамского, Н. Ге, в XX веке по-новому озвученная К. Петровым-Водкиным, К. Малевичем и П. Филоновым.

Сравнение это справедливо по отношению ко многим представителям поколения художников 1960-х годов. Именно поэтому так много общего в их творческих судьбах: очевидный параллелизм в смене этапов, в преодолении жизненных катаклизмов и даже в выборе сюжетной концепции, отразивший период «коллективного мышления» и перекрестных влияний.

В. Попков, П. Никонов, Н. Андронов, В. Иванов... Перечень имен велик. Это было некое товарищество «сурового стиля», нравственные позиции которого для следующего поколения, поколения 1980-х, были сродни позициям Товарищества передвижных художественных выставок, естественно, при очевидном несовпадении формальных, чисто живописных принципов. В силу

**О**n the personal exhibition of Pavel Nikonov, held in the Marble Palace of Russian Museum, more than 150 paintings and graphic works were presented. Created mostly within last 10-15 years, the works were from the collections of the Russian Museum, the Tretyakov Gallery, and the other museums of Russia as well as from the artist's collection.



П.Ф. Никонов

*Птичка. 2000.**Дерево, масло.**Частное собрание*

The works of recent period reveal to us the new Nikonov, though the author of famous paintings "Our Weekdays" (1960) and "Geologists" (1962) approached these changes long ago. Already in the 1980s his fresh works from collection of the museum spoke about the inevitability of a change. The outlines of his future turnaround are also evident in the painting "Smolny. The Headquarters of October", involuntarily inciting the comparison with "Last Supper" by Nikolai Ge and "Death of the Commissary" by Kuzma Petrov-Vodkin with its double meanings.

In the 1990s long and painful period of searching ended with the birth of "new" Nikonov. It happened in 1991, when Moscow hosted the first exhibition of the artist, which trig-





СТР. 53 ▸

П.Ф. НИКОНОВ

*Человек,*

*несущий крест.*

*2005. Холст, масло.*

*Собственность автора*

*Автопортрет.*

*2005. Холст, масло.*

*Собственность автора*

gered the most enthusiastic critics. In a conversation on the eve of the exhibition Nikonov said: "The first countryside landscapes from real nature I painted as a boy, during the evacuation. I remember the sharp contrast with the city. In the village one could feel unity with nature and the universe, there is no need to pretend painting and thinking like a child.

By the early 1970s all were tired of grinding iron, and I had a feeling that my old works are pained up, stylized. I set out the aim to liberate my hand. First I was painting small landscapes to feel the thrill of painting. When the freedom came, I was ready to absorb the plot." Cycles of works shown at the exhibition in the Marble Palace are stylistically diverse. If one wants to find a similarity with known models, one can find it undoubtedly. The language of his art is diverse, as it is born to find the appropriate image. Literary breathtaking is the swiftness of picturesque paintwork in some works, other works are transformed into a vibrant texture of the painting

известных обстоятельств почти одновременно в жизни каждого участника движения наступил момент, когда захотелось все бросить, переосмыслить, накопить новый материал. Из прошлого, которое закончилось публичным бичеванием, они сохранили «передвижническое сознание» с его идеей служения истине, при том, что в художественном плане теперь можно было проследить их родство скорее с русским авангардом начала XX века.

За активным началом последовало затишье, более похожее на тихое сопротивление. Для Никонова период «добровольного изгнания» оказался и более длительным, и более естественным. Погружение в деревенскую тему вернуло ему ощущение гармонии бытия. Деревня Алексина на Волге стала для Никонова моделью Вселенной.

В «крестьянском цикле» Никонова возникает образ художника-поэта, романтика и мифотворца. Монументальная философская лирика — так определил стилистику ранних работ художника Александр Каменский — уступает место стихии подлинной живописи и свойственный его натуре символизм мышления обретает желанную свободу.

В разговоре накануне выставки Никонов говорил, что первые пейзажи с натуры в деревне он писал «в эвакуации еще мальчишкой. Запомнился резкий контраст с городом. В деревне чувствуешь единение с природой и окружающим миром, и уже не надо притворяться, чтобы

писать и думать как ребенок. К началу 1970-х все устали от скрежета железа, да и мне прежние вещи казались раскрашенными, стилизованными. Я поставил перед собой задачу раскрепостить руку. Писал сначала маленькие пейзажи, чтобы почувствовать трепет живописи. Когда появилась свобода, был готов к освоению сюжета». Сюжет, по признанию Никонова, находил его сам.

Все, что ежедневно происходит в деревне и не меняется веками, олицетворяет вечность. В деревне ощущаешь себя частицей космоса, и каждая сцена воспринимается индустриально. «Похороны», «Ноша», «Странники», «Рождество», «Потоп», «Возвращение», «Изгнание», «Мольба», «Павший солдат», «Высохший колодец», «Человек, несущий крест»... В этих работах житейское и религиозное нераздельны. Огромное пространство неба в картинах Никонова господствует над происходящим. Детали оказываются ненужными. Может быть, увиденная с высоты небес наша жизнь покажется не лишенной смысла?

Убежденность в божественном единстве мира спасает художника от разрушительного пессимизма; перед ним не встает проблема писать «отрадное» или не писать, как показать деревню, не скатываясь до похоронного плача.

Представленные на выставке циклы произведений стилистически разнообразны, и желающий найти сходство с известными образцами, бесспорно, их найдет. Язык живописи Никонова изменчив, поскольку рождается в поис-





ках соответствия образу. Буквально сковывающая дыханием стремительность живописного мазка в одних работах в других преобразуется в вибрирующую фактуру живописной поверхности — так эмоциональный порыв сменяет состояние созерцательности. Нередко замороженный игрой красок и линий художник почти теряет изображение, находя смысл в цветомузыкальных ритмах.

«Петух», «Голубое и розовое», «Овсергиев ручей», «Цыганка-2», «Птица», «Окно. Бессонница», «Зимний день», «Красная лошадь» демонстрируют генетическую связь с живописным символизмом начала века, хотя они так же естественны в своих природных истоках, как все созданное кистью художника.

Редкая фантазия, почти детская непосредственность и нескрываемая доброта — эти свойства натуры еще в начале творческого пути приблизили его к пониманию искусства Марка Шагала. Впервые Никонов узнал о Шагале в 1957 году, когда гостил в доме известного чешского художника Вацлава Фиала. Женой Фиала была дочь Давида Бурлюка, в доме хранились эмигрантские журналы, из которых Никонов и узнал о замечательном художнике. Процесс освоения живописной культуры XX века получил новый импульс в 1965 году: искусствовед Мюда Яблонская провела его в запасники Третьяковской галереи, где Никонов увидел картины мастеров «Бубнового валета». Особенно, как он вспоминал, «зацепили» Илья



Машков и Роберт Фальк. Круг влияний постоянно менялся, захватывая все, что помогало создавать собственную живописную азбуку — от Джотто, П. Брейгеля, А. Иванова до П. Пикассо, В. Кандинского, М. Ларионова, К. Малевича и В. Попкова. Но объединяла это разнообразие увлечений непроходящая любовь к передвижникам.

Формы образа мира неизбежно повторяются — неповторим внутренний мир художника, воплощенный в них. В нем оправдание всему, позволяющее даже в беглом наброске и этюде почувствовать масштаб таланта, стремление к истинной поэзии и содержательности в противовес пустоте, этому самому страшному врагу искусства.

Выставку Никонова в Русском музее можно назвать вторым дебютом художника в Санкт-Петербурге. Первый состоялся 30 лет назад, когда группа из восьми московских художников, среди которых был и Никонов, «совершила набег» на ленинградский Союз художников. Однодневная выставка буквально «взорвала» творческую атмосферу тогдашнего Ленинграда. Нет сомнений, что и новая встреча стала для большинства подлинным открытием.

СТР. 55 ▸

П.Ф. НИКОНОВ

*Деревенская сцена.*

2003. Холст, масло.

*Частное собрание*

*Ненастье. 1987.*

*Холст, масло.*

*Музей-заповедник*

*«Абрамцево»*

surface — so emotional impulse can replace a contemplative state. Often, enchanted play of colors and lines, the artist almost loses the image, finding the new meaning in rhythms of colors and tones.

Nikonov exhibition in the Russian museum can be entitled "the second debut of the artist in St. Petersburg". The first took place 30 years ago, when a group of eight artists from Moscow including Nikonov, "raided" the Leningrad Union of Artists. These days, one-day exhibition literally "blew up" the creative atmosphere of Leningrad. There is no doubt that a new meeting with art of Nikonov was for the majority same genuine discovery.









# МНОГОВЕКТОРНЫЙ ПРОФИЛЬ ИСТОРИИ

## MULTI-VECTORED PROFILE OF HISTORY

*Сергей Орлов*

*Sergey Orlov*

**В**ыставка «Диалоги с историей», проходившая в августе — октябре 2009 года в эпических интерьерах архитектурного комплекса «Провиантские склады» Музея истории Москвы, открылась вслед за юбилейной экспозицией, посвященной двухсотлетию со дня рождения Николая Васильевича Гоголя. Помещения складов возвел в начале XIX столетия знаменитый русский зодчий В.П. Стасов. В их просторных залах творчество Баранова выглядело как единое, развернутое в обширном пространстве художественное произведение. Отдельные скульптуры свободно соединялись в группы, складывались в ассоциативные мизансцены и целые театральные постановки.

Скульптор Леонид Баранов обладает особым чувством глубины и многомерности времени. Он совмещает миры исторических персонажей разных эпох, пересекает реальное и фантастическое, провоцирует контрастные диалоги. Его герои свободно перемещаются в широком временном диапазоне. Возможность сочетаний бесконечна, мотивы и результаты встреч не predetermined.

Баранов ощутил, что многомерность личности возможно выразить не в одном, не в двух, а в серии портретов. В его скульптурной галерее несколько Ломоносовых, Пушкиных, Гоголей, Достоевских, Суворовых, Екатерин, Павлов... Но это не простые повторы. Это разные ракурсы, из которых складывается альтернативная, парадоксальная, трансформируемая картина. Истина личности рождается в пространстве множества портретов-масок.

Утверждают, что у истории нет сослагательного наклонения. Но если бы кто-то когда-то избежал неверного шага, то все могло бы сложиться иначе! Как могли бы развиваться события, если бы, например, Наполеон выиграл битву при Ватерлоо! Величие, притягательная сила свершившихся событий в том и заключается, что за многими из них стоят двойники иных возможных разворотов. Другие «ходы» реально существуют в нашем воображении и формируют вполне вещественный «исторический материал».

Искусство обладает способностью восполнять, перестраивать, пересоздавать объективизм фактов. Кроме того, эксперимент, начатый одним человеком, подхватывается и

In August 2009 the exhibition "Dialogues with History" was opened in epic interiors of architectural complex "Provision Warehouses" belonging to the Museum of History of Moscow. After the jubilee exhibition devoted to the bicentennial anniversary of the birth of Nikolai Gogol, exhibition of Leonid Baranov occupied beautiful premises of warehouses erected by the famous Russian architect V. P. Stasov in the early 19th century. In their spacious halls works of Baranov looked like a single piece of art, spreading over the entire vast space. Some sculptures were freely combined into groups, forming small associative etudes as well as whole dramatic spectacles.

Sculptor Leonid Baranov has a special sense of depth and dimensionality of time. He combines the worlds of historical characters of different ages, crosses the real and fantastic, and provokes contrasting dialogues. His characters are moving around freely in a wide time range. The possibility of combinations is infinite, the motives and results of the meetings are not predetermined.

Baranov felt that the multidimensionality of identity is revealing itself over time, therefore to convey it requires not only one or two, but a whole series of portraits. In his sculpture gallery one finds several portraits of Lomonosov, Pushkin, Gogol, Dostoevsky, Suworov, Catherine II. or Pavlov... But these are not mere repetitions. These are different angles from which develops an alternative, paradoxical, convertible picture. True identity is born in the space of the set of portraits of masks.

There are two equally authentic models — time of history and time of man. First model is based on calculations, centuries, dynasties and generations. The second one is characteristic of an individual person. Both time-models are equal, equally



Л. М. БАРАНОВ

*Пегас. 1996. Бронза*

СТР. 57 ▸

*Панорама экспозиции  
выставки Л.М. Баранова  
в Провиантских  
складах*



по-своему продолжается другим. Возникает цепочка альтернативных событий и свершений.

Каждый избирает себе в качестве жизненного образца реального или легендарного героя. Зигмунд Фрейд утверждал, что у Наполеона это был библейский Иосиф. Именно этим был определен его поход в Египет. Стать знаменитым надо было именно в Египте. Наполеон «пробил окно» в историю Древнего мира, в египтологию.

Существуют две равноправные модели — время истории и время человека. Первое исчисляется столетиями, династиями, поколениями, второе присуще отдельному человеку. Оба времени равнозначны, равновелики, в сумме образуют многовекторный профиль истории. Суть времени человека состоит в том, чтобы осуществить идею обратимости событий. Шекспир, Пушкин, Достоевский, Петр I обладали тайной концентрации, пересоздания времени и управления им. В каждом из них словно совместились множество натур. В композициях Баранова часто встречаются Пушкин с Пушкиным, Достоевский с Достоевским, Ломоносов с Ломоносовым, Павел с Павлом. Любая созданная им мизан-сцена видится как диалог значимый и многосюжетный. В поле магической встречи вступают третьи, четвертые лица, предметы, символические архитектурные элементы. В результате меняются смыслы и ракурсы темы.

Художник интегрирует сцены из разных эпох, они входят друг в друга, как галактики, не нанося друг другу ущерба. Не столкновение двух систем, а проницаемость, прозрачность, совместимость становятся главными физическими свойствами исторических совмещений (диалогов). Источком такого восприятия истории для Баранова стала ком-

позиция «Мои друзья и герои» (1987). Мы видим две разновременные сцены, две совмещенные картины. Беседуют герои XVIII столетия Ломоносов и Рихман. Разговор не о физике, Ломоносов задает судьбоносный вопрос: «Что есть история?», или «Какой будет Россия через триста лет?»... Рихман в замешательстве. Он старается представить людей в грядущем. Они не видят, но ощущают, что незримо сгущается эфир и формируются образы людей иной эпохи. Вокруг них возникают макрофигуры (скульптурные портреты) родных и друзей Баранова, бюст Пушкина. Здесь же и автопортрет скульптора в образе римского патриция.

Эта композиция — зримое, красочное, пространственное кредо художника. Она в разных вариантах, с большим или меньшим количеством персонажей появляется на всех его персональных выставках, открывает анфиладу парадных залов, приглашает войти в магическое пространство истории.

Мы оказываемся в мире персонажей-двойников... Пары выстраиваются следующим образом: Пушкин в строгом фраке против голого Пушкина, принявшего облик Аполлона; Ломоносов с вдохновенной головой, вознесенной на металлическом шесте напротив Ломоносова в красном кафтане...

Самый захватывающий — «готический» поединок возникает между двумя Гоголями. Один Гоголь из металла, другой из дерева, один во фраке, другой в плаще «Боливар». Из тел обоих взмывает фантастический ажурный лес готических конструкций, это костюм суперрыцарей, посвященных в тайну готических вертикалей. Еще мгновение, и схлестнутся боевые наверхия. Но появляется







императрица Екатерина II, она становится главным арбитром воображаемого зеркального турнира. В ее свите русские зодчие Баженов и Казаков.

За последние четыре года художник открыл три большие выставки. Они воспринимаются как самостоятельные произведения со своим ярким и многозначным сценарием, каждая — отдельный художественный феномен, поиск, импровизация, событие, свершившееся в данный момент.

В Старой Руссе проходила выставка «В поисках утраченного смысла: Достоевский и его европейское путешествие в скульптурах и фотографиях Леонида Баранова». Экспозиция разместилась в небольшом особняке XIX века, где сейчас расположен Научно-культурный центр им. Ф.М. Достоевского при доме-музее писателя. Следующая выставка состоялась в Вологде (декабрь 2008 — январь 2009), в Воскресенском соборе. Основополагающие мотивы трех выставок, и вообще исторической темы у Баранова — триумф и драма истории.

На выставке в Провиантских складах скульптура «Достоевский. Апофеоз» получила окончательное оформление как барочная алтарная композиция. Затянутые алой тканью глубокие вертикальные кулисы создали эффект торжественного портала святилища Достоевского.

Драма истории — «Квадрига» (1988–1992). Падение Фаэтона в результате солнечного ослепления. Катастрофа культуры — оборотная сторона ее триумфа. Взлетающий Достоевский и падающий Фаэтон — две контрастные и взаимодополняющие композиции, два начала истории.

Тайна истории — скульптура «Memento mori» (1994). Изображен циферблат часов в виде лица Пушкина с пышными бакенбардами. Неподвижные стрелки отсчитывают особое

время, время истории, поэзии и лично Пушкина, художник постигает историю сквозь призму времени личности.

Художественные сценарии выставок Баранова всегда тесно связаны с архитектурой и, более того, придают интерьеру символическую значимость: пропилеи, площадь, улица, храм, алтарь, сцена, замок... В залах разворачиваются турниры, но не рыцарские, а воображаемые турниры сознания. Тема символических уровней бытия, катакомб и собора, земли и неба была ведущей на выставке в Вологде. Масштаб экспозиции определялся величественной панорамой Соборной площади, а идея — интерьером Воскресенского собора. Его архитектурная планировка переходила в разряд символической географии экспозиции. Баранов, ощущающий многоуровневость всего сущего, воссоздал два сообщающихся яруса бытия. Анфилада и катакомбы, форум и лабиринт, дворцовый зал и подземное святилище — два мира, соединенные винтовой лестницей... Вверху были размещены портретные персонажи — правители, полководцы, меценаты, поэты, внизу, в «подводном» мире, — фантастические существа, ищущие пути в нелинейном пространстве. Верхний этаж — форум, карнавал исторических персонажей, собрание значимых персон, диалог героев разных эпох, столкновение мифологии и истории. Нижний этаж — тела, маски, голоса, явившиеся из мира предчувствий, сновидений, темных глубин и озарений подсознания.

Итогом выставки в Вологде стала идея портрета Дионисия. Баранов увидел иконописца таким, каким, по укоренившимся стандартным представлениям, он никак не мог быть. Прототипом стал известный вологодский живописец В.Н. Корбаков. Баранов вылепил с натуры его портрет и далее импровизировал. Герой представлен в момент бо-





жественного озарения. Его тело пронизано безотчетным порывом в высь. Он запрокинул голову, раскинул руки, поднялся над неподвижной кубической опорой. Озарение Дионисия – феномен встречи с природой Русского Севера, с зеркальным ослепительным свечением озер Ферапонтова.

Три выставки – три разные архитектурные модели. Выставочное помещение Провиантских складов расположено на втором этаже (бывший гараж). К нему ведет пологий круговой пандус. Мы поднимаемся словно на вершину холма, возникает образ центральной площади античного города или идеального итальянского города, фланкируемой фасадами с протяженными арочными галереями. В центральном нефе Баранов развернул панораму зеркальных повторов. Именно здесь взаимотраженные Ломоносовы, Суворовы, Гоголи, Пушкины, Достоевские. Но самый удивительный диалог – двух огромных рук, изображенных до запястий. Это высокообразные, посланные богом существа, пророки, говорящие в молчании на языке жеста! В боковых нефях свои многочисленные сценарии: зал гоголевского «Ревизора», зал ландскнехта, залы Фрейда, Юдифи, Пушкина и Натали... Самый эффектный – зал зеркал. По сценарию он погружен в таинственный сумрак. На стенах ряды сферических полированных бронзовых зеркал. В алтарной части «зала зеркал» расположено главное зеркало, посвященное Ван Эйку и его знаменитой картине «Чета Арнольфини». С двух сторон от этого объекта Баранов расположил другую, современную чету – скульптурные портреты двух своих друзей.

Л.М. БАРАНОВ

*Пушкин. 1999*

*Пушкин в образе Аполлона. 1999*

---

◀ СТР. 57

*Пушкин и Гоголь. Встреча на Невском. 1981–1984*

*Екатерина II, Баженов,*

*Казаков. 2007*

*Суворов. 2007*

---

СТР. 58 ▶

*Маяковский. 1973–2009*

important. Together they form a multi-vectored profile of history. The essential task during “time of man” is to realize the idea of reversibility of events. Shakespeare, Pushkin, Dostoevsky, Peter I. – they all mastered a secrets of concentrating, rebuilding and directing the time. In each of them many different natures seemed to be integrated.

In compositions of Baranov we often encounter Pushkin with Pushkin, Dostoevsky with Dostoevsky, Lomonosov with Lomonosov, Paul with Paul. But the dialogues are not limited to two characters. Any small performance set up by the author must be seen as important and meaningful dialogue. Magical meeting is joined by third or fourth person, by objects or symbolic architectural elements. As a result, thematic meanings and perspectives are changing.

The artist integrates scenes from different eras; they enter each other as galaxies, without causing harm to each other. Not a clash of two systems, but permeability, transparency and compatibility are the main physical properties of historical reconciliation – this is the main message of Baranov’s sculptural dialogues.

Catherine II, Judith, Salome, Sussanna, Danae... - they all enter the magical circle of time. Baranov has created many Catherines, but the most important one is the personification of a powerful country in the shape of a triumphal bust. A sculptural bust expresses the will to power and the will to conquer the intellectual Olympus as no other type of sculpture does (with the exception of an equestrian monument). Baranov is fully aware of the poignancy of the dilemma “bust versus figure”. A huge bust acquires three meanings in his complex super-compositions: that of military valour (Suvorov), godsend poetic gift (Pushkin) and a sign of the emperor’s will.

Many faces are a sign that the character is present in many epochs, situations and spaces at the same time.



Центральная фигура в творчестве Баранова – Петр I. Художник понимает Петра как личность, аккумулирующую энергию истории. В двухфигурном памятнике Петру I и голландскому врачу Бидлоо (установлен в 2008 году в Москве, на территории основанного Петром лефортовского военного госпиталя) персонажи пребывают в особом метафизическом времени.

В 2007 году в Царицыно скульптор установил двухфигурный памятник архитекторам Баженову и Казакову. Развитием этой темы стала огромная цветная композиция – Екатерина II, Баженов, Казаков – венчающая панораму экспозиции в Провиантских магазинах. Грозная императрица в простом домашнем платье, на губах загадочная полуулыбка. Можно подумать, что она существо, явившееся из темных глубин мифологического прошлого – Сфинкс, а может, библейская Иродиада...

Одна из самых захватывающих – встреча Пушкина, Достоевского и Фрейда. Фрейд выходит из рамки фотографического портрета вместе с массивным мягким креслом и сигаретой. Достоевский в виде огромного скульптурного бюста нависает над расположившимся в кресле Фрейдом. Достоевский – божество, внушающее идеи и поступки, но в комнате сновидений ему никто не поклоняется. В самом удивительном облике предстает Пушкин – в виде большой бронзовой головы с лицом-циферблатом. Эта композиция была представлена и на вологодской выставке. В Провиантских складах возник уже целый зал Фрейда. В центре зала –

в монументальном масштабе парящая фигура Фрейда, напоминающая гигантскую стрелку компаса.

Композиция Баранова «Суворов («Три Александра», 1984) повторяет знаменитую римскую статую «Римлянин с портретами предков». В руках у Суворова скульптурные головы «предков» – Александра Великого и Александра Невского. Он представлен преемником великих дел, которые должен продолжить. Он вдохновлен присутствием духа героев прошлых эпох. В то же время в голове Александра Великого прочитываются черты античного искусства, а в образе Александра Невского – средневекового искусства XIII века.

В круг магического времени вступают Екатерина II, Юдифь, Саломея, Сусанна, Даная... У Баранова много разных Екатерин, но самая главная из них – олицетворение матушки-державы в виде триумфального бюста.

Скульптурный бюст, как никакой другой объект (за исключением конного монумента), выражает волю к власти и покорению интеллектуальных олимпов. Баранов в полной мере ощутил остроту дилеммы «бюст – фигура». В его составных сверхкомпозициях скульптурный бюст приобретает три значения: знак императорской воли (Екатерина), военной доблести (Суворов), божественного поэтического дара (Пушкин). Создав целую империю скульптурных бюстов, Баранов вывел и ее главный эталон. В этой почетной роли выступил Пушкин. Многие годы в фойе Театра на Таганке возвышается грандиозный гипсовый бюст поэта высотой четыре метра!

История выдающихся личностей – история вершин. Это всегда история восхождений по лестнице свершений, лестнице интеллектуальных встреч. «Восхождение III» (2006) – Достоевский стоит на лестнице, к нему поднимается муза, у подножия лестницы римский солдат. В композиции «Лестница» (1990) коленопреклоненная женская фигура прорастает ступенями. В другой композиции «Сусанна и старцы. Посвящение Тинторетто» (1997) лестница становится элементом, скрытым внутри вертикального бронзового короба, имитирующего дом с глухими стенами. На верхней площадке расположилась обнаженная Сусанна, аллегория прекрасной и алчной мировой столицы (Александрия, Венеция), она привлекает множество паломников, купцов, художников, искателей удачи...

Парящая фигура может быть сопоставима с прозрачной зоной архитектурных наверший. Она и материальна, и невесома, она поддерживается невидимой аркадой, она ориентирована вверх как череда шпилей и башенок. Таков летящий под потолком Достоевский, увенчанный горящими свечами, как сияющими и мерцающими созвездиями.

Многоликость – знак того, что персонаж одновременно присутствует во многих временах, ситуациях и пространствах.

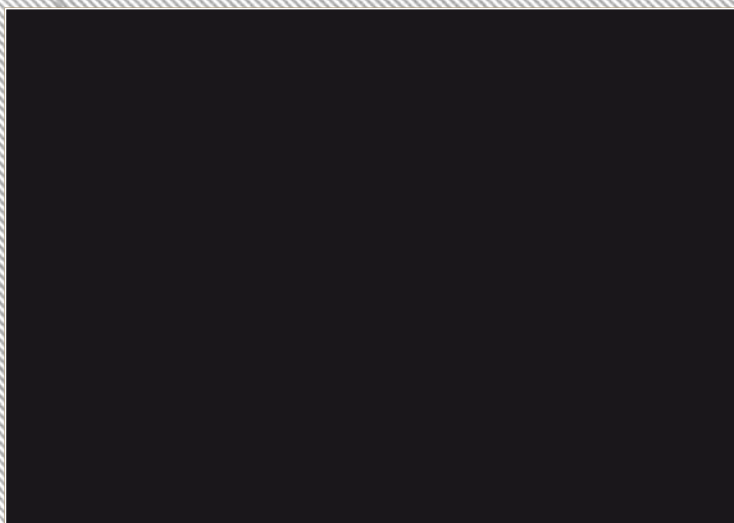




# ВЫСТАВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС

---

## EXHIBITION HALLS OF ACADEMY



Здание, в котором расположен Президиум и выставочные залы Российской академии художеств (Пречистенка, 21), известно в Москве как особняк Морозова. Городская усадьба XVIII-XIX веков с 1899 года принадлежала этому крупному предпринимателю и коллекционеру.

В 1918 году на основе собраний Морозова и Щукина здесь был создан Государственный музей нового западного искусства. В 1948 году в усадьбе разместился Президиум Академии художеств СССР и Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств.

В академических залах проходят выставки художников-академиков.

Галерея искусств Зураба Церетели (Пречистинка, 19) – крупнейший современный центр, открывшийся в марте 2001 года. Он расположен в одном из красивейших зданий Москвы XVIII века – дворце князей Долгоруких.

На первом этаже Галереи искусств представлена коллекция гипсовых слепков с памятников античной скульптуры. Коллекция долгое время хранилась в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. В 2000 году часть ее была передана Российской академии художеств. Начало коллекционированию слепков в России положил первый президент Императорской Академии художеств Иван Иванович Шувалов, который в 1769 году прислал из Рима 58 слепков с античных статуй.

[www.rah.ru](http://www.rah.ru)







## КОЛЛЕКЦИЯ СЛЕПКОВ

## THE COLLECTION OF CASTS

*Андрей Гамлицкий, Анна Завьялова**Andrey Gamlitsky, Anna Zavyalova*

**В**ажной частью экспозиции Российской академии художеств является коллекция гипсовых слепков с памятников античной скульптуры, хранящихся в крупнейших музеях Европы. Сделанные на рубеже XIX–XX столетий по заказу профессора Московского университета Ивана Владимировича Цветаева, они предназначались для основанного им в Москве Музея изящных искусств (ныне Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). В 2000 году часть огромного собрания слепков была передана Российской академии художеств.

Сам по себе гипсовый слепок (называемый иногда просто «слепок» или «гипс») не является произведением искусства. Он результат особого технологического процесса, абсолютно повторяет состояние оригинала в момент снятия слепка, включая мельчайшие детали, даже повреждения. Именно в механической точности гипсового слепка заключается его главное достоинство как беспристрастного исторического и художественного документа о подлиннике. Ведь любая рукотворная копия, превосходная сама по себе, отражает не столько оригинал, сколько впечатление от него другого художника (то есть творческой индивидуальности) наряду с господствующими во время создания копии эстетическими нормами. В то же время слепок может приобрести и самостоятельную эстетическую функцию — благодаря раскраске или в качестве оформления интерьеров общественных, частных зданий.

Гипс для отливки и лепки декоративных деталей применяли еще древние египтяне, он использовался в искусстве народов Востока. В Европе гипсовые отливки приобретают особую популярность во Флоренции в конце XV столетия. Практика копирования бронзовых рельефов в гипсе получает широкое распространение в мастерских скульпторов Гиберти и Донателло. Известен рельеф работы Донателло, обратная сторона которого оставлена полой, то есть представляет форму для много-

In February, the Exhibition Complex of Russia Academy of Arts at Prechistenka opened an exhibition of plaster casts from the extensive collection of Moscow University professor Ivan Tsvetaev (1847-1913), a prominent Russian scholar of antiquity period. Ordered by professor at the turn of the 20th century, they have been intended for a Museum of Fine Arts (now the Pushkin Museum of Fine Arts) founded by professor Tsvetaev. In 2000, part of this huge collection was transferred to Russian Academy of Arts.

Exhibition of plaster casts collection plays an important role for Russian Academy of Arts. These are casts of monuments and ancient sculptures from major museums of Europe. Exhibited in the halls of Academy, plaster casts are the examples of advanced technology used in this unique art industry, which was so popular in 19th century Europe. There were large studios, specialized in manufacturing and coloring plaster casts of most famous monuments of ancient and classical art. Professor Tsvetaev turned upon the best masters in this field, such as the Neapolitan company Sabatino De Angelis & Fils, workshop of Lella family in Florence or Brucchiani company in London, who brilliantly coped with the huge and complex work. Orders of Moscow Museum of Fine Arts included casts of such huge statues as "David" by Michelangelo and architectural fragments of the Athenian Acropolis, the forms of which had to be made up of many parts.

After the manufacture of plaster cast, these have been painted and tinted to simulate a texture and a color of the original surface, creating the impression of an authentic perception of the ancient monument, thus assisting living to experience the feeling of "touching the history of art" — even highest-quality two-dimensional image won't be able to do that.

*Геракл с яблоками Гесперид**Гипс бронзированный.**ГМИИ им. А.С. Пушкина*





*Голова Ниобы.  
Гипс тонированный.  
ГМИИ им. А.С. Пушкина*

кратных отливов. Слепок из недорогого гипса с произведения знаменитого мастера обходился заказчику или покупателю значительно дешевле бронзового оригинала, который мог быть и недоступен, поскольку принадлежал тому или иному владельцу.

Возможность получить точное повторение знаменитого памятника предопределила новую волну популярности слепков в Европе второй половины XVIII века. В 1764 году вышел в свет труд немецкого филолога Иоганна-Иоахима Винкельмана «История античного искусства». Заслуга ученого заключается в том, что он первый понял культурное, эстетическое значение античности и оживил интерес к ней в образованном обществе Европы.

Увлечение коллекционированием памятников античности не ослабевало со времен Ренессанса, и многие выдающиеся произведения ко времени издания труда Винкельмана уже находились в частных собраниях и музеях. Купить их было невозможно, и здесь на помощь любителям искусства вновь пришли слепки. Например, курфюрст Иоганн Вильгельм Пфальцкий покупал в это время слепки со знаменитых антиков для своего собрания в Дюссельдорфе.

В XIX столетии по всей Европе — во дворцах знати, при университетах, академиях художеств — возникают крупные собрания и целые музеи гипсовых слепков. Они играли важную роль в знакомстве широких слоев населения





с художественным наследием прошлого, становлении и развитии науки об искусстве, выполняли роль пособий в учебной и творческой практике живописцев, скульпторов и мастеров других специальностей. И.В. Цветаев писал: «...в настоящее время нет такого маленького немецкого университета, который не имел бы музея гипсовых слепков эллино-римского ваяния».

С воцарением Петра I в России стали коллекционировать древности или слепки в том случае, когда античный оригинал не удавалось приобрести. Слепки с самых прославленных статуй предполагалось закупать для царской резиденции в Стрельне. Гипсовые бюсты украшали также гостиную во дворце князя Александра Даниловича Меншикова. Особенно активная переписка Петра Великого и его представителя в Италии архитектора Никола Микетти о заказах и приобретении слепков велась в начале 1720-х годов, когда возникла идея о необходимости создать в России Академию художеств для обучения и воспитания русских художников.

Эти замыслы были реализованы только полвека спустя, Академия художеств была создана в 1757 году в Петербурге по инициативе Ивана Ивановича Шувалова, ставшего ее первым президентом. В 1769 году он прислал из Рима 58 слепков с античных статуй. Благодаря постоянным закупкам и дарам собрание слепков Санкт-Петербургской Академии художеств в XIX столетии стало одним из луч-

## ТЕХНОЛОГИЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ СЛЕПКОВ

В химическом смысле гипс (plâtre, Gyps, gypsum) представляет собой (Д. Менделеев, статья в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона») малорастворимую водную, обыкновенно кристаллизованную серно-известковую соль. Она выделяется из морской воды ранее осаждения (или испарения) других солей и широко распространена в природе в виде кристаллов или кристаллических масс, которые иногда залегают целыми пластами значительной толщины. В результате слабого обжига гипс теряет свою кристаллизационную воду и превращается в мелкий порошок. Его используют для удобрений, штукатурных работ, изготовления искусственных камней и отливок. Для использования в отделочных и декоративных работах гипсовый порошок смешивают с водой до состояния жидкого теста, затем он застывает и отвердевает.

Гипсовые отливки можно выполнить как с глиняной модели скульптуры, так и с самостоятельных памятников. В первом случае модель подвержена повреждениям от соприкосновения с твердыми предметами, поэтому с нее снимают так называемую первую отливку. Для этого модель облепляют сырой массой гипса целиком (гипс к глине не прилипает) и, после того как гипс высохнет, удаляют глину из получившейся формы. При изготовлении слепков с готовых произведений поверхность необходимо обработать специальным раствором (самый простой — смесь масла с мыльной водой) или лаком, чтобы сырая гипсовая масса не прилипла к поверхности. Затем оригинал облепляют гипсом, предварительно разделив поверхность на две части и более, в зависимости от сложности. Получается разборная форма. Когда гипс затвердеет, из полученной формы можно сделать любое количество отливок. Искусство мастера состоит в том, чтобы выбрать для деления формы оригинала на части места, не имеющие особого значения (на краях частей формы получается след, который сравнивается ножом), и в то же время получить наименьшее число частей формы, при том так, чтобы при складывании не нарушалась их общая пропорция. Отлитые гипсовые изделия непрочны: они легко бьются, обладают мягкой поверхностью (она стирается, ее легко поцарапать), способны разрушаться от воды и обладают ноздреватой структурой, из-за которой легко пачкаются. Поэтому гипсовые слепки, даже в музейных условиях, нуждаются в особенно бережном отношении.





ших в мире пополняясь всемирно известными произведениям античной скульптуры и архитектуры.

Поэт Константин Батюшков в очерке-письме «Прогулка в Академию художеств» выразил взгляд образованной русской общественности на гипсы: «Прекрасное наследие древности, драгоценные остатки, которые яснее всех историков свидетельствуют о просвещении древних; в них-то искусство есть, так сказать, отголосок глубоких познаний природы, страстей и человеческого сердца. Какое истинное богатство, какое разнообразие!» В слепках из академического музея Батюшков видел «источник наших дарований, наших познаний, истинное богатство нашей академии; богатство, на котором основаны все успехи бывших, нынешних и будущих воспитанников».

Начиная с эпохи Возрождения создание слепков крупнейших памятников прошлого занимает основополагающее место в обучении молодых художников. Гипсовые бюсты и статуи упомянуты в описях имущества Тициана, Рубенса, Рембрандта и других гениев мирового искусства. Как и во всех европейских академиях, копирование занимало важнейшее место в системе обучения Санкт-Петербургской Академии художеств. Например, учебный процесс в скульптурном классе академии состоял из нескольких ступеней: 1) графическое воспроизведение орнаментов, фрагментов скульптуры; 2) воспроизведение рисунка или гравюры в рельефе из воска; 3) скульптурное воспроизведение пластического оригинала в глине; 4)



*Афродита Медичи. Гипс.  
ГМИИ им. А.С. Пушкина*

*Дискобол работы Навкида.  
Гипс тонированный.  
ГМИИ им. А.С. Пушкина*

Plaster casts carry valuable historical information about the formation and development of artistic views of society. They often reproduce or include recent additions of the lost fragments, currently removed from the originals. In this case, the cast appear as a living witness of peculiarities in perception of ancient heritage in different times.

Sometimes, only the cast gives an idea of the original monument before the restoration or is the only complete (so to speak, "a three-dimensional") document about the monument at all. Some of the originals were destroyed in natural disasters or during the Second World War. These days taking of casts is forbidden in every major museum, one more reason why exhibition of plaster cast collection in the halls of Russia Academy of Arts is no less unique than their originals.











освоение навыков формовки и литья из гипса; 5) поездка самых одаренных выпускников за границу в качестве пенсионеров. Именно в годы пенсионерства, увидев подлинники, поработав с ними, молодые скульпторы осознавали необходимость копирования. Пенсионерский период оказался наиболее ценным и значительным опытом в жизни и становлении многих блестящих скульпторов, например, Ф.И. Шубина, М.И. Козловского.

Важное место копирования и зарисовки слепков с великих памятников занимали в живописном и во всех других академических классах. Важнейшая роль слепков сохраняется и сегодня в учебных программах художественных вузов Российской академии художеств.

Коллекции слепков — важная составляющая художественного развития и образования, особенно в том случае, когда познакомиться с оригиналом или постоянно видеть его в процессе обучения не представляется возможным. Именно такую задачу ставил И.В. Цветаев при создании Музея изящных искусств: с помощью слепков сформировать экспозицию самых выдающихся произведений, которые никогда иначе не удалось бы увидеть в одном музейном зале.

В отличие от коллекции слепков Санкт-Петербургской Академии художеств, ограниченной искусством античности, Возрождения и классицизма, Цветаев стремился воссоздать целостную картину развития мирового искусства для студентов Московского университета, художников, а также всех желающих, не имеющих средств выехать за границу. Поэтому в экспозицию были включены памятники Древнего Востока и Средневековья, эстетическую ценность которых в те времена еще только предстояло обосновать.

Экспонируемые в залах РАХ слепки — вершина технологии этой своеобразной художественной отрасли, которая получила распространение в Европе XIX века. Существовали крупные мастерские, специализирова-

вшиеся на изготовлении и раскраске под подлинник гипсовых отливок знаменитых памятников искусства прошлого. И.В. Цветаев обратился к лучшим мастерам, например, неаполитанской фирме «Саббатини де Анджелис», мастерской семьи Лелли во Флоренции, мастерской Бруччиани в Лондоне, которые блестяще справились с огромной и сложной работой. В числе заказанных и изготовленных для московского музея слепков были такие грандиозные статуи, как «Давид» Микеланджело и архитектурные фрагменты афинского Акрополя, формы для которых приходилось составлять из множества частей.

При изготовлении слепки были раскрашены и тонированы: имитировались фактура и цвет поверхности подлинника, что создавало впечатление, аутентичное восприятию древнего памятника, помогало пережить чувство живого прикосновения «к истории искусства» — все то, что не сможет дать даже самое качественное двухмерное изображение.

Слепки несут в себе ценную историческую информацию о формировании и развитии художественных взглядов общества. Они нередко воспроизводят поздние добавления утраченных фрагментов, в настоящее время снятые с оригиналов. В этом случае слепки выступают свидетелями особенностей восприятия наследия древних времен в разные эпохи.

Иногда только слепок дает представление о состоянии подлинника до реставрации или даже служит единственным полным (так сказать, «трехмерным») документом о памятнике вообще. Некоторые произведения, с которых снимались слепки, погибли в природных катастрофах, во время Второй мировой войны. В наши дни ни один музей не разрешает снимать слепки, и представленные в залах Российской академии художеств гипсовые отливки не менее уникальны, чем их оригиналы.

*Фото: Серги Шагулашвили, Ивана Лукьянова*



## ВСПОМИНАЯ ДЕТСТВО

## REMEMBERING CHILDHOOD

*Ольга Севостьянова**Olga Sevostyanova*

**К**оллекция произведений русского искусства в Костромском музее-заповеднике насчитывает более 3000 единиц хранения. В августе – сентябре в Галерее искусств Зураба Церетели состоялась выставка детского портрета из собрания музея. Приуроченная ко Дню города и началу учебного года, она представляла собой ретроспективу развития детского портрета.

Собранный в едином пространстве разнообразный по жанрам и темам экспозиционный материал погружал зрителя в загадочный, хрупкий, обаятельный мир детства. На выставке были представлены живопись и графика XIX–XX веков.

Прежде чем экспозиция была представлена московским зрителям, ее смогли увидеть жители Костромы.

Сотрудничество Костромского музея-заповедника и Академии художеств началось довольно давно, только за последние два года реализовано немало совместных проектов. Ярким событием для Костромы стала персональная выставка президента Российской академии художеств Зураба Церетели.

В коллекции костромского музея находятся произведения русского искусства XVIII–XX веков, она дает возможность познакомиться с великолепными образцами реалистического искусства, начиная от «парсунных» портретов безвестных мастеров, поступивших в музей из родовых дворянских усадеб, полотен знаменитых художников-передвижников до мастеров крупных художественных объединений рубежа XIX–XX веков «Мир искусства», «Голубая роза», «Бубновый валет». Многообразно представлена и советская эпоха, творчество современных художников.

В музейной коллекции русского рисунка и акварели выставлены работы А. Алексеева, А. Брюллова, А. Орловского, В. Серова, П. Соколова, А. Васнецова, Е. Полевой, К. Крыжицкого, Ф. Малявина, К. Сомова, К. Богаевского, Н. Касаткина, А. Шевченко, Л. Туржанского, В. Рождественского, Н. Рериха. И это далеко не полный перечень художников, произведениями которых может гордиться любой музей.

Особую ценность представляет коллекция самобытного художника, необыкновенного человека и педагога уроженца Костромского края Е. Честнякова, насчитывающая около 600 единиц хранения.

Совместный проект Российской академии художеств и Костромского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника

**T**he collection of Russian art in Kostroma Museum-Reserve has more than 3000 items.

In August – September 2009 in the Zurab Tsereteli Gallery of Arts (Prechistenka, 19) an exhibition of children's portraits from the museum collection took place. Coinciding with celebration of "Day of the Town" and the beginning of the school year, it was a retrospective of the development of children's portraits.



Неизвестный  
художник

*Девочка в желтом платье.*

*Первая половина XIX в.*

*Холст, масло*

"Remembering Childhood" was a joint project of the Academy of Arts and Kostroma State Historical and Architectural Museum-Reserve, a retrospective devoted to the development of the genre of children's portraits. Subject of childhood have a special attraction for artists during all epochs. Collected in a single space, the material was divided into various topics. It's unique chance for visitor to explore mysterious world the child's soul, full





«Вспоминая детство» — ретроспектива, посвященная развитию жанра детского портрета. Тема детства во все времена обладала особой притягательной силой для художников.

Собранный в едином пространстве разнообразный по темам экспозиционный материал открывает перед зрителем загадочный, исполненный потенциальных сил мир детской души. В произведениях художников возникает удивительный по богатству переживаний, хрупкий и трогательный мир золотого времени отдельного человека и человечества в целом.

На выставке «Вспоминая детство» были представлены произведения учеников И. Репина: «Портрет дочери. Бука» и «Портрет девочки» Н. Шлеина, «Хор девочек» Н. Богданова-Бельского; «Детская головка» К. Маковского, «Девушка в русском костюме» Ф. Малявина, «Мальчишки в поле», «Крестьянка» (этюд к картине «Мордовская свадьба») В. Маковского; «Пейзаж с фигурой крестьянского мальчика» Е. Поленовой, «Деревенские ребята», «Мальчик в армяке», «Парень в тулупе» В. Кустодиева; «Инга» П. Кузнецова, «Серсо» А. Самохвалова, «Портрет девочки» П. Кончаловского, «Портрет Вали Терешкевич» Ю. Пименова, «Пейзаж» А. Корина и др.

Особый интерес вызывают картины неизвестных ху-

дожников первой половины XIX века — «Благословение детей Спасителем», «Портрет Павла Петровича в детстве», «Девочка в желтом платье», «Портрет мальчика с книгой», «Портрет пожилой женщины с девочкой», с необыкновенным мастерством передающие обаяние детских образов.

Привлекали к себе внимание и работы А. Полякова, воспитанника Общества поощрения художеств, посетившего классы Академии художеств, крепостного художника помещика П. Корнилова, воспитанника Общества поощрения художников. На выставке экспонировались портреты семьи Корниловых.

Творчество современных костромских художников было представлено работами Н. Шувалова, Е. Смирнова, А. Рябикова, И. Козлова, Р. Головиной и др.

Другой зал посвящался детскому портрету советской эпохи. Помимо живописных полотен тема детства проходит в скульптурных работах и дымковской игрушке. Зрители увидели и произведения почетного члена Российской академии художеств, известной костромской художницы Любви Белых, раскрывающие тему материнства и детства, они органично вошли в состав выставки.

В творчестве Любви Белых тема детства занимает значительное место. Ее поэтические работы наполнены





тонким лиризмом, непосредственностью в передаче внутреннего мира ребенка.

Любовь Белых с раннего детства росла в атмосфере творчества. Ее отец – народный художник России Алексей Павлович Белых, мать – Надежда Александровна, всю жизнь посвятили искусству.

После окончания Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (1980–1986) в монументальной мастерской профессора А. Мыльникова Л. Белых проходит стажировку в творческой мастерской народных художников СССР братьев С.П. и А.П. Ткачевых при Академии художеств СССР (1987–1990). Тема материнства впервые прозвучала в ее картине «У окна» (1988). Позднее появились «Старшая сестра», «В старом городе», «Мать и дитя», «Белая ночь», «Мама» и др., где эта поэтичная тема получила свое развитие.

Проникновенные детские образы выполнены карандашом, углем, сангиной, пастелью, в технике офорта, акварели. Среди живописных работ, представленных на выставке, картины «Портрет дочери. Маленькая хозяйка», «Девочка с цветком», «Мать и дитя».

*Иллюстративный материал предоставлен Костромским государственным историко-архитектурным и художественным музеем-заповедником.*

Л.С. НЕФЕДОВА

*Дети погибших командиров.*

1967. Холст, масло

◀ СТР. 70

П.П. КОНЧАЛОВСКИЙ

*Портрет девочки*

*(Портрет Камушки Бенедиктовой).*

1931. Холст, масло

Л.А. БЕЛЫХ

*Отец и сын.*

1979. Холст, масло

of potential forces. In the works of artists we see an amazing wealth of experiences, delicate and touching world of the golden times of the individual as well as humanity in general.

At the exhibition "Remembering Childhood" many paintings belong to generation of Ilya Repin students: "Portrait of daughter. Buka" and "Portrait of a girl" by N. Shlein; "Girl's chorus" by N. Bogdanov-Belsky; "Head of little child" by K. Makovsky; "Girl in Russian costume" by F. Malyavin; "Boys in the field" and "Peasant Woman" (etude to the painting "Wedding in Mordovia") by V. Makovsky; "Landscape with a figure of a peasant boy" by E. Polenova; "Rural kids", "Boy in a coat" and "Lad in a sheepskin coat" by V. Kustodiev; "Inga" by P. Kuznetsov; "Serso" by A. Samokhvalov; "Portrait of a girl" by P. Konchalovsky; "Portrait of Valia Tereshkevich" by Y. Pimenov; "Landscape" of A. Korin, and many other works. Visitors paid lots of attention to works of A. Polyakov, alumnus of the Society for the Encouragement of the Arts, who studied in the Academy of Arts classes and was a serf of landowner P. Kornilov.

Portraits of the Kornilov family were shown at the exhibition. The art of contemporary artists from Kostroma was represented by the works of N. Shuvalov, E. Smirnova, A. Riabikov, I. Kozlov, P. Golovina and others. Of particular interest were paintings by unknown artists of the first half 19th century: "The Blessing of Children by the Savior", "Portrait of Pavel Petrovich as a child", "Girl in a yellow dress", "Portrait of a boy with a book" and "Portrait of an elderly woman with a girl", with extraordinary masterfully transmission of children's charm. Another section of the exhibition was devoted to children's portrait of the Soviet era. In addition to canvas paintings with childhood theme were the sculptural works and Dymkovo toys. Organically included in the exhibition were works of known Kostroma artist Lyubov Belykh, who is also a honorary member of the Russian Academy of Arts, depicting the theme of motherhood and childhood in her works.



# «ART-ТОННЕЛЬ» НИКОЛАЯ ШУМАКОВА

## «ART TUNNEL» OF NIKOLAY SHUMAKOV

Ольга Олюнина

Olga Olyunina

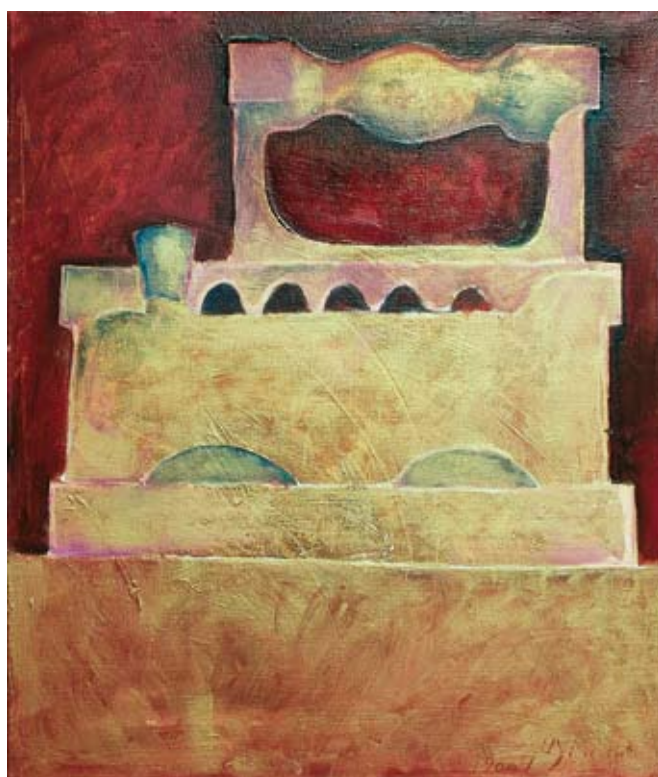
**Н**иколай Шумаков известен москвичам как архитектор, автор проектов многих станций метро: «Красногвардейская», «Коньково», «Теплый Стан», «Ясенево» и других. Но лишь недавно он открылся широкому зрителю как живописец. В залах Российской академии художеств в сентябре состоялась выставка «ART-тоннель». Были представлены работы Николая Шумакова: написанные яркими, контрастными цветами, они балансировали на грани гротеска и некой мистической реальности. Салатовый и розовый, кислотно-желтый и фиолетовый цвета придавали колориту искусственность неоновой блеска огней большого города. Изображения не помещались в границах полотна, их экспрессия влеклась на зрителя.

Шумаков любит изображать женщин. Возраст и национальность не имеют значения. Они все одновременно и святые, и порочные. Носительницы тайн жизни и любительницы «шпилек». Например, в одной из работ художник отсылает нас к дюреровским грациям. Персонажи картины (четыре пленительные девы) изображены в томных «стойках». В предыдущие эпохи живописцы и скульпторы фиксировали каноны красоты своей эпохи. Не отступает от этого и Николай Шумаков. Разглядывать его галерею, где изображены одни и те же фигуры в похожих позах, познавательно... Современная грация мало похожа на грацию с картин Боттичелли, это красота плотская, телесная, как в работе «Виктория со спины», или «Катя в трусах и Света», или «Полина на полке» и других. Автор как будто обращается к женщине: «Ты идеал, ты святая. Но у тебя есть тело?»

На выставке много портретов. Шумакову всегда интересны мысли и чувства модели. Возникает ощущение, что художник сообщает портретируемому энергетический заряд своей личности: ведь азарт, с которым те вглядываются в мир, присущ и самому автору. Не будет преувеличением сказать, что всем явлениям создаваемого Николаем Шумаковым мира свойственны яркая, запоминающаяся индивидуализация облика, эмоциональная подвижность, пластическая активность, акцент на настоящем времени.

Работает Шумаков и в жанре натюрморта. Его «Яйцо, яблоко, рюмка, бутылка, стакан, скульптура, лимон, селедка, чайник» и «Стул. Проекция» — архитектурные пространства, несущие острое ощущение материальности, сосредоточенности на самой фактуре бытия, вещиности и динамики несущегося по «тоннелям» жизни мира.

In September exhibition rooms of Russian Academy of Arts hosted the exhibition «ART tunnel». The exhibition presented paintings of renowned architect Nikolay Shumakov: painted with bright contrasting colors his works are on the verge of the grotesque and some mystical reality. Green and pink, acid yellow and violet — these colors highlighted pe-



Н. ШУМАКОВ  
Золотой туннель.  
Холст, масло

culiar coloring of Shumakov's works, reminding of artificial shine of neon lights of a big city. Images are not confined to the limited surface of canvases; their expressiveness is brimming outward at the viewer.

Shumakov likes to portray women. Contemporary grace bears little resemblance to grace from the paintings of Botticelli: nowadays we adore a carnal beauty, above all, the beauty of a body. One can observe this in author's works like "Victoria's back", or "Katya in underwear and Sveta", or "Polina on the shelf". The author seems to be asking the woman: "You are the ideal, you are a saint. But do you have a body?"



## ВЕРНОСТЬ ТЕМЕ

## ALLEGIANCE TO THE THEME

*Надежда Панюшева**Nadejda Panyusheva*

**В** сентябре в залах Российской академии художеств прошла выставка произведений члена-корреспондента РАХ Григория Леонтьевича Чайникова (1960–2008). Небольшая, но содержательно емкая и значительная экспозиция — дань памяти художника. «Можно сказать, что, как и Есенин, я последний поэт деревни», — говорил живописец о своем творчестве. Высоким профессионалом, продолжателем реалистической живописной традиции предстал он в показанных на выставке полотнах, созданных в 1990-х — начале 2000-х годов. Родившийся в удмуртском крае, он окончил Суриковский институт, стал столичным жителем, но сохранил верность однажды выбранной, словно предназначенной ему теме, раскрыв ее во всех жанрах живописи.

Говорят, в жизни нет случайностей. Вероятно, судьбой Г. Чайникову были предопределены встречи с ведущими российскими художниками — А.П. Холмогровым в годы учебы на худграфе Ижевского университета, В.Г. Цыплаковым, Д.К. Мочальским в Суриковском институте, А.П. и С.П. Ткачевыми в академических творческих мастерских, куда мэтры реалистического искусства в 1980-х годах пригласили подающего большие надежды молодого художника. Его, готового принять совет опытного мастера, открытого дружескому участию и строгому наставлению, они «сопровождали» по лабиринтам живописного мастерства.



Г. Л. Чайников

*Яблочный Спас. 2006. Холст, масло**Летняя страда. 2002. Холст, масло*

Но путь подлинного художника есть путь исканий и подвижничества. И это в полной мере можно отнести к Г. Чайникову. Наблюдательный, отзывчивый на красоту, он с раннего детства стремился запечатлеть в рисунке все, что поражало его воображение. Неумным, истовым в труде, жадным к знаниям он оставался до конца жизни. Неустанное, до самоотречения, изучение «натуры» в студенческие годы, поиск точного выражения замысла или психологической характеристики портретируемого во время зрелого творчества, по воспоминаниям друзей, были характерны для мастера.

Уже первые крупные работы «Дед-ворон», «Странник», «Последний снег» (1989), «Запоздалая весна» (1990), созданные художником в академических мастерских, обратили на себя внимание профессионалов. Здесь он предстал уже не только талантливым портретистом, как в дипломной портретной серии, но и мастером философских обобщений.

Каждая картина — часть единой живописной сюиты, единого жизненного цикла — темы всего творчества Чайникова. Думается, свою творческую программу художник не «просчитывал» заранее. Так сложилось, выстроилось... Потому и получилось естественно, непредвзято и по-своему сильно. Потому и выставка сложилась, как цельное художественное высказывание.

В центре творческих интересов художника всегда оставался человек. Человек как таковой, как создание Божье, вне регалий и чинов. Мастер писал близких, друзей, ху-



дожников, писателей, простых деревенских жителей, сотрудников Академической дачи, где подолгу жил и работал, — всех, к кому «лежала душа». Ценил искренность и отзывчивость, непосредственность и благородство. Не уставал всматриваться в каждую черточку лица, узнавать человеческую природу все глубже. Любил живопись плотную, с отчетливо различимым мазком. Краски предпочитал земляные, они определяли сдержанный колорит его работ. Лишь кое-где «ударял» кадмиями, чтобы засветилось. Постепенно сложился его живописный почерк, неповторимый, но вполне соответствующий традиции — без поверхностных эффектов, ложной «красивости». Изображая героев своих полотен в соответствующем предметном окружении или в нейтральном пространстве, он избегал пластической и цветовой «игры», обращал внимание зрителя к внутреннему миру персонажа. На самом деле колорит, ритмы, композиция были строго продуманны, подчинены передаче настроения, характера, движений души. На выставке была показана часть созданной художником почти за два десятилетия галереи выразительных, запоминающихся портретных образов. Эти работы — от рубежного в его творчестве портрета «В послушании» (1995), особо ценимого самим художником «Портрета жены» (1995), «Саксофониста Шурика» до «Портрета мальчика коми-пермяка» (2007) и «Девушки с часами» (2008), бесспорно, составят одну из самых достойных страниц российского портретного искусства.

Тверской, Пермский край, остров Валаам, Соловки, побережье Ладожского и Онежского озер, Архангельская область, Ярославль и Кострома, Вологда, Весьегонск, Тихвин, Вытегра — такова география путешествий Г. Чайникова по стране. Он и в этом, по воспоминаниям коллег, был неутомим и азартен, пытлив и глубок как исследователь. Многочисленные поездки насыщали его впечатлениями, дыханием российской природы, дарили ему нескончаемую череду встреч с самыми разными людьми. Их жизнь, судьбы открыли художнику целые пласты российской истории, истоки ее культуры, веры, традиций.

Как и многие современники, Г. Чайников остро переживал гибель российской деревни, распад ее жизненного уклада, истончение «базового» пласта национальной культуры. С пристальным вниманием, трогательной бережностью, словно стремясь остановить мгновения быстрой протекающей жизни, запечатлевал сохранившиеся старинные бытовые предметы, сцены деревенской жизни. Созданные в эти годы жанровые полотна «Летняя страда» (2002), «По воду» (2007–2008), «Девушка с сиренью на столе» (2008), цикл на тему «Баня», серия работ, посвященных народным праздникам — «Яблочный Спас» (2006) и другие, обретали символическое звучание. Каждое его произведение живет в особом историческом и художественном пространстве, в пространстве диалога прошлого и настоящего.

В последние годы художник все чаще обращался к пейзажу, видя в нем выражение своих представлений о жизни природных стихий. Его холсты наполнены любованием неброской красотой российской природы, восхищением ее богатством, мощью, таинственностью. Вместе с тем пейзажи Г. Чайникова всегда одухотворены, согреты присутствием человека («Солнечный март», 2004; «Октябрь на Севере», 2006; «Март в селе Кимже», 2008). Таким работам, как «Смоление лодок» (2007), «Отдыхающие лодки» (2006), свойственны особая поэтика, эпичность. Выразительные пейзажные «аккорды» объединяют экспозицию выставки, достраивают систему мироздания, созданную Г. Чайниковым.

Человек, природа, деревенские будни и праздники — живописное наследие, своего рода живописный цикл Г. Чайникова, вобравший всю творческую жизнь художника, воспекает «натуру» уходящую, и заставляет задуматься о непреходящих ценностях человеческой жизни, мирного земного бытия и поэтому остается востребованным современностью.

Г. Л. Чайников

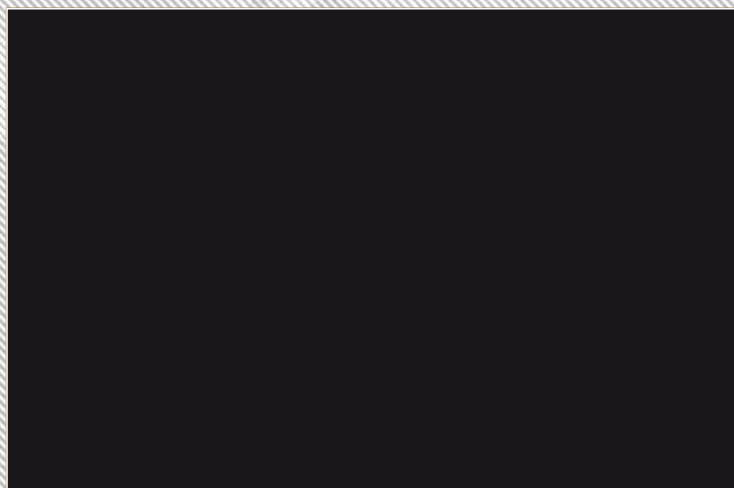
*Отдыхающие лодки. 2006. Холст, масло*





# МУЗЕИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

## MUSEUMS OF MODERN ART



Московский музей современного искусства и Российская академия художеств представили новое выставочное пространство – «Музей-мастерская Зураба Церетели» (Большая Грузинская ул., 15), президента Российской академии художеств, основателя и директора Московского музея современного искусства.

Этот дом-мастерская задуман как место для свободного общения творческих людей в неформальной студийной обстановке. Здесь Зураб Церетели планирует проводить регулярные мастер-классы для детей, учащихся школ и студентов художественных вузов. Здесь также будут проходить семинары, симпозиумы, творческие встречи. В залах музея-мастерской представлены произведения Зураба Церетели, которые демонстрируют его творческий подход к различным жанрам и техникам. Здесь можно увидеть эмали, шелкографии, скульптуры, рельефы, живопись и графику мастера. Экспозиция продолжается во дворе здания: здесь разместились мозаики, модели памятников, скульптуры, объекты и инсталляции. Состав работ будет со временем меняться.

Музей-мастерская Зураба Церетели открыла двери для посетителей 3 ноября выставкой новых работ мастера.

[www.mmoma.ru](http://www.mmoma.ru)







# НОВЫЙ МУЗЕЙ-МАСТЕРСКАЯ ЦЕРЕТЕЛИ

## NEW MUSEUM OF TSERETELI

*Елена Романова*

*Elena Romanova*

**В** глазах зрителей мастерская художника всегда имеет особое очарование, она окутана ароматом тайны и хранит секреты искусства ее хозяина от посторонних глаз. Здесь мастера окружают работы, которые ему наиболее дороги и с которыми он не желает расставаться. Посетителю мастерская может подарить возможность вообразить себе жизнь художника, рассмотреть его окружение, составленное из предметов и образов, представляющих для него неиссякаемый источник творческого вдохновения. Именно мастерская – безмолвный свидетель таинственного процесса творчества – позволяет многое узнать о художнике и его работе.

В свои мастерские посетителей допускают далеко не все. Зураб Церетели – один из тех, кто с удовольствием приоткрывает дверь в свою творческую лабораторию. У художника имеются мастерские в разных городах: в Москве и Багеби (Тбилиси), пространство для работы в Париже, Нью-Йорке и Марбелье. «Это мастерские в тех странах, в которых я часто

бываю по делам – во Франции, Америке, Испании, – рассказывает Зураб Константинович. – Обычно в свободное время я никогда не отдыхаю, а рисую. В каждой стране работает по-особенному. В Грузии климат, солнце на меня по-другому действуют, кровь по-другому работает, и это заметно в искусстве. Часто я бываю во Франции как Посол Доброй Воли ЮНЕСКО, в Париже проходят заседания. И я этим пользуюсь – работаю в Париже, в другой для меня среде. Сто работ, которые во Франции сделал, имеют свой особый характер. И так везде, где я ни бываю, – в Америке, Испании, – везде я работаю...»

Если вспомнить о невероятном трудолюбии мастера, в буквальном смысле слова непрерывном процессе создания произведений искусства в разных жанрах и техниках, то уже не вызывает удивления потребность Церетели в нескольких мастерских. К тому же одна из них уже давно превращена в дом-музей. Речь идет о мастерской в Багеби. «Там прошло мое детство, там я жил, работал, рисовал, – рассказывает художник, – это первая моя мастерская, теперь – мой дом-музей. В нем можно проследить ис-



*З.К. Церетели  
открывает музей-мастерскую*

◀ СТР. 76

*Часть скульптурной группы  
"Мои любимые художники"  
перед входом  
в музей-мастерскую*

**N**ot all artists allow visitors to enter their workshops. Zurab Tsereteli is one of those who are happy enough to open the door of his creative laboratory. Studios of this great artist are in different cities: Moscow and Bagebi (near Tbilisi), other places include Paris, New York and Marbella. If you recall the incredible diligence of the master, literary the perpetual process of creating art-works in different genres and techniques, it is no surprise that Tsereteli needs several workshops. Moreover, one of them has been converted into a museum long ago. This is his studio in Bagebi. "There I spent my childhood, there I used to live, work, paint." – says the artist and continues: "This is my first studio, now - my house-museum. Here is possible to trace the origins of my personal style, here many great people visited me - Siqueiros, Robert De Niro, Celentano, Mastroianni ..."

Exhibition at another venue – at House-Museum of Zurab Tsereteli in Moscow reflects the recent stages of life and work of the great master. Therefore one should not understand its exposition as something permanent and definite. Tsereteli is a great experimenter; his imagination and diligence have no limits or boundaries. Therefore exhibition of his work is in constant development, new works are completed every day, older are regrouped, and many works constantly travel as parts of his personal exhibitions in many Russian and foreign cities.

Yard in front of his house became a place of national pilgrimage long before the opening of the museum. People come here from the morning till the evening taking pictures of many sculptures installed behind the square on the Bolshaya Gruzinskaya street. Among others we can find here statues and monument to Peter I and Alexander III, Catherine the Great, Elizabeth Petrovna and Maria Feodorovna (mother of last Tsar of Russia Nicho-





*З.К. Церетели на открытии  
музея-мастерской*

СТР. 79 ▸

*Вид экспозиции первого этажа*

**З.К. ЦЕРЕТЕЛИ**

*Мстислав Ростропович.*

*2007. Бронза*



токи моего творчества, там же бывали многие великие люди – Сикейрос, Роберт де Ниро, Челентано, Мastroяни... Всех не перечислить...»

Экспозиция музея-мастерской З. Церетели в Москве отражает недавние этапы жизни и творчества мастера. Поэтому не следует ее рассматривать как нечто постоянное. Церетели – великий экспериментатор, его фантазия и трудоспособность не знают границ. У такого художника экспозиция его работ неизбежно будет дополняться и перегруппировываться, к тому же многие работы постоянно путешествуют по его персональным выставкам во многих российских городах и за рубежом.

Пространство перед музеем-мастерской стало местом народного паломничества задолго до его официального открытия. Люди приходят сюда и фотографируют скульптуры, которые установлены за сквером на Большой Грузинской улице. Это памятники российским императорам и императрицам – Петру I и Екатерине Великой, Елизавете Петровне, Александру III и Марии Федоровне, а также патриарху Никону; святым, особенно почитаемым в православном мире: святому апостолу и евангелисту Павлу и святому великомученику Георгию Победоносцу.

Церетели неоднократно подчеркивал, что через образ святого Георгия он стремится создать общечеловеческий образ, понятный всем народам мира, – символ торжества добра в борьбе со злом в любом его проявлении. Впервые к образу этого святого художник обратился в 1990 году. Самые известные монументы святого Георгия Победоносца, созданные Зурабом Церетели, установлены в Нью-Йорке перед штаб-квартирой ООН (1990), на Манежной площади в Москве (1997), на центральной площади Тбилиси (2006).

Напротив входа в музей-мастерскую возвышаются монументы Владимиру Высоцкому и Иосифу Бродскому – знаковым фигурам своего времени, с ними Церетели был лично знаком. А по обе стороны от входа посетителей встречают скульптурные композиции, посвященные выдающимся художникам XX века – предтечам современного искусства. Это дань памяти благодарного ученика своим учителям. Слева Зураб Церетели запечатлел в бронзе Марка Шагала и Пабло Пикассо, с которыми ему посчастливилось быть лично знакомым, а также Анри Матисса, Амедео Модильяни и Винсента ван Гога. Мэтры рассматривают на мольберте картину с героями произведений Нико Пиросмани и Анри Руссо – гениальных примитивистов, чье творчество открыло двери в искусство наивным художникам и породило целое художественное направление. Грузинскому художнику Пиросмани и французскому Руссо посвящена скульптурная композиция, расположенная справа от входа. В композиции представлены не только скульптурные портреты признанных мастеров, но и герои их живописного мира.

С птичкой на плече и букетиком цветов, олицетворявшими для живописца любовь к жизни, стоит француженка Маргарита – актриса, приезжавшая на гастроли в





Тифлис и вдохновившая Нико Пиросмани на создание шедевров. Вокруг нее – персонажи произведений и предметный мир мастера: рыбак и дворник, олень и косуля, кувшин и бурдюк с вином, рыбы на блюде, лаваш... Образы Пиросмани проходят через все творчество Зураба Церетели, который и сегодня продолжает восхищаться умением своего знаменитого соотечественника обобщать художественную форму. «Это очень сложно, – считает автор памятника. – Когда я впервые попал в мастерскую Пикассо, то был удивлен, увидев многие предметы, изображенные на картинах Пиросмани...» Позднее Пикассо признался молодому художнику, что творчество Пиросмани очень помогло ему самому в начале творческого пути.

Творениями живописцев, чьи образы воплотил в бронзе художник Церетели, мир восторгается по сей день. К ним и сегодня применимы слова поэта Жана Кокто, сказанные им о картинах Руссо: «Здесь соприкасаешься с поэзией, написанной красками». Зураб Церетели о творчестве великих предшественников говорит: «Это мой дух... Они сказали новое слово в искусстве. После них никто больше этого не сделал».

Мастерство и новаторство – не единственное, что объединяло учителей художника Церетели. Их всех отличала фантастическая преданность своему делу, которая составляла для них смысл существования и в которой растворялись без следа все остальные интересы и помыслы. Эти отличительные качества истинного художника ученик унаследовал от своих учителей.

В экспозиции первого этажа музея-мастерской сфокусированы источники вдохновения художника, прежде всего самобытная культура родной Грузии, природа, разные виды искусства, древняя история, да и все многооб-

разие окружающей жизни. Здесь зритель сразу погружается в атмосферу старого Тбилиси. Монументальные эмалевые панно, посвященные любимому городу мастера, вполне можно объединить в серию под названием «Тбилиси – любовь моя». На них город предстает таким, каким его узнал художник в годы своего детства и образ которого он бережно хранит всю жизнь. Композиционно все эмалы решены в одном ключе: на монохромном глубоком темно-синем или лучистом солнечном фоне взору открывается красочная сценка из жизни Тбилиси. Художник трактует их как мизансцены на театральной площадке. Ощущение театральности усиливается и тем, что в каждом произведении помимо участников происходящего действия обязательно присутствуют зрители. Ими могут быть и случайные прохожие, заглядевшиеся на энергичных погонщиков мулов, сверх меры перегруженных хворостом; и жители близлежащих домов, специально вышедшие на балконы, чтобы посмотреть на свадьбу; и молчаливые женщины, которые выглядывают из окон квартир на улицу; и даже самый беззаботный житель Тбилиси – кинто, расположившийся на крыше дома с кувшином вина и фруктами.

В этих же залах представлено собрание круглой скульптуры, посвященное аргонавтам и героям древнего Колхидского царства. Все скульптурные образы отличает сочетание строгой гармоничности с легкостью и пластичностью, которое звучит как прямое напоминание об античном искусстве. История аргонавтов, история Грузии – одна из тем творчества мастера, к которой он обращается не раз, воплощая ее в разных материалах и техниках.

Один из залов первого этажа посвящен искусству. Экспозиция строится вокруг центральной фигуры – бронзо-



З. К. ЦЕРЕТЕЛИ

*Единое.*

2005–2008.

*Гипс тонированный*



вого памятника Мстиславу Ростроповичу, выдающемуся музыканту XX века. Скульптура представляет Ростроповича во время исполнения музыкального произведения. Лицо музыканта отражает гамму переживаний, боль, радость, упоение красотой музыки, творческий подъем и ощущение внутренней концентрации творца. Памятник настолько выразителен, что, кажется, можно услышать божественное звучание виолончели, ведь маэстро уже прикоснулся к инструменту смычком... Виолончелиста окружают «Музы» – серия эмальерных картин 2004–2005 годов. Эта серия резко отличается от других произведений, выполненных в этой технике, и по манере, и по цветовой гамме. Стройные и изящные пропорции фигур, мягкие складки одежды, подчеркивающие формы тела, безупречно согласуются со строгой цветовой гаммой, уравновешенной композицией. Музы – танцующие, играющие на музыкальных инструментах, актерствующие – представлены в легких, развевающихся одеждах. Пластичные, тягучие, изысканные линии перетекают с одного панно на другое. Все изображения выполнены на черном фоне, а сами музы – в разных оттенках коричневого. Белые и кремовые, желтые и голубые штрихи-контуры подчеркивают воздушность изображений. Особый эффект создает резкий контраст светлого и темного. Черный цвет эмальерных панно благодаря искусственному освещению искрится и сверкает, придавая таинственность этому апофеозу искусства. Игра бликов словно материализует энергию творчества.

Экспозиция второго этажа музея-мастерской составлена таким образом, что наглядно показывает влияние на творчество художника Церетели искусства гениальных мастеров XX века, которых он считает своими учителями – Шагала, Модильяни, Матисса, Пикассо, Леже. Искусство Церетели впитало в себя лучшие европейские традиции изобразительного искусства.

Под влиянием личности Пикассо и его художественных образов созданы мраморные и гипсовые скульптуры, представленные в этих залах. «Портрет Пикассо» – одна из наиболее ярких и интересных пластических работ. Мо-

*Пикассо.*

2007–2008.

*Гипс тонированный*

СТР. 81 ►

*Вид экспозиции  
второго этажа*



нументальная гипсовая голова окрашена в чистые красный, голубой и черный цвета. Это цветовое сочетание придает произведению экспрессию и выразительность, а также отражает суть характера портретируемого – беспокойной и сложной, многоликой и противоречивой талантливой личности.

Рядом с портретом – фигура кентавра, также выполненная в гипсе. Церетели вновь обращается к портрету великого мастера, на этот раз представляя его в облике мифического животного. Включая в композицию разнообразные по смысловому содержанию элементы, автор рассказывает о Пикассо-человеке и Пикассо-творце. На спине у кентавра – голова быка с воткнутым в нее кинжалом тоreadора. Это напоминание о родине художника – Испании и о характерном для ее культуры зрелище – тавромахии.

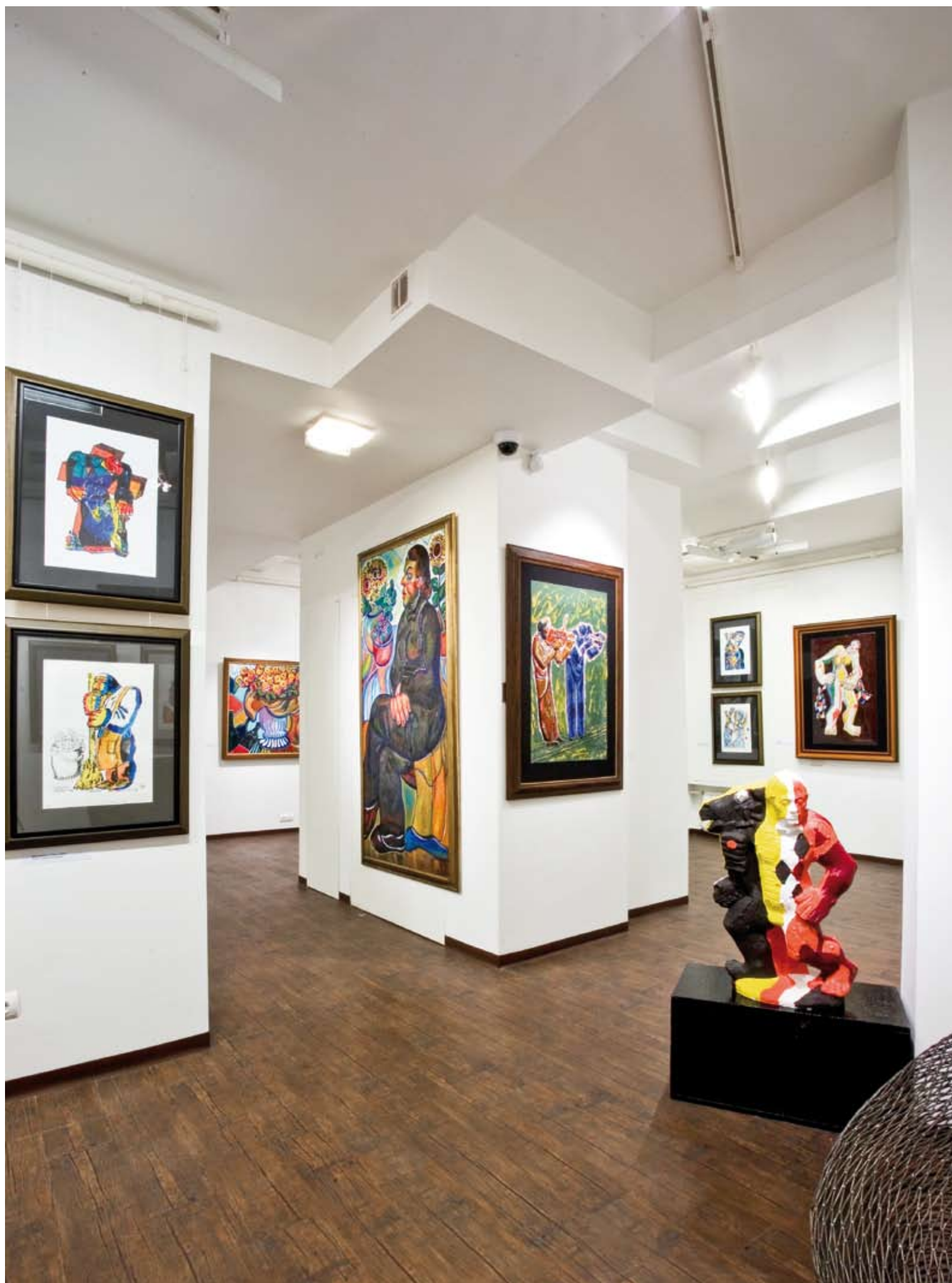
«Пиккентавр» – еще один пластический портрет Пикассо представляет собой фантазийный образ художника. Автор запечатлел Пикассо в сложном ракурсе – застывшим в резком повороте. Образ дополнен головами лошадей и быка. С одной стороны, это знаки корриды, с другой – Пабло Пикассо любил изображать себя в образе минотавра – мифического чудовища с телом человека и головой быка, что придавало подобным изображениям эротический подтекст.

Герои скульптурной композиции «Единое» разные, но они неотделимы друг от друга. Это два противоположных мира и в то же время две половинки одного целого вопреки всему. В связи с этой работой Церетели можно говорить и о влиянии на него творчества Фернана Леже, который создавал полихромные скульптуры из керамики.

Живописная коллекция второго этажа включает произведения разных жанров: здесь и натюрморты, и портреты, и пейзажи.

В музее-мастерской Зураба Церетели нет пространств, не захваченных искусством: произведения покрывают не только покрывают стены комнат, коридоров, но и присутствуют на лестничных пролетах. Здесь располагаются в основном графические листы, отпечатанные в технике цветной шелкографии, и эмали. В последние годы









З.К. ЦЕРЕТЕЛИ

*Дежурная по чаю* – 1. 2008. Холст, масло

*Из серии «Август».* 2008. Холст, масло

*Вид экспозиции третьего этажа* СТР. 83 ▷



в творчестве Церетели все больше появляется эмальерных картин, создающих полную иллюзию трехмерного пространства. Эффект достигается за счет включения в композиции элементов разной степени выпуклости, а создаваемый перепад объемов зрительно переводит изображение в формат 3D. Творческие поиски и эксперименты Церетели в технике эмали продолжают.

Зураб Церетели обладает способностью, присущей всем великим мастерам, – откликаться на события жизни, не оставаться в стороне от происходящего. Трагедия, разыгравшаяся в Цхинвали в августе 2008 года, не могла оставить Церетели равнодушным. Так возникла серия полотен «Август», представленная в залах третьего этажа. Центральными в ней являются два полотна кроваво-красного цвета, в экспозиции они расположены на противоположных стенах. Страшный кроваво-огненный цвет заливает всю поверхность холста, изображение креста – знак грядущего наказания тем, кто развязал войну.

Трагична и серия «Соловки» (2008). На картине изображена гряда книг с житиями святых – святого Георгия, святых Тамары и Нины, Иоанна Крестителя, святителя Николая и многих других, а на самом верху – Ветхий и Новый Завет. Под святыми книгами, в зазоре между досками барака, видны головы заключенных. Горизонтальные линии барачных досок и горизонтальности книжных корешков создают напряжение, драматическое сочетание мученичества и святости. Возлежащий на святых книгах ангел со свечой готов вписать имена новомучеников в синодик для вечного поминовения потомками...

Врожденная любовь Церетели к людям, его лучезарный характер берут верх над горестными сторонами жизни. На картине «Трудяги из Хони» – традиционное грузинское застолье, столь любимое автором, на столе – нехитрая снедь. Лица у героев уставшие, но довольные. Люди сидят, тесно прислонившись друг к другу, чувствуется, что они ощущают взаимную поддержку и это позволяет им выстоять в жизни.

Главное полотно второго зала третьего этажа – «Инесса». Это картина о единственной большой любви художника на протяжении всей жизни и о непроходящей боли от утраты близкого человека. Инесса держит в руках свечу, и ее окружает множество горящих свечей. Горящие свечи – это души умерших. Сегодня о них помнят те, кто жив, поэтому свечи горят так ярко. Живописные эффекты сочетания холодных и теплых цветов создают мощную энергетику, и цветовые модуляции приковывают взгляд. В этом же зале находится графика Зураба Церетели, лейтмотив которой – воспоминание, логично продолжающий тему картины «Инесса»: «Сон», «Бессонница», «Сновидение», «Четыре брата», «По мановению руки»...

Завершает выставочную экспозицию третьего этажа статуэтка премии «Сердце», которой был удостоен Зураб Константинович в 2003 году.

Экспозиция продолжается во внутреннем дворике музея-мастерской, где посетитель попадает в парк скульптур. Под



открытым небом разместилось множество работ. Большие и малые скульптуры, рельефы, живописные эмальерные панно, мозаики и витражи образуют особый мир, сотворенный мастером. Здесь вместе собраны проекты, которым было суждено осуществиться в разных городах, на разных континентах, но есть работы, которые нигде больше увидеть нельзя. Зачастую композиции создаются, как это свойственно современному искусству, из остатков материалов или фрагментов частей монументальных произведений и обретают самостоятельную жизнь.

Одна из многих техник, полюбившихся художнику Церетели, – витражи, которыми мастер занимается с конца 1960-х годов. В парке скульптуры при музее-мастерской витражи покрывают стены длинного крытого коридора, ведущего в жилой дом. По обеим сторонам этого витражного коридора установлены бронзовые бюсты правителей России разных исторических эпох. Проект «Правители России» состоит из 72 скульптурных работ. Зураб Церетели начал создавать эту серию в конце 1980-х, она включает портреты державных правителей страны в хронологическом порядке. Открывает галерею скульптурный портрет Рюрика – родоначальника князей русских и включает серию изображение императора Николая II. Созданные автором скульптурные портреты правителей России можно рассматривать как иллюстрацию к истории страны. «Уникальные по своему внутреннему миру люди управляли Россией», – считает Зураб Церетели.

Образ наивысшей духовности для художника воплощает крест. Этот главный символ христианства в парке

скульптур встречается несколько раз, но три высоких креста сразу привлекают к себе внимание посетителей. Два из них, необычно декорированные и установленные друг напротив друга, напоминают о кресте, сплетенном из виноградной лозы, который, по преданию, Пресвятая Богородица вручила святой Нине, перед тем как направила ее в Грузию. Этим крестом равноапостольная Нина просветила Грузию в IV веке.

Третий крест установлен поодаль от двух предыдущих. Его центральный столп образуют изможденные обезличенные человеческие фигуры, безжизненно спускающиеся по крутой вертикали в преисподнюю. Мгновенно в памяти всплывает рассказ о том, как на Соловках, во времена существования лагеря особого назначения, на Секирной горе с лестницы высотой 290 ступенек сбрасывали сотни и тысячи людей – экономили пули.

В парке находится много памятников знаменитым личностям. Одни – варианты известных работ Церетели, такие как скульптурные образы Владимира Путина, Папы Римского Иоанна Павла II, императора Петра I, Олега Табакова и Никиты Михалкова... Другие же скульптуры можно увидеть только здесь, в музее, как, например, памятники Анне Ахматовой и Амедео Модильяни. Или знаменитым танцовщикам Илико Сухишвили и Нино Рамишвили, создателям национального ансамбля Грузии. Здесь же памятники артистам, любимым многими поколениями зрителей: Евгению Леонову, Фрунзику Мкртчяну и Вахтангу Кикабидзе. Скульптурную группу образуют образы-реплики, посвященные героям фильма «Мимино». В парке скульптур присутствует еще один









образ, очень важный для автора, – памятник Шота Руставели, который, как и Пиросмани, чей скульптурный портрет также создан Церетели, является символом Грузии.

Среди произведений, которые можно увидеть только в парке скульптур, есть монумент, посвященный древнейшему памятнику славянского права – «Русской Правде», созданной во время правления Ярослава Мудрого. Скульптурную композицию составляет столп из фолиантов древних летописей и Четьих-Миней. По мнению скульптора, «Русская Правда» для современной России – это свод прежде всего нравственных постулатов. Многозначны детали композиции: в памятник «Русской Правде» включены перо в чернильнице, оплывшая свеча и роза – символы времени и вечности.

Скульптурные памятники работы Зураба Церетели установлены во многих странах Европы, Азии, Северной и Южной Америки, а в парке скульптур представлены их уменьшенные копии. Прежде всего, это варианты разного размера двух монументов – двух частей единого скульптурного замысла, посвященного 500-летию похода флотилии Христофора Колумба. Памятник принес мировую известность и автору, Зурабу Церетели. В 1994 году комиссия ЮНЕСКО по культуре назвала памятник «Рождение нового человека» лучшим произведением пластики XX века. Уменьшенный авторский вариант этой скульптуры находится перед зданием штаб-квартиры ЮНЕСКО в Париже, среди скульптурных произведений Генри Мура, Джакометти, Пикассо, Александра Колдера и других великих художников ушедшего столетия.

Парк скульптур отгораживают от городской среды огромные эмальерные панно. В основном это картины на религиозные сюжеты – библейские («Пресвятая Троица» и «Вход Господень в Иерусалим»), изображения святых – святой великомученик Георгий Победоносец, святые Флор и Лавр, святые Димитрий, Прокопий, Георгий и Артемий.

К библейским сюжетам в своем творчестве Церетели обращается постоянно, воплощает их в разных техниках и жанрах – живописи, графике, эмали, мозаике, скульптуре... Образы святых, моменты Священной истории для него – такая же историческая реальность, как впечатления и события его личной жизни. Характерно, что один и тот же сюжет художник повторяет многократно в разных материалах, техниках, композиционных вариациях, форматах, цветовой гамме. Художник уверен, что искусство способно донести до людей идеи духовности и толерантности и может своей силой обратиться в самую главную веру – веру торжества любви, добра и справедливости.

las II), Patriarch Nikon, the saints especially revered in the Orthodox world: the holy apostle and evangelist Paul and St. George the Victorious.

On both sides of the entrance to the house-museum visitors are met by the sculptural composition devoted to outstanding artists - the forerunners of modern art. This is a tribute to the memory of a grateful disciple to his teachers. On a left side Marc Chagall and Pablo Picasso captured in bronze by Zurab Tsereteli, with whom he was fortunate enough to be in personal friendship, as well as Henri Matisse, Amedeo Modigliani and Vincent van Gogh. Right of the entrance is sculptural composition devoted to the Georgian painter Niko Pirosmani, and French painter Henri Rousseau.

In the exposition we see not only the sculptural portraits of recognized masters, but also the heroes from the beautiful world of their paintings. The words of French poet Jean Cocteau about the paintings of Henri Rousseau are applicable even today, and universally: "Here you come into contact with poetry written by paints." Craftsmanship and innovation is not the only thing that unites the teachers of artist Tsereteli. They all are characteristic by a fantastic dedication, which was for them the meaning of existence and in which all other interests and thoughts had been dissolved without a trace. These distinctive qualities of the true artist are the most important features inherited by Tsereteli from his great mentors.

◀ СТР. 84

*Мастерская З.К. Церетели*

*Дворик музея-мастерской*





## СУММА ЖИВОПИСИ

Александр Якимович



О. ЛАНГ  
*Бреется. 2007.*  
Холст, акрил

СТР. 87 ▷  
*На дне колодца.*  
2005. Холст, акрил

Сегодня кажется странным, что Олег Ланг начинал в давние времена как бытописатель и добродушный полупримитивист. Правда, сначала он предъявлял повышенные требования к пластике, пространству, фактуре. Но в те годы он был, так сказать, наивным и верным поклонником «просто хорошей живописи».

Российская традиция живописи неотделима от более или менее симпатичных бытописателей. В любом городе обширной страны мы найдем изобразителей житейских углов и провинциальных улочек, милых и добродушно-нескладных физиономий. Почвенности довольно много в такой живописи, профессионализм встречается время от времени, а изредка посверкивают и настоящие таланты.

У нас особое отношение к этой традиции. Мы на нее отчасти досаждаем и даже стесняемся ее кондовости, но в то же время втайне любим ее, как любим про себя нелепых родственников и друзей из провинции. Милая бытовуха давала укрытие и жизненное пространство художникам в самые тягостные годы советской власти, в периоды явного насилия и непрямого подавления, именуемые застоем. В столицах было трудно дышать, а в потайных нишах можно было выживать за счет естественной среды. Тропинка в саду, кухонный стол и сундук в чулане были как-никак настоящие, хотя и не выдающиеся спутники нашей тогдашней жизни.

Но приходится признавать, что потаенные люди, владеющие искусством кисти и рассеянные по городам и весям имперской, советской и федеральной России, не часто радовали нас самоценными шедеврами. Их жанровые сцены, зарисовки городов и штудии из деревенской жизни мы помним и любим, так сказать, оптом, а не поштучно. Картины создавались не для открытой ху-

дожественной сцены, а чаще для своих, для дома, для семьи и друзей. На этом искусстве лежала неизбежная печать замкнутости. Большой мир и его большие проблемы оставались в стороне.

Потомок немецких переселенцев Олег Ланг, семья которого имела известные и особо веские причины укрываться подальше от властей и поглубже зарываться в российскую провинциальную тину, принял традицию «тихого искусства» близко к сердцу и с преданностью, пониманием и усердием погрузился в ее освоение. Год за годом он писал добрые аморфные лица, полупустые и запущенные улочки, неказистые дворчики, погруженные в теплую и странноватую атмосферу полуснов и полуфантазий. Это было искусство окраинной городской России, даже в те годы, когда молодой мастер обосновался в Москве. Искусство столицы находилось от него на расстоянии вытянутой руки, да оно ему не было надобно. Начало творческой биографии как будто не предвещало никаких сюрпризов. Но дальше последовало нечто не вполне обычное.

Ланг выставлялся редко и понемногу, а писал с неистовством и упорством отшельника, вынашивающего в своей конуре новое послание людям и обществу. От его мастерской в сыроватом подвале рукой подать до Кремля, однако дворчики и улочки в этом месте Москвы разительно напоминают бесчисленные дворчики и улочки провинциальной России. В тихом углу, в двух шагах от оживленных магистралей, от фантазмагории причудливого российского капитализма происходило тайное и важное дело. Крепкий и хороший художник средней руки рос и развивался, неуклонно превращался в крупного и многогранного мастера, в виртуоза и своего рода академика. Последнее определение следует понимать метафорически и не связывать его с официальными титулами. Будем называть академически глубокими, зрелыми и полноценными мастерами тех художников, кто владеет широким арсеналом средств, обладает ненасытной тягой к совершенствованию, неординарным трудолюбием и такой способностью к переменам и экспериментам, которая обоснована хорошим знанием ремесла.

Даже в отдельных произведениях, написанных Лангом за последние три десятка лет, мы увидим буквально все известные сегодня приемы, темы и техники. Перед нами своего рода энциклопедия живописи. Здесь есть и чисто абстрактные холсты, и вполне фигуративные, даже в своем роде иллюстративные картины, излагающие некие связные истории или анекдоты. Строго говоря, он не абстракционист, поскольку при всей своей необузданной страсти к пятнам, геометрическим фигурам и неконтролируемым разводам краски он никак не может расстаться с рассказом, иллюстрацией, вариацией на тему, а тематика то и дело возникает из литературы. Месяцы и годы ушли на то, чтобы написать десятки больших и малых холстов на темы самой вольной и дерзкой книги позднесоветской эпохи — повести Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Потом все прочие книги, фильмы, музыкальные воспоминания сошлись для него в стихах



и прозе Марины Цветаевой. Лангу нужны слова, но не всякие. Когда книга «цепляет», тогда на холстах появляются и фигурки, и разводы, и пятна, и другая живописная материя.

Эта материя универсальна. Год за годом в арсенал приемов втягивались новые и новые стилевые языки. Обычно процесс такого расширения средств замедляется (если не заканчивается) к тридцатилетнему порогу жизни. Но вот уже и второе тридцатилетие идет к концу, а ему все мало и все нейдет. Лангу интересны и примитивизм, и московская живописная кухня, и цитата из старинного парадного портрета, и самый жгучий авангардизм какой угодно складки. Прямые заимствования редки (и не потому, что стесняется, а потому, что все подсмотренное перемалывается в процессе необузданного писания).

Притом Лангу очень по душе и исторический анекдот, и бытовой мотивчик, и стихотворная строчка, и вообще чтобы узнавали. Чтобы Петр Великий был похож на свои памятники, чтобы Ленин был с бородкой, как полагается. Чтобы привлекательная женщина имела особо увесистые сиськи. Чтобы из убитого человека текла красная кровь, чтобы бабочки на лугу и птички на дереве были невиданно крупные и яркие, чтобы все было как на самом деле, как в жизни. Но не в дурацкой реальной жизни, где ничего не поймешь и ничему верить нельзя, а другой, особой, итоговой жизни. Ланг стал записывать своей кистью, так сказать, хронику мироздания.

Он хочет всего сразу, чтобы кисть играла и летала, чтобы воспоминания вились у головы, чтобы было смешно до колик, страшно до жути. Чтобы нарисовать «войну и мир», где империи рождаются и гибнут, люди страдают, едят колбасу, спят на диване, умирают от пули и сабли, нянчат детишек, ковыряют в носу, ибо из песни слова не выкинешь, будь то император, солдат, поэт, сосед или иная живность. В его картинах копошится именно живность, большеголовые существа из детства, и надо заставить их жить жизнью мироздания, испытывать потрясения и ужасы истории, да притом еще и успевать водки выпить, дурака повалить и песню похабную проорать.

Легко сказать, что художник хочет невозможного и надо осадить Пегаса и подходить к делу разумно. Именно это ему и говорят время от времени, осознавая всю бессмысленность увещаний. Художнику все нипочем.

В энциклопедической полноте приемов, средств и художественных проблем не потеряется ни одна частности. Ланг готов тратить месяцы и годы труда для того, чтобы изучить все версии передачи глубокого пространства — перспективного, символического, визуально-моторного, цветового. Тут он мудрец и философ, язык которого внятен для посвященных, глубоких знатоков тайн живописи. Но Ланг готов и сыграть на холсте в занятные игры, как будто адресованные детям. Он способен мгновенно



переключиться с тайного волхования алхимика на изобразительные шутки, шарады и парадоксы. Поместив на поверхности картины некую неразборчивую кляксу, он умеет и любит превратить ее посредством немногих черточек в узнаваемую фигуру социального типа или другого представителя людского рода — бомжа, инвалида, шута горохового, нежной матери, распоясавшегося хулигана и вообще кого угодно. Отвлеченные, абстрактные смыслы (прошлое и настоящее, легкость и тяжесть, тьма и свет) увлекают мастера в такой же степени, как и забавные истории о потере башмака в грязной луже по пьяному делу, или стереотипные сюжеты человеческого бытия, представляющиеся одним зрителям вечными, а другим — банальными.

Его работы могут быть очень маленькими, даже карманного формата. Бывают периоды, когда он пишет сотнями и складывает штабелями множество холстиков и дощечек размером буквально в ладонь. Чаще всего они непритязательны, в них всего лишь несколько пятен и штрихов и очень много непринужденности, шутовности и свободы. Со вкусом и удовольствием совмещаются абстрактные цветовые конфигурации с забавными прими-









◀ СТР. 88

О. ЛАНГ

*Шагающий человек.*  
2008. Холст, акрил

*Молитва. Двухчастная.*  
2008. Холст, акрил

*В ванне.*  
2008. Холст, акрил



тивными фигурками человекообразных (точнее, биоморфных) собратьев.

Иной раз, открыв дверь в его подвал, найдешь там два десятка многометровых полиптихов, на которые ушло много ведер краски. Когда Ланг берется за шести- или даже десятиметровые живописные поверхности, он перестает быть миниатюристом и превращается в монументалиста. Он мог бы на самом деле хорошо расписывать своды и стены любых размеров, если бы только имел такую возможность. В больших холстах Ланг тоже бывает ироничным, но это уже иная ирония, иная смеховая энергия. Тут звучат раскаты трагического смеха.

Большие холсты содержат размышления мастера о комизме и трагизме планетарного бытия. Темы таких работ – войны и революции, вожди и народы, беды и террор, Восток и Запад. Большая тема требует большого формата – обязательно сказал бы академик и профессор прошлых столетий. Но в отличие от классицистов и натуралистов, эклектиков и «соцреалистов» Ланг не склонен к идеологическим мифам и аллегорическим иносказаниям. Он не желает делать иллюстраций к истории и современности. Он хочет добиться того, чтобы в пятнах и линиях узнавались бы дымы пожарищ, безумие масс, истерики вождей, экстазы власти. Узнавая в отдельных рожицах кишачей там живности то Пугачева, то Наполеона, то Петра Первого, мы не будем и пытаться найти там исторические факты или политическую пропаганду. Мы скорее должны догадаться, что перед нами наше Новое время, эпоха модернизации, тоталитаризма и демократии, эпоха массовых коммуникаций и массовых помешательств, эпоха тотального террора и борьбы с террором, как две капли воды похожей на террор. Одним словом, та самая эпоха, когда нас миллионами истребляют с самыми лучшими намерениями и ради великих целей. И доводят до того, что мы и сами истребляться рады, и в помрачении ума пределов не ведаем.

Энциклопедисту и универсальному мастеру до всего есть дело. Он хочет услышать и плач страдающего человечества, и смех ни о чем не ведающего ребенка. Его волнуют кусок старых обоев, грязная мешковина, подобранная на свалке и наклеенная на холст. Ничего не поделаешь: всемирная отзывчивость.

Ширина два метра считается в этой мастерской размером очень скромным. Серии художника посвящены таким фунда-

ментальным темам, как война и мир, история России, семья и родовое прошлое, мифы, культура, мораль, религия. То, что засело в мозгу и теснит сердце, оно и запечатлевается на десятках квадратных метров. Эти метры состоят из веселых и занятых поверхностей, где можно заметить полоски и квадратики, цветочки и разные иные порождения мануфактурного дизайна. На подрамники часто натягиваются обивочные материалы, предназначенные для стен, диванов и прочих мест обитания российского жителя.

Ланг высказывается о самом задушевном, наболевшем и остро волнующем, а сарказм и ужас нередко овевают его холсты. Но он все же настоящий артист, «человек играющий». Пафос и поучение и близко не подпускаются к большим проектам Ланга. Персонажи серий, эта забавная фауна, возникшая как помесь колбасок с жуками, взяты из детского арсенала «от трех до пяти». Высокий профессионализм мастера выражается, среди прочего, в умении, с которым он избегает всего того, чему его научили в школах и институтах. Это принципиальная позиция: рисовать наивно, красить виртуозно и говорить только о самом главном.





# КОЛЛЕКЦИЯ ИОСИФА БАДАЛОВА

Ольга Портнова



В. ВЕЙСБЕРГ

*Хаос на полке.*

1982.

Холст, масло

В. НЕМУХИН

*Валет ретро.*

2006.

Бумага, акрил

**Н**а выставке «Традиция нонконформизма», состоявшейся в ММСИ (Петровка, 25) в рамках специальной программы 3-й Московской биеннале, экспонировались работы из коллекции Иосифа Бадалова – произведения живописи и графики семнадцати художников московской школы. Творчество большинства из них представлено очень характерными для времени и личности мастера работами или же, как в случае с Борисом Свешниковым, лишь одним видом искусства – графикой. Но, как и в любом частном собрании, здесь ощущается субъективность выбора, свои абсолютные приоритеты. К последним относится творчество Эдуарда Штейнберга, Владимира Немухина и Игоря Вулоха.

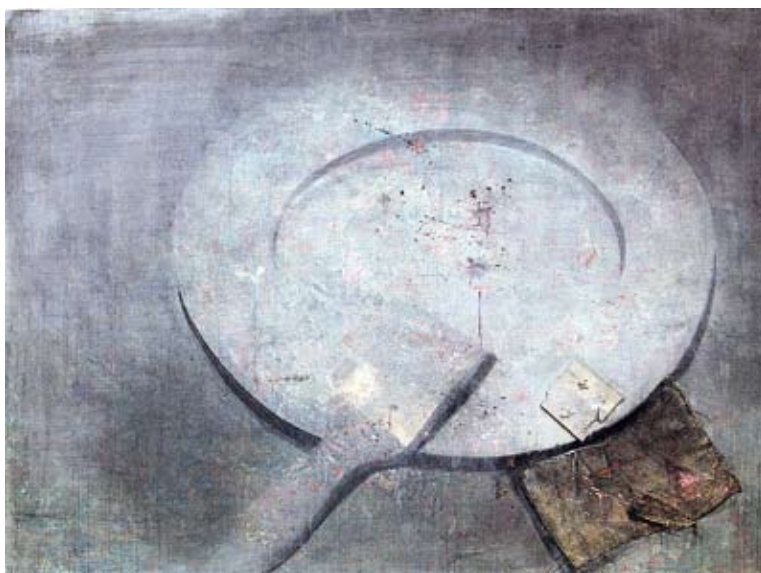
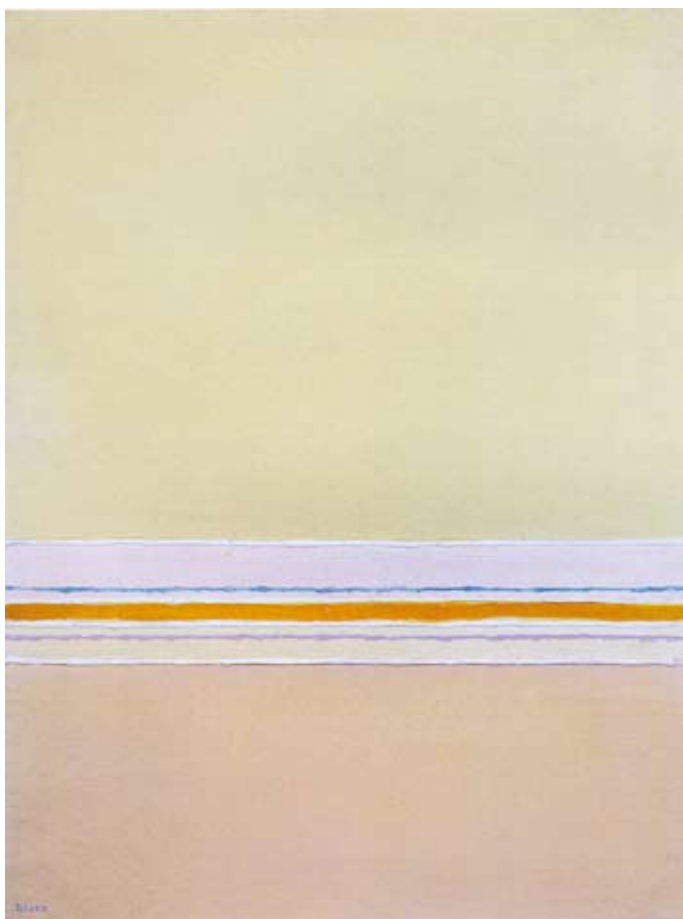
Пристальный интерес к поискам и достижениям этих художников, а также дружба с ними позволили Бадалову собрать произведения искусства высочайшего уровня разных периодов: от ранних полотен до вещей самых последних лет. Уникально по полноте представлена живопись и графика Штейнберга – в коллекции находятся 45 его работ. Среди них редкие примеры обращения мастера к декоративно-прикладному искусству.

Многогранна и подборка произведений Владимира Немухина. Представлены все жанры, к которым мастер обращался на протяжении своего творческого пути: помимо 24 произведений живописи и графики разных лет в коллекции находятся 15 скульптур, выполненных в бронзе, дереве и фарфоре (они составили отдельный раздел каталога), и 20 фарфоровых изделий, исполненных по эскизам автора.

Столь же значителен корпус живописных работ Игоря Вулоха, дающий цельное и, даже можно сказать, исчерпывающее представление об эволюции творчества этого замечательного художника за несколько десятилетий.







И. ВУЛОХ

*Поля 2.*

*1972–1989. Холст, темпера*

Э. ШТЕЙНБЕРГ

*Июль 2005. Картон, гуашь*

Ю. КУПЕР

*Композиция с тарелкой и кистью.*

*1988. Холст, акрил, коллаж*

Первый публичный показ собрания предоставляет возможность увидеть творчество художников из поколения «шестидесятников», признанных мэтров так называемой второй волны авангарда не музеефицированным, не через призму достижений XX века, а современным, актуальным на сегодняшний день искусством. Традиция нонконформизма не ушла в прошлое, и это подтверждают недавние произведения мастеров. Художники сохраняют верность избранной ими еще в начале творческого пути независимой линии как в жизни, так и в искусстве.

Еще одна особенность бадаловской коллекции — раздел фарфора: декоративные фарфоровые изделия, созданные по эскизам художников-нонконформистов (Владимир Немухин, Лидия Мастеркова, Оскар Рабин, Эдуард Штейнберг, Владимир Янкилевский) и представителей концептуального искусства (Виктор Пивоваров, Павел Пепперштейн). Эта часть коллекции включает предметы из фарфора, выполненные на известных зарубежных (Севр, Хехст) и отечественных (Гарднер-Вербилки) керамических производствах ограниченными тиражами и расписанные высокопрофессиональными мастерами. Изделия из фарфора не только расширяют наши представления о творческом потенциале названных авторов, но и делают коллекцию более универсальной, внося разнообразие декоративно-прикладного искусства в традиционную живописно-графическую основу собрания.

В каталоге, изданном к выставке, все имена художников располагаются по алфавиту, а их произведения размещены в хронологическом порядке. Справочный аппарат с краткими творческими биографиями авторов составлен с использованием монографий и каталогов персональных выставок и дополнен фотографиями художников, сделанных Игорем Пальминым и Иосифом Бадаловым.





В. Гоппе

*Слово о полку Игореве. 2008. Цветная литография*

«Н овое слово» — уникальный проект, возрождающий классическую французскую традицию книги художника (*livre d'artiste*) в российском литературно-художественном контексте. В основе выставки — две инициативы. Одна — давняя, середины 1960-х годов, когда Виктор Тинаев сделал новое, созвучное себе и времени переложение «Слова»\*. Вторая — современная: по инициативе Бориса Фридмана, коллекционера и знатока *livre d'artist*, при участии художника Виктора Гоппе был осуществлен редкий в нашей стране проект — подготовка и издание «Слова о полку Игореве» в том полноценном и высококачественном воплощении, как это особое направление искусства понимали классики жанра: издатели Амбруз Воллар и Даниэль Канвейлер, Эжен Териад и Альберт Скир, художники Марк Шагал и Анри Матисс, Пабло Пикассо и Хуан Миро, Сальвадор Дали и Жорж Руо.

Собственно, книга художника одновременно является книгой и собранием отдельных произведений искусства. В каждом из ее экземпляров — оригинальные авторские произведения, уникальные материалы, необычные техники печати. Книга художника может быть уникальной, сделанной полностью вручную или выпускаться ограниченным тиражом. Книга художника — это своеобразный творческий метод, в котором автор использует книжную форму в качестве основополагающего инструмента для самовыражения. Здесь «автор» понимается в широком смысле слова — как творец, мастер особого вида искусства. В отличие от писателя он создает книгу как целостный

организм, в котором текст становится лишь одной из составляющих комплексного художественного высказывания.

Экспозиция проекта «Новое слово» занимала три зала ММСИ (Петровка, 25), развивая три взаимосвязанные темы.

Первый зал был посвящен истории издания и иллюстрирования «Слова о полку Игореве». На специально сконструированных полках многочисленные — около сорока — издания «Слова», от русских авангардистов и палешанина Ивана Голикова до дизайнерских и стилизаторских решений последнего десятилетия. С книгами соседствовали оригиналы — офорты, ксилографии, литографии известных мастеров: Владимира Фаворского, Александра Алексеяева, Виталия Воловича, Дмитрия Бисти, Натальи Гончаровой.

Образы героев «Слова» и визуальные метафоры ключевых моментов сюжета могли восприниматься и как самостоятельные графические листы, и как особая практика художественного перевода — с языка литературы на язык изобразительного искусства. Тему перевода и интерпретации «Слова» подчеркивали два ряда захватывающих сравнений — одни и те же фрагменты текста в изложении Жуковского и Майкова, Бальмонта и Заболоцкого, Тинаева и Евтушенко и приведенные к одному масштабу представления художников о том, как выглядели сцены битв, образы главных героев и их врагов.

Во втором зале экспонировалось издание «Слова о полку Игореве» в его новой версии: с текстом Виктора Тинаева, иллюстрациями Виктора Гоппе. Чередующиеся листы текста и литографии создавали строгий ритм, в зале звучал текст перевода Виктора Тинаева. В результате книга воспринималась как сложный многосоставной объект.

Третий зал выполнял роль мастерской. Здесь в деталях рассказывалось о том, как изготавливается авторская книга, чем руководствовались издатель, инициатор проекта, художник, печатники. Можно было увидеть отдельные сюжеты, связанные с рождением художественного издания «Слова», описания и образцы специально изготовленной бумаги, технику и стадии печати изображений, а также множество других элементов, из которых она рождается. В экспозицию были включены небольшие мониторы, благодаря которым становились очевидными и понятными технологии печати литографий, литья бумаги, техника высокой печати с помощью наборных литер.

Художник Виктор Гоппе представил подготовительные материалы, продемонстрировавшие процесс нахождения художественного решения для отдельных листов «Слова». Специально для проекта написали тексты известный критик Лев Аннинский и художник-мультипликатор Юрий Норштейн.

Во время работы выставки состоялись встречи с литературными критиками, художниками, прошли литературные чтения, дискуссии, образовательные семинары для специалистов и студентов — дизайнеров, филологов, полиграфистов.

Выставка «Новое слово» открыла программу «Мировые шедевры книги художника», которую Московский музей современного искусства планирует экспонировать на своих площадках в 2010–2011 годах.

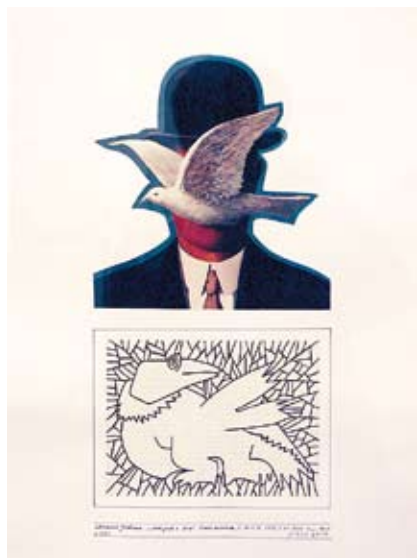
\* Тогда перевод «Слова о полку Игореве», сделанный Виктором Тинаевым, был передан академику Дмитрию Лихачеву. Говорят, он сказал, что перевод не хуже многих других, но вряд ли когда-нибудь будет издан... Однако судьба решила по другому.



# ВЫСТАВКИ ММСИ и ГМСИ РАХ 3-я Московская биеннале

*Виктория Хан-Магомедова*

**Михаил Гробман:**  
*метаморфозы коллажа*  
ММСИ, ПЕТРОВКА, 25



Именно в коллаже специальный гость биеннале Михаил Гробман сумел выразить с наибольшей силой и очень убедительно воплотить все, что волнует, вызывает гнев или восхищает его. И каким-то непостижимым образом в коллаже нашли отражение все грани этой яркой, одаренной личности. Гробман является живописцем, графиком, автором перформансов и концептуальных работ и по-этом. Он еще в 1960-е годы в Москве активно заявил о себе как о бунтаре, протестующем против всяких запретов и ограничений, что проявилось и в организации дерзких хепенингов. Эмигрировав в 1971 году в Израиль, он создал там группу «Левифан», которая проводила смелые антисоциальные акции. В системе его образности можно обнаружить и элементы библейской символики, символы каббалы, средневекового искусства – змея, рыба, треугольник, звезда и щит Давида, семисвечник, надписи на иврите. Выставка показывает, как смело манипулирует он разными материалами, как ловко обыгрывает в своих «графических инсталляциях» элементы, взятые из фотографий, старых книжных обложек, журналов. Особенно успешно он использует фрагменты готовых репродукций, оживляя их своими рисунками, создавая новый целостный образ, порой с присущей ему иронией высмеивая своего персонажа. Здесь есть и соц-артистские работы, и постмодернистские творения 1990-х годов («Сожители», «Возьми на память мои глаза»). И названия коллажей порой служат ориентиром для возможной интерпретации зрителя или выступают своеобразным творческим кредо и

личностной позиции автора: «Посади дерево – убей педофила». На репродукцию старинной фотографии детей накладывается нарисованный тушью глумливый мужской профиль. По такому же принципу строятся и другие коллажи – «Прогулки по лесу», «Поэма о вечном путешествии». Гробман называет себя «черным пессимистом». Действительно, в высмеивании, пародировании косности, человеческих пороков благодаря использованию многообразных технических и выразительных возможностей коллажа ему нет равных («Лампочка Ильича»). Выставка позволяет познакомиться и с некоторыми примерами его виртуозного обыгрывания визуального образа текста.

**Товарищество «Искусство или смерть»**

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ  
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА РАХ

Согласно Рескину «смерть во все времена была музой великого искусства». А что происходит сегодня, когда современное искусство предполагает утрату веры в бессмертие? И это порой проявляется в его судорожном динамизме. Но устрашающее название выставки ориентирует совсем на другое. Здесь нет работ с пугающими черепами, зловещей депрессивной атмосферой и т.п. Возникшее



в Ростове-на-Дону товарищество «Искусство или смерть» в 1988 году объединило художников, учившихся в художественном училище им. М.Б. Грекова: Валерия Кошлякова, Авдея Тер-Оганьяна, Юрия Шабельникова, Николая Константинова, Александра Кислякова, Александра Сигутина, Василия Слепченко,

поэтов Мирослава Немирова и Игоря Буренина, рок-музыканта Сергея Тимофеева. Особенность выставки в том, что она знакомит с ранними произведениями художников, позднее завоевавших Москву, получивших известность, и вводит на московскую арт-сцену новые имена. Для членов группы название «Искусство или смерть» звучало как живой, объединяющий лозунг, ибо искусство являлось для них чем-то очень высоким как «свободное внутреннее пространство». Название возникло случайно. Стало ли их искусство другим после провозглашения смерти живописи? Члены группы отказывались следовать в искусстве по официальному пути, избрали свою линию. Поэтому темой выставки по инициативе Тер-Оганьяна стала «история модернистской утопии обретения свободы в рамках живописного произведения». По мнению Кошлякова, слово «смерть» вошло в название группы потому, что они де-



А. СИГУТИН  
*Летний вечер. 1990. Холст, масло*

В. КОШЛЯКОВ  
*Из серии «Украшение красивого». 1989. Фото, масло. ГТГ*

Ю. ШАБЕЛЬНИКОВ  
*Лата. 1990. Холст, масло, аппликация*



лали копии. Каждый по-своему «уничтожал» то, что являлось источником их вдохновения, что стимулировало их творческий по-





А. ТЕР-ОГАНЬЯН  
Обнаженная. 1986. Оргалит, масло

В. Кошляков  
Влюбленные. 1990. Объект, аппликация, фотография



иск. Тер-Оганьян шедевры модернизма превращал в банальные знаки, трансформировал произведения художников, которых «перерисовывал» — Матисса, Пикассо, Дюбуаффе. А Кошляков уничтожал шедевры старинной архитектуры, сотворяя свои «игры с языками». Чужие схемы позволяли экспериментировать. Членов товарищества объединяла любовь к литературным романтическим сюжетам и какая-то наивная и чистая вера в искусство, побеждающее смерть. И это придает особое обаяние, удивительную силу и притягательность их работам, ставшим открытием для московской публики, как, например, в постимпрессионистических «этюдных» картинах Кошлякова «Фламинго», «Девушка в желтой панаме», «Машенька». Он узнаваем и в необычной серии «Украшение красивого» (1988, росписи, процарапывание по фотографиям). Это экспрессивные модернистские абстракции, созданные поверх фотопортретов неизвестных актрис, найденных им в заброшенном ростовском Доме актера. И на процарапанных, покрытых пятнами лака фотопортретах возникают забытые лица, странные образы. При рассматривании серии «Картины для музея» Тер-Оганьяна можно обнаружить пародийные и симуляционные черты. И какие бы копии он ни делал, в них всегда отсутствует сходство, всегда важно расхождение с подлинником. А Шабельников определяет свои темы как «ностальгию по ушедшей культуре» и «потребление». Это прослеживается и в серии «Смерть в Венеции», и в мрачных городских пейзажах, картинах из цикла «Коррида», «Испанский цикл». Он выстраивает свои холсты из крючков, пятен, точек. И фигуративные его работы кажутся абстрактными. Автор экспрессионистических картин и графики («Мастерская», 1985; «Негритянка»,

1988) Константинов ценит жест, знак. Одна из самых удачных, загадочных работ — мрачноватый «Портрет» (1984), по словам художника, был «сделан по наитию». Тем и хорош. Константинов оказал огромное влияние на молодых ростовских художников. Слепченко участвовал во всех выставках товарищества, в его автопортретах ощущается увлечение религиозными и философскими учениями. Самый драматичный — «Автопортрет» (1991), созданный незадолго до трагической гибели. Весьма любопытны работы Кислякова, Тимофеева, основателя ростовской рок-группы «Пекин Роу-Роу». Члены товарищества успешно дебютировали в Москве с выставками «Выставка, которая не считается», «Великие чародеи живописи». Затем некоторые участники группы переехали в Москву, где сделали успешную карьеру и стали знаменитыми. По концепции, отбору работ, отличному дизайнерскому решению это одна из лучших выставок биеннале.

### Шведская стенка. Скульптура-рукоход

ММСИ, Петровка, 25

Хорошо всем знакомый гимнастический снаряд — шведская стенка — вдохновила Андрея Бартенева на создание оригинальной инсталляции и видео, или «скульптуру-рукоход». Под разными углами в стены зала вмонтированы белые балки. Благодаря продуманному освещению балки отбрасывают причудливые тени на стены. Бартенев приглашает зрителей поупражняться на снарядах. Но это кажется невероятным и даже кощунственным. Скорее, инсталляция ориентирует на своеобразную медитацию. Перед инсталляци-



ей демонстрируется видео, на котором профессиональные спортсмены упражняются на шведской стенке. Хорошо прослеживается контраст между псевдооптимистичным видео, словно иллюстрирующим четкие, назидательные аннотации художника про «положительные свойства» шведской стенки, и самой фантастической инсталляцией.

### Шведская семья

ММСИ, Петровка, 25

Для 25 художников из России и Швеции двусмысленное выражение «шведская семья» послужило импульсом для размышления о семье, отношении к детям, любви и разобщенности. Выставка получилась зрелищной и познавательной. К тому же хорошо вводила в контекст современного искусства, так как художники обращались к разным формам, жанрам, материалам, техникам искусства: инсталляция, видео, фотография, скульптура, живопись, вышивка, документация перформансов. 36-летнего Андерса Крисара вдохновляет человеческое тело, и он использует его в своих скульптурах. Сочетая в слепках безупречное воспроизведение тела с подчеркнуто насильственным вмешательством, он выявляет психологические сложности в этих поврежденных структурах. В работах на выставке Крисар не только поднимает вопрос об индивидуальности, отношении к «другому», но и призывает зрителей поразмышлять, как отождествить это индивидуальное с семейной единицей. Татьяна Антошина в чудесном альбоме вышивок «Царевна-лягушка» рассказывает остроумную версию своего замужества. Представлены также ее ширмы с вышивками на тему жизни и смерти. Обращение к личному опыту семейной жизни — характерная особенность участников выставки, и это создает особую доверительную атмосферу. И делают это художники очень изобретательно. В произведениях Наташи Данберг, «художницы с глубокими русскими корнями», как она себя определяет, ощущается всплеск эмоций, сочетание конкретного и навеянного грезами. Она успешно манипулирует разными техниками, использует компьютерные технологии, бумагу, алюминий. Ее работы на выставке, порой фантазмагоричные, с вкраплениями «клипов» из знаменитых классических полотен навеяны детскими воспоминаниями про шкаф с фарфоровыми статуэтками. А Герд Аурелл предлагает зрителям ощутить себя детьми, ведь в детских колясках все были чрезвычайно трогательными существами. Для этого зритель должен был лечь в одну из трех больших детских колясок с сюрпризом: в лежачем положении можно увидеть вышивки, украшающие капюшоны колясок. Мир детства прославляют и вышивки Агнеты Форслунд с изображением ребенка, сидящего за столом, и милых вещей и игрушек на нем. На фотографиях Эриксона — инсталляции, сотворенные ее дочерью из кукол Барби, игрушек. Тема детской





Кнутте Вестер  
*Гизм. Инсталляция*

М. Льюис  
*Письмо счастья. Титан*

Н. Свенсон  
*Мне не нужен мужчина. Инсталляция*



незащищенности остро звучит в холстах Анастасии Кузнецовой, в которых она хорошо обыгрывает масштабы: большие руки и ноги взрослых и крошечный ребенок. Художник и перформансист Катти Бранделиус работает также с видео, принимает разные альтер эго: мисс Универсум, Профессор, Королева. Здесь она представляет шелкографии в стиле комиксов («Мой папа»). Марина Фоменко явила миру странный, несколько патологичный видеофильм про зимние детские игры: здесь и истаивающий снеговик, и развешанные как бы для просушки вниз головой куклы и солдатики, которые раскачиваются и неожиданно сливаются в объятиях. Тревожные чувства рождает инсталляция и видео «Утопии» Анны-Карин Брюс. В видеофильме появляется комната с зеленым столом, креслами. Меняется освещение, и ее пространство постепенно наполняется вещами, которые затем исчезают. Для этого видео художница снимала интерьер 10 раз по секунде в течение двух месяцев. Ее фантастический натюрморт с цветами и раковинами рождает чувство приближающейся катастрофы. Тревожные ощущения навеивает и «Семейный портрет» Наташи Зинцовой. Он предстает в виде обо-

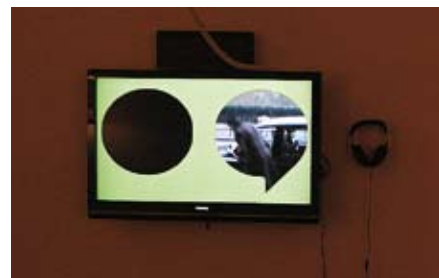


Г. АУРЕЛЛ  
*Детские коляски*

ротной стороны окрашенного в черный цвет зеркала, за рамками которого много семейных фотографий разных поколений. И «Генеалогия» Катарины Сундквист-Зохари из деревьев в виде человеческих органов погружает в меланхолию. Масштабная модель членов семьи, созданная Юханом Турфьедем, навеивает ностальгические чувства. В своих работах он конструирует модель пространства и ситуации, давая зрителям шанс воспринять его мечты. Благодаря процессу миниатюризации больших и часто травматических предметов, он создает обманчивую иллюзию, что ими можно управлять. И отличное ремесленное исполнение моделей, их способность принимать разные формы и значения усиливает их выразительность. Концептуалиста Кнутте Вестера волнуют потрясения в современном обществе. Его произведения всегда требуют от зрителя вовлечения. Он работает с видео, скульптурой, инсталляцией, делает социальные проекты. Его инсталляция «Гизм» — про мальчика, ищущего убежище в Швеции. Бронзовая голова мальчика плавает в «пруду» с черным резиновым дном. А сверху из двух железных баков капает вода. Судьба мальчика трагична. А Роланд Персон создает некий театр абсурда из своих силиконовых скульптур («Одиночка»). Нина Свенсон исследует жизнь родителя-одиночки в инсталляции «Мне не нужен мужчина», состоящей из чучела собаки, большого размера сандалии, коврик и доски с разными табличками. Пожалуй, самая поэтичная работа на выставке, своего рода гимн любви — «Письмо счастья» Марии Льюис. Она выпилила из титана и нанизала на серебряную цепочку строку из любовного письма, которое ей послал муж из Нью-Йорка десять лет назад. Участники выставки показали необычайное разнообразие творческих подходов и пластических находок в интерпретации темы «Шведская семья».

Гела Цуладзе: *Тик. Зпт*  
ММСИ, ГАЛЕРЕЯ «ЗУРАБ»

Рене Магритт писал: «В ходе своих исследований я убедился, что во мне всегда жило знание об этом ускользающем элементе, этой уникальной вещи, таящейся в каждом объекте. Однако это знание погребено в глубинах моей психики. Поэтому это исследование давало лишь один правильный ответ для каждого объекта, оно было сходно с поисками решения теоремы, в которой мне даны три условия: сам объект, вещь, связанная с ним в полумраке моего сознания, и свет, который в конце должен эту вещь высветить». У Магритта были теоремы о «женщине», «море», «дожде», «двери». И у Цуладзе свои «теоремы», кажется, не поддающиеся сознательному контролю, но четко выверенные. «Теорема о точке» и «теорема о запятой», обусловленные как неконтролируемыми детскими воспоминаниями, так и оригинальной разработанной стратегией. Гобелены, подушки, картины, видео — все на выставке воспринимается как единое целое, пластическая поэма о жизни и смерти, порой кажется, что художник снимал происходящее двумя камерами: формы точки и запятой напоминают о дуализме жизни и смерти. В видео «Прогулки» (по поэме Жака Превера) словно совершаешь путешествие по Парижу вместе с Цуладзе. В левом круглом «окне» (точке) мелькают облака, небо, море — напоминания о смерти и вечности. В правом «окне»





(запятой) изобретательно снятые сквозь человеческие лица появляются люди, едущие в метро, на машинах, улицы, здания, «Мулен-Руж». «Песня в крови» — зловещий вид на красную воду. Куда мы все идем? А в гобеленах, картинах словно «заморожены» отдельные фрагменты, выхваченные из фильма: женщина в черных очках и черном колпаке под белым зонтом, парящий в небе черный самолет. Или пара в луче прожектора. И все же, какой бы законченной ни казалась любая работа на выставке — холст, гобелен, видео, — все они воспринимаются как фрагменты единой мозаики. В том числе и фриз из подушек с цифрами и буквами грузинского алфавита.

### Сверхновая вещественность

ММСИ, Ермолаевский, 17

«Микеланджело электронного искусства», дерзкий и непримиримый экспериментатор, великий кореец Нам Чжун Пайк первым начал работать с видео, очень сложным и неподатливым средством (1960-е годы). В 1974 году он создал один из первых видеопейзажных проектов «Глобальный пазл», свидетельствовавший о перерождении видео в художественный и творческий инструмент, в форму искусства, призванную трансформировать как само телевидение, так и весь художественный мир. В наши дни видео претерпело колоссальные изменения и стало одним из главных средств выражения для художников во всем мире, необычайно мобильном и убедительном, у которого нет никаких ограничений. Участники выставки «Сверхновая вещественность», организованной Московским музеем современного искусства и фондом «Современный город» (куратор Андрей Парщиков): А. и Д. Блюмис, Дм. Булныгин, А. Гуткина, Я. Каждан, Е. Ковылина, Э. де Монтескье, К. Перетрухина, группа «Провмыза», Е. Фикс, группа ФНО, М. Черникова, М. Ша — демонстрируют многообразие возможностей работы с видео, использование новых технических приемов и трансформацию жанров видео. Экспонаты объединены в некие группы «по этажам»: этаж «рабочих», «индустрия рекламы», «вне идеологии», «иерархия и власть». В разделе «Рабочие» исследуются разные виды утопий. Вот проецируемый на экран перформанс «Равенство» Ковылиной: под национальный гимн группа мужчин и женщин в черных одеяниях молча проходит и взбирается на черные табуреты. И в зале перед второй подобной проекцией выставлены такие же табуреты — приглашение зрителей стать участниками нового перформанса. Разыгрывая сценарии с постсоветскими стратегиями, Фикс представляет мониторинг

Д. Булныгин

*Колбаса. Видеоинсталляция. Собственность автора*

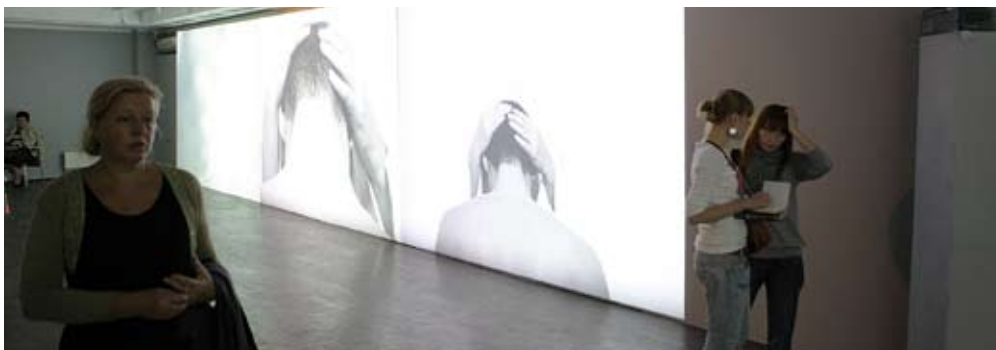
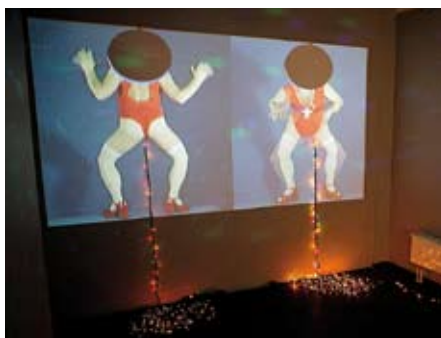
М. Ша

*Моя мать. 2006. Трехканальная инсталляция.*

*Собственность автора*

А. Гуткина

*Новостройка. Инсталляция*



продажи сочинений Ленина на Amazon.com. На трех экранах — графики продаж книг, на столе — книги Ленина на английском языке. А питерские художники Цапля и Глюкля, группа ФНО (изобретательницы «говорящих» платяев, «психотерапевтов» в белых комбинезонах), в видеофильме «Свидание в бутике» исследуют психологию шопоголиков, тотальный консюмеризм. Героиня с отнюдь не модельной внешностью выбирает предметы одежды и с какой-то странной одержимостью примеряет их на себя, при этом пританцовывает и размахивает белой тряпкой перед воображаемым быком. Этаж «Индустрия рекламы» — самый зрелищный, веселый и глумливый — «трагический карнавал о быте». Например, «Колбаса» Булныгина с крутящимися шарами, как в

дискотеке, дергающимися актерами и непристойной сценкой на видео. Блюмисы в работе «Hello USA» развенчивают клише разного рода реклам в справочных изданиях и на телевидении. Самая суггестивная работа — «Happy end» Каждана, в которой он использовал опыт работы в рекламном агентстве, свои эксперименты с видео и перформансом. Разрабатывая навязчивые рекламные изображения, он проводит эксперименты и над собой, создавая образ одурманенного рекламой потребителя.

В разделе «Вне идеологии» самая яркая работа — «Невесты Бойса» Перетрухиной, четыре видеопортрета известных персонажей арт-сцены, острые портреты с найденными позами, деталями, жестко выверенными с технической точки зрения (в манере Роберта Уилсона, но с другим наполнением).

В разделе «Иерархия власти» художники исследуют, как абстрактное в искусстве можно уравнять с эволюцией власти. Сложную концепцию иллюстрирует «Новостройка» Гуткиной из крупных фрагментов (пенوپласт) поверженных зданий. На один из фрагментов проецируется изображение целого здания. Исследование типовой застройки получилось запоминающимся. А видео Маши Ша «Моя мать» навеяно библейским сюжетом о блудном сыне, идеей всепрощения — лаконичное и выразительное решение.

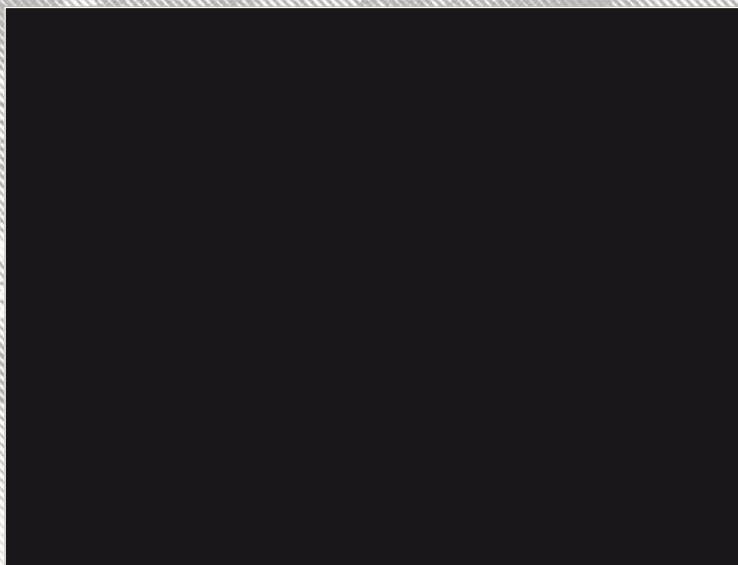
Самый сильный и трагический видеофильм — «Отчаяние» группы «Провмыза». Музыка, визуальный ряд, структура — все создает ощущение надвигающейся катастрофы. Скупой зимний пейзаж, все имеет символический, зловещий смысл: одинокая человеческая фигура исчезает, от нее остается кучка земли, мертвая птица на снегу. Неожиданно из глубины появляется группа людей с сухими ветками в руках, безликая темная масса. Может быть, они несут приношения неведомому богу? Или это люди, выжившие после катастрофы?

По непонятной причине они поднимают мертвую птицу, помещают ее на ветку, она оживает и улетает. Есть еще надежда. Отлично сделанный фильм с глубоким подтекстом.



# ОБЗОРЫ

## REVIEWS



В конце сентября стартовала 3-я Московская биеннале современного искусства.

Первые московские биеннале формировала международная команда кураторов, пытавшихся создать художественное событие, которое представляло бы новые имена и тем обеспечило бы Москве статус интеллектуального и культурного центра мирового масштаба. 3-я биеннале демонстрирует иную модель. Это авторский проект очень известного куратора, который не один десяток лет остается верным одной теме, но тогда Москва оказывается всего лишь очередной площадкой апробированного приема. Возможно, московская публика, по крайней мере на этой биеннале, от такой идеи только выиграет. Невиданный доселе успех выставки Жана-Юбера Мартена показал, что московскому зрителю ближе музейный формат, искусство и идеи, проверенные временем. А вот иностранных гостей Москва в этом году явно недосчиталась. Московская биеннале находится пока в процессе самоопределения.





## МЕНТАЛЬНАЯ ГЕОГРАФИЯ МАРТЕНА

*Мария Чеходанских*

Основной проект 3-й Московской биеннале «Без исключения» можно считать метафорой всего биеннального мероприятия. Поразительно, что в этом году в проекте участвуют действительно все, без исключения. В специальных проектах и параллельной программе представлены практически все московские коммерческие галереи, некоммерческие центры, музеи, альтернативные площадки. Подключаются разные типы институций, возникают разнообразные художественные инициативы. На другом уровне метафорой всех «без исключения» является отсутствие единой концептуальной линии биеннале в целом и выставки Мартена в частности. Скрещивание пластически несовместимых произведений, традиционных и модернизированных





культур, художников-эмигрантов и аутентичных жителей экзотических регионов, политических высказываний — все это многообразие повторяется и в масштабах биеннале избыточным количеством участников, не коррелирующих между собой. При входе на биеннале на вас обрушивается «Водопад информации» Юлиуса Поппа. Это колоссальная по размерам и очень дорогая по затраченным на нее денежным средствам инсталляция. Она представляет собой подвешенную к потолку конструкцию, из которой сверху вниз падают капли воды, складывающиеся в случайные слова, выбранные из новостных лент. Неподалеку летают две надувные планеты Аннет Мессаже, которые сталкиваются между собой. Так куратор предлагает взглянуть на магистральные проблемы современного глобализованного мира с легкой, почти детской радостью. Бесконечная медиализация культуры и политики подается под легким соусом аттракциона, а конфликты континентов выглядят всего лишь безобидной игрой в мяч. Третьим связующим звеном в этой цепи является выставленный в холле «Гаража» проект Брацо Димитриевица «Случайный прохожий, которого я встретил в Париже». Знаменитый проект художника с портретами обычного человека из толпы, которые он увеличивает до нескольких метров, предлагается оценивать как обращение куратора к неизвестным западной публике именам художников. Однако, продвигаясь вглубь экспозиции, неизвестных или анонимных авторов здесь обнаружить нельзя. Все художники, представленные на выставке «Без исключения», давно получили широкую известность, и большинство из них живут на территории Западной Европы. Удивительно, что логика кураторского высказывания построена на антиисторической и сугубо индивидуальной интерпретации произведений. Подбирая тех или иных авторов для своей выставки, Мартен сознательно демонстрирует только те аспекты произведений, которые легко подверстываются под его планетарную систему. Сначала он развивает темы гибридизации культур и идентичностей современного мира. Эти идеи он иллюстрирует проектом Кун Ванмехелена «Цыпленок-космополит». В течение нескольких лет художник скрещивает различные породы кур, выводя из них новые гибридные виды. На выставке представлены чучела «космополитов» и вольтер с очередными подопытными. Продолжение темы — в работе Глории Фридманн «Искусство выживания». На стену проецируется видеоперформанс с участием выживших во Второй мировой войне пожилых еврейских женщин и мужчин. Безумный танец этих стариков проходит на фоне портретов Муссолини и Гитлера.

Следующий кураторский шаг — заострение политической проблематики в духе экзотизации протеста. Африканская живопись Шери Самба и Шери Шерин, повествующая о проблемном

содружестве юга с западными странами, выполненная в технике традиционной росписи, соседствует с работой русского художника Дмитрия Цветкова. Его инсталляция воспроизводит сюжет народной сказки про репку. Чучела животных, разряженные в искусственные меха, — такая же нарочитая этнография, как и декоративные полотна его африканских коллег.

Еще одна важная особенность московского ремейка «Магов земли» заключается в том, что Мартен выступает здесь с классической функцией французского просветителя. Он показывает лобовые интерпретации работ, выпячивает политический, этнический, феминистский дискурсы в работах художников, нарочито их подчеркивает. Так, фотография Вольфганга Тильманса с целующейся гомосексуальной парой увеличена до немислемых размеров. Обычно художник выстраивает целые нарративы из своих фотографий. Например, помещает большие серии снимков на стену так, что интимная фотография целующихся гомосексуалистов встраивается в ряд других и обретает политический подтекст. Протест, дух свободы и героизация персонажей — неизменный почерк фотографий Тильманса 1990-х годов. Свойственная ему произвольная, небрежная манера ассамбляжей обозначает границы обретения политической позиции через интимный опыт. Когда же Мартен помещает несколько провокативных фотографий огромного размера в свою экспозицию, то тем самым он низводит высказывание художника к назидательному жесту легитимации гей-меньшинства в российском обществе. Просвещение московского зрителя Мартен продолжает, смещая акценты на важность чувственного в искусстве. Совершается скачок от политического в сторону чистой эстетики.

Следующий зал посвящен анализу рукотворности в искусстве. Здесь представлена инсталляция Кошлякова из скотча, эстетские полотна из европейского мусора Эль Анацуи, настоящий террариум с экзотическими гадами и насекомыми Хуана Яна Пинга, выполняющий этнографическую функцию, и, наконец, проект Кимсуджи «Грузовик с пожитками».

Между залом с тараканами и черепаками Хуана Яна Пинга и большой интерактивной клеткой с птицами Селеста Бурсье-Мужено можно обнаружить работу Альфредо Джаара «Звук тишины». Видеоинсталляция художника представляет собой конструкцию из цинковых панелей, напоминающую архитектуру мавзолея. В заднюю стену этого аскетичного сооружения вмонтированы неоновые лампы, ослепляющие зрителя интенсивным светом. Внутри минималистского мавзолея транслируется видео, повествующее о южноафриканском фотожурналисте Кевине Картере. Несколько лет назад ему присудили Пулитцеровскую премию за фотографию, сделанную в Судане. На этой фотографии он запечатлел маленькую де-

◀ СТР. 98

Х. Сокол

*Летучая трава (Ризома).*

2009. Крашеная сталь

К. ВАНМЕХЕЛЕН

*Цыпленок-космополит.*

2008. Инсталляция

И. ЧУЙКОВ

*Split Identity.*

1993–2009. Инсталляция







вочку в последней степени истощения, за спиной которой сидит стервятник. Кевин Картер опубликовал ее в «Нью-Йорк таймс», после публикации началась волна массовых протестов. Кевина Картера обвиняли в аморальном и спекулятивном использовании образа этой девочки ради эффектного кадра. Политические убеждения автора фотографии и его социальная активность не могли остановить медиаатак и публичных скандалов, в результате чего Кевин Картер покончил с собой. Джаар ставит под вопрос природу образа и систему репрезентации этого образа в современном обществе. Без сомнений, работа — самая лучшая на выставке.

На выставке есть любопытный зал с графическими работами Фредерика Брулю Буарбе, классика африканского искусства. По задумке куратора его работы рифмуются с творчеством аутсайдера Александра Лобанова, большую часть зрелой жизни проведшего в психиатрической клинике. Если «офранцузившийся» африканец создает концептуалистские пиктограммы с вкраплениями чужого для него французского языка, то так и неинтегрированный в арт-систему Александр Лобанов апроприрует художественный язык передвижников. Еще одним сюрпризом стало включение в этот ряд работ Павла Пепперштейна, который, вероятно, должен репрезентировать для посетителей выставки такую же странную русскую «фантазию». Завершает графическую трилогию видео-инсталляция Уильяма Кентриджа «Я не я, лошадь не моя». Он создает анимационные картинки на основе черно-белых зарисовок углем. Серия коротких анимационных скетчей рассказывает историю становления и интеграции русского аван-



Т. КРЭГГ

*Без названия.*

2009. Дерево

*Outspan.*

2008. Бронза

С. ЮАНЬ, П. ЮЙ

*Дом престарелых.*

2007. Кинетическая

*инсталляция.*

*Скульптуры*

*в человеческий рост,*

*электрические*

*инвалидные коляски,*

*стекловолокно,*

*силиконовый гель*

СТР. 101 ▷

В. КОШЛЯКОВ

*Инсталляция. 2008*

А. БРОДСКИЙ

*20 ведер мусора. 2009.*

*Инсталляция*

Т. ШИОТА

*В тишине.*

2008. Инсталляция





гарда в новый режим власти и, по сути, представляет собой исследование границ исторической памяти.

Следующие залы, словно сундуки со сказками, показывают настоящую индустрию волшебного. Мишель Блази делает из кулинарного мусора (заплесневевшие макароны, томатная паста) картины в интерьере минималистских объектов. Аспасию Харонитаки тоже создает интерьеры. Расписанные стены, напоминающие китчевые обои, декорированы гламурной живописью. Неподалеку от его «Лунных цветов» можно увидеть аутентичное традиционное искусство Джамбава Маравили. Фрустрированный избыточными наслаждениями зритель мог снять напряжение в соседней психотерапевтической комнате Герды Штайнер и Йорга Ленцлингера. Инсталляция «Курс лечения» оборудована кушетками, на которых можно проходить курс терапии. Маркус Ретц в серии работ «Метаморфоза II» играет с гештальтами. Как в классических тестах Роршаха, профиль скульптуры Бойса в шляпе превращается в профиль зайца, а «Yes» — в «No».

Дальше все смешивается по принципу винегрета: Аниш Капур с огромным восковым хитом «Push — Pull II», закрываю-

щим вид на инсталляцию Хаима Сокола, Вим Дельвуа с готическим бульдозером, знаменитая политическая художница из ЮАР Эстер Махлангу, работы которой репрезентируют традиционные африканские орнаменты, и Анатолий Осмоловский с «Тотемом» из бронзы.

Завершают выставку работы, которые, по мысли Мартена, раскрывают проблематику телесности, увядания и смерти. Здесь можно увидеть фотографии голых людей в городских пространствах Спенсера Туника, концептуалистскую работу Майка Парра «Алюминий изо рта» и знаменитые скульптуры Эрвина Вурма «Шишки гнева».

Коридор смерти начинается с работы Сунь Юань и Пэн Юй «Дом престарелых». На инвалидных креслах разъезжают восковые фигуры стариков разных национальностей и вероисповеданий. Инсталляция расположена напротив кафе, так что жуткое зрелище можно созерцать за чашечкой кофе. Однако трагический пафос тут же понижается. Чтобы зритель не впал в уныние и не стал задаваться экзистенциальными вопросами о смысле жизни, Мартен завершает выставку ударной дозой пате-







С. БУРСЬЕ-МУЖЕНО  
*Отсюда до уха.*  
Фрагмент. 2007.  
Смешанная техника



М. РЕТЦ  
*Yes No. 2009.*  
Инсталляция



Дж. ШУЛЬМАН  
*Нимб. 2009. Газовая свеча,*  
*отражающая поверхность,*  
*смешанная техника*



Я. ЦЗЕЧАН  
*О, мой Бог — темное облако.*  
2009. Бумага, марля, тушь,  
минеральные краски,  
перенесено на холст

тического гламура. Фотографии мертвецов в дизайнерских одеждах: АЕС+F тему смерти сводят к глумливому китчу, а настоящий дизайнер гробов африканского происхождения показывает, как можно процедуру похорон превратить в веселый праздник. Сэмюэль Кане Квеи делает их в виде кроссовок, рубанка и других инструментов, в соответствии с профессией покойника. Русский художник-концептуалист Юрий Альберт реализует проект премии лучшему художнику выставки. По опросам всех участников выбирается победитель, которому оплачиваются похороны, если ему случится умереть в течение двух лет до начала следующей биеннале.

Мартен своим проектом заявил о претензиях биеннале на попытки кристаллизации большого стиля. Именно поэтому «Против исключения» — очень цельная и монолитная выставка. Один куратор, один большой проект вместо кураторского множества и выставочной децентрализации. Никакой концептуальной драматургии, интеллектуальных напряжений, новых кураторских ходов здесь нет и быть не может. Произведения искусства встраиваются в воображаемую географию самого Мартена, где нет места для истории культуры и искусства. Безусловно, у него есть свои три кита. В культурном и политическом отношении это неокOLONиальная этика, а историческая точка отчета для него — собственный проект «Маги Земли» 1989 года, ремейком которого и является выставка «Без исключения». И если двадцать лет назад неокOLONиализм только утверждался в качестве новой идеологии западного мира, когда «третий мир» вошел на территорию первого, то сегодня эта проблематика переносится в контекст постсоветской России. Мартен основывается на фактической географии, но таким образом структурирует знание о странах и регионах, с которыми работает по принципу стереотипных ассоциаций Восток — Запад, Север — Юг. Здесь наслаиваются идеи мультикультурализма, постмодернистской деконструкции, классического знания о типологии культур, так что его разделение территории носит воображаемый характер. Планетарный масштаб Мартена соотносится с классикой ориенталистского мышления: Восток — орнаментальное, запад — рациональное; Юг — телесное, нутряное, жизненное, Север — холодное и стерильное. Получается, что в пределах ментальной географии Мартена существуют фантастические, манящие своей экзотикой территории, а где-то здесь у нас, буквально под носом, остается нерешенной проблемная зона постсоветского пространства. Оно буквально закрывается в пользу географических открытий новых территорий планетарного масштаба. Существующие разве что в воображаемом мире российского сознания африканский и индонезийский «другие» приходят, чтобы развеять ужасы и кошмары реального «другого», которым для нас является это постсоветское пространство. В то же время политический подтекст Мартена можно считать сугубо ориенталистским. Россия сама становится частью планетарной системы, ее легитимируют и включают в глобальное пространство. В этой ментальной географии глобального мира она займет почетное место периферийной развивающейся страны. Нарочитая антиконцептуальность, консервативность заставляют задуматься только об одном — действительно ли выставка Мартена является биеннальной? Статичная, замкнутая в одном пространстве, она похожа на классическую музейную выставку XIX века, где художественные работы иллюстрировались этнографическим материалом.

*Фото: Владимир Куприянов, Константин Чубанов, Иван Лукьянов*



В. СЫЧЕВ

Париж. 1980.

Черно-белая фотография.

Собственность автора

**Н**а 3-й Московской биеннале современного искусства Государственная Третьяковская галерея и благотворительный фонд «Общество поощрения художеств» представляли фотографические работы Владимира Сычева, признанного мастера репортажной и художественной фотографии.

Его имя не столь широко известно отечественной публике, как имена Игоря Пальмина, Олега Каплина и Валентина Серова, создавших в 1960–1970-х годах фотолетопись «другого» искусства. Владимир Сычев давно живет на Западе, где плодотворно работает, однако в России не было ни одной его персональной выставки. А между тем он свидетель и участник многих событий художественной жизни Москвы эпохи 1970-х: с документальной точностью фиксировал острые, драматичные моменты в истории неофициального искусства. Снимая прохожих на улицах российских городов, своих друзей, художников-нонконформистов, фотограф создал социальный «портрет» времени. На выставке представлены работы из этой серии, малоизвестной российскому зрителю.

Владимир Сычев — мастер «уличной» фотографии. Он никогда не выходит из дома без фотоаппарата, фиксируя окружающий мир, повседневную жизнь во всех ее проявлениях. Фотограф тонко чувствует людей и город, ритм жизни и красоту повседневности. На его снимках с поразительной точностью передан быт Москвы «застойных» 1970-х. Те, кто жили в то время, глядя на фотографии, как бы переносятся в эпоху своей молодости.

Наиболее полное представление о мастерстве фотографа дает созданная им во Франции серия социальных «ландшафтов» 1970–1980-х годов. Эта парижская серия была представлена в галерее фонда «Общества поощрения художеств», она подчеркивает необычайную наблюдательность и чуткость Сычева. Вопреки его собственному утверждению, что «фотография — это ремесло», работы мастера являются настоящим пластическим искусством. Природное чувство композиции и эстетическое восприятие окружающего мира позволяют ему создавать подлинно художественные произведения. Работая в жанре «уличной» фотографии, Владимир Сычев умеет мгновенно оценивать сюжеты, которые подсказывает сама жизнь, и находит философский смысл в самых, казалось бы, обыденных сценах. На снимках мастер минимальными средствами передает ощущение световоздушной среды и глубины пространства городского пейзажа. Его фотографии динамичны



и эмоциональны, энергично втягивают зрителя в сопереживание. Удачно выбранный ракурс в портретной съемке позволяет обнаружить неожиданные грани в личности портретируемого персонажа. Это и портреты Ива Сен-Лорана, и Карла Лагерфельда, и многих других знаменитых людей современности. Владимир Сычев был личным фотографом президента Франции Жака Ширака.

Одна из сторон таланта фотохудожника — умение создать эффект присутствия не изображенного, но подразумеваемого: контакт между зрителем и фотографией. Особенно это касается репортажной съемки, порождающей ощущения непосредственного присутствия в качестве участника события.

Представленные на биеннале работы выполнены в черно-белом варианте, художник изобретательно использует линию и силуэт. Отсутствие лишних деталей дает ему возможность с особой достоверностью передавать атмосферу, выражать самую суть запечатленного им времени.

Выставка произведений Владимира Сычева позволит молодому поколению лучше понять, почему в нашей стране появилось протестное искусство — нонконформизм, и почувствовать его эстетику.



Л. ТЮЙМАНС

*Наперекор дню I. 2008. Холст, масло*

СТР. 105 ▸

*Дыра. 2008. Холст, масло**Наперекор дню II. 2008. Холст, масло*

**В** «Vaibakov art projects», разместившимся на территории фабрики «Красный Октябрь», прошла выставка специального гостя Московской биеннале современного искусства — модного бельгийского художника Люка Тюйманса. Живопись Люка Тюйманса чем-то похожа на прозу Льюиса Кэрролла — она тоже основана на парадоксе, одновременном сосуществовании двух вещей, которые никогда не соприкасаются, словно ускользя друг от друга. Например, у Кэрролла Алиса никогда не равна Алисе, потому что она все время то меньше, то больше самой себя или потому, что со вчерашнего вечера она уже не Алиса, а другая девочка того же возраста по имени Мэйбл или Ада; она и сама не понимает: «Кто же я теперь такая?» И это вопрос необязательно онтологический, скорее мистический. Он обнажает парадоксальную сущность мира, которую Льюис Кэрролл впервые почувствовал в 25 лет, когда задал другой вопрос — «Где начинается день?» Многие годы писатель размышлял о часовых поясах, пытаясь определить, что такое «время» в мире, где все относительно. В этом смысле кажется, что выражение «наперекор дню», которое Тюйманс позаимствовал у Томаса Пинчона, фактически «созвучно» с вопросом Кэрролла: один парадокс здесь соотносится с другим.

Мгновенно представить все смыслы словосочетания «наперекор дню» можно, глядя на действия землекопа в работе Тюйманса «Наперекор дню I»: копание ямы здесь приравнивается к созданию изображения, как будто похожего на ночные земляные работы. Но выражение «наперекор дню» вызывает ассоциации с парадоксом. Перед нами изображение зияющей дыры, которая в то же время является поверхностью («Дыра»), фиксация тени («Iрhone»), конец света как абсолютное отсутствие последнего, без намека на послеапокалиптические надежды на «новый день» («Закат»). Произнося слова «наперекор дню», мы передаем идею определенного уклонения, отсрочки.

Как для Кэрролла, так и для Тюйманса «уклонение» — не что иное, как пространство между объектами, парадоксально связанными между собой. В этом смысле представленная на выставке серия «Наперекор дню» — это археология ускользящего образа, одновременно видимого и скрытого от взгляда; образа, впервые отделенного от знания о мире; образа, который отрицает виртуальную версию мира как изначально фальшивую гипотезу. Философ Мишель Фуко анализировал понятия Ницше Ursprung («происхождение») и Erfindung («изобретение»), чтобы показать весьма распространенную, но неверную интерпретацию понятия «знание». Формально знание ассоциируется с «происхождением», как если бы оно было с рождения свойственно человеческой природе. В действительности же, как и поэзия или религия, знание создается искусственно. В этом контексте переосмысление Тюймансом археологии образа (после перехода от механически произведенного изображения к виртуальному) основано на понимании того, что изображение — не только



один из объектов культуры, но и «сфабрикованный» продукт.

Серии работ 2005 года «Proper», «Restoration» («Реставрация») 2006-го и «Les Revenants» («Привидения») 2007-го являются размышлением на тему сжатия, медиатизации и распространения знания через изображение. В самом названии Diagnostische Blick («Диагностическое видение») Тюйманс, возможно, воплотил мысль о постиндустриальном взгляде, о глазе, который не просто видит, но словно «производит» объект, причем, не принадлежа какому-либо конкретному субъекту, а являясь неким «всевидящим оком», анонимным и в то же время присущим всем. Отсюда и функция деталей в картинах Тюйманса — именно так видит их «всеобщий» взгляд, это уже скорее ускользание отдельных элементов, препятствие целостному восприятию. Картина «Карта» из серии «Наперекор дню» не сразу показывает зрителю свою особенную картографическую структуру, являя сначала деталь картины Тициана «Наказание Марсия». Голова Марсия — это всего лишь смутный виртуальный дермографизм, «несуществующая сущность» в терминах Тюйманса.

Виртуальный, или цифровой, образ формирует новые взаимоотношения с предметом, а порой и создает новый тип. В тексте «Over Het Beeld» («Об изображении»), опубликованном в 1996 году, Тюйманс предположил, что с тех пор как массмедиа сделали возможным публичное распространение изображений, предмет стал неотделим от своего «слепка», включен в него. При взгляде на картины «Волосы» и «Шея» кажется, что художник конструирует не только изображение, но и сам изо-





бражаемый объект. Личность не является тем, что изображено на картине, и само изображение не идентично личности, их взаимодействие откладывает наше восприятие изображения как целого «на потом», задерживает его.

Обе «стороны» реальности, как и ее ракурсы, являются «возможным» изображением. Как и «Карта», «Волосы» и «Шея» ничего не говорят о том, как они были созданы, но намекают на некую внутреннюю условность, ненадежность. И это не для того, чтобы объект был или не был узнан, — скорее для того, чтобы отсрочить момент узнавания.

Для создания монохромной гаммы Туйманс использует белый цвет, погружая в него субъект и его фантомный образ, он заставляет их «вслепую» искать друг друга. Эта двойственность реальности — сюжет всех двадцати картин серии, внутри нее пустота, похожая на личность Алисы: отражение реальности постоянно ставит «реальность» изображенного под сомнение. «Мгновение» словно находится между двумя фальшивыми мирами: с одной стороны, картина Туйманса, на которой женщина фотографирует внешний мир, с другой стороны, перед нами — «внешняя сторона» некоего виртуального персонажа женского пола, фотографирующего некий внешний мир.

Образы Туйманса возникают лишь тогда, когда мир истончается до одной поверхности, где дыра отвергает глубину, а тень отрицает тело. Работа «Iphone», где используется фотография тени Туйманса, снятой им на «Iphon», основывается на этом принципе, но идет еще дальше. Здесь изображение — это

даже не портрет тени, а только ее цифровой дубликат. Портрет представляет не предмет или его образ, а скорее разрыв, который одновременно разделяет и объединяет их.

Все картины Туйманса перекликаются друг с другом, и каждая расширяет свои границы в ту сторону, где начинаются границы другой. Например, мы не можем сказать, где заканчивается и начинается «Снайпер». «Это реальное изображение того, что видит целящийся снайпер в Багдаде, — говорит Туйманс. — По чистому совпадению, бродя по Интернету, я наткнулся на это изображение, которое позже использовали в компьютерной игре, симуляторе с тем же названием». Изображение, которое видит снайпер, накладывается на то, что видит геймер, а между ними, не в начале, не в конце, находится зритель, смотрящий на «Снайпера». По сути своей, картины Туйманса «содержатся» друг в друге, а их границы — это границы одновременно всех изображений, из которых они состоят.

Неподвижная агрессия серии «Наперекор дню» заключена в промежуточном состоянии, в пустоте. Этот разрыв проявляется физически — между «Наперекор дню I» и «Наперекор дню II», в изображении одного и того же землекопа, копающего и уже прекратившего копать. Временная пустота мистическим образом разделяет два момента жизни землекопа — так вся серия «Наперекор дню» похожа на археологические раскопки интервалов, пропастей и впадин. Все это — просто парадоксальное желание художника раздвоиться и тем самым обрести целостность, как это делала Алиса, путешествуя по ту сторону зеркала.





В. Сэдли

*Апокалипсис.*

2002. Роспись на шелке

**В**ыставка «Актуальная картина» открылась в Выставочном центре Санкт-Петербургского союза художников в последние дни августа. Оригинальное польское название «Actualny obraz» звучит не так активно, как русский перевод, поскольку не содержит острых для российской публики коннотаций.

Лексическая близость польского языка позволяет получить особого рода удовольствие от чтения статьи Петра Шуберта, известного польского искусствоведа, одного из авторов этого проекта. В знакомых, несколько стертых практикой нашего употребления словах небольшой семантический сдвиг иной культурной традиции позволяет найти новые, нами до сих пор не замеченные смыслы, увидеть обсуждаемую тему стереоскопично.

А тема серьезная, она касается роли и места в современной культурной жизни Польши да и шире — Европы, той традиции, которую в своей педагогической и творческой практике утверждает Варшавская академия художеств. Этому посвящена выставка, включившая работы как действующих преподавателей факультета живописи, так и мастеров, работавших здесь или получивших здесь образование, чье творчество по сей день имеет значение для факультета.

В проекте участвуют и совсем недавние выпускники, приглашенные педагогическим коллективом. А поводом для него послужил бо-летний юбилей, который Варшавская академия широко отмечала в конце 2008 года, и тот факт, что с Российской академией художеств ее связывают особые узы. Некогда, еще в довоенные годы, у основания Варшавской академии стояли выпускники Российской академии Фердинанд Рушиц, Конрад Кржижановский, Фелициан Щенной-Коварский, Казимир Страбовский. Поэтому и выставку изначально предполагалось провести в выставочных залах НИМ РАХ.

Открытие выставки было торжественным. Присутствовали представители дипломатического корпуса Польской Республики, руководители Варшавской академии. Принимающую сторону представлял ректор института имени И.Е. Репина академик РАХ Альберт Серафимович Чаркин.

В связи с юбилеем в Варшаве в октябре 2008 года была проведена большая выставка «Сто процентов живописи». Нынеш-

няя, петербургская «Актуальная картина» — это проект Петра Шуберта, своеобразное приложение к варшавской выставке, призванное познакомить с деятельностью факультета живописи более широкую публику. Выставку сопровождает прекрасно изданный каталог, комментирующий как проект в целом, так и творчество отдельных участников.

В анфиладе залов Выставочного центра произведения живописи, графики, прикладного искусства, инсталляции и фотографии. Уже это перечисление говорит о серьезном отличии живописного факультета Варшавской академии от аналогичных академических структур Суриковского и Репинского институтов. Было бы неожиданным, если бы профессор живописного факультета нашей академии выставил не картину, а инсталляцию из МДФ, фотографию или текстильный коллаж. Очевидно, что понимание живописи в Польше иное. Факультет живописи Варшавской академии в своем составе содержит не только кафедры живописи и рисунка для студентов 1-го курса и 2–5-го курсов отдельно, но и кафедру художественной ткани, а также кафедру пластических проблем, в составе которой есть не только мастерские скульптуры, театральной живописи, живописи монументальной, но и «Pracownia Wiedzi o Dzialaniach I Strukturach Wizualnych». По-видимому, в последней и кроются корни столь заметных различий творчества польских живописцев и их российских коллег.

Любопытно, что и всю экспозицию можно было прочесть в некоем «дидактическом» ключе, как систему заданий по композиции в разных техниках и материалах подобно курсам композиции в российских художественно-промышленных академиях.

Кроме того, в работах польских профессоров угадывается прекрасная осведомленность в *dzialach wizualnych*, как они представлены в образах нынешнего актуального искусства, в чем заподозрить наших профессоров покажется кошунством. И это при том, что Варшавская академия представляет в Польше оплот традиционного искусства в океане разнообразных художественных европейских практик, характерных для современной европейской культуры. В связи с чем профессор Шуберт называет факультет живописи Варшавской академии анклавом в доминирующей художественной среде.



Для понимания дела стоит привести развернутую цитату из одной очень интересной статьи: «Независимость того особенного места, каким является факультет, заключается и в прочности культивируемых здесь правил, и собственной иерархии ценностей, отличающейся от той, которая обязывает в так называемом курортском искусстве или в мире рынка искусства. Понятие анклава возникает также тогда, когда сравниваем порядок обучения живописи в академии с дидактической практикой других артистических заведений в мире. Обязательные у нас студии обнаженной натуры там являются непризнанными! Во многих из них чрезвычайно редко упоминается о чем-нибудь таком, как традиция, о которой у нас так часто говорят. Эти различия поражают с особенной силой, если сравнить наше учебное заведение с, например, Кунстакадемией в Дюссельдорфе, в которой из-за постоянной ротации профессорского состава нельзя заметить очевидную у нас «эстафету поколений».

Если ищем других правил, функционирующих среди факультетской общественности, их можно увидеть в том, что мы можем определить как «уважение к форме», ее культ, выражающийся в убеждении, что прежде чем состоится передача содержания, картина должна быть «хорошей картиной», в ставке на формальную сторону образности».

И еще одна цитата, характеризующая экспозицию: «Наша выставка представляет произведения артистов, для которых важнее всего стихия краски и стихия кисти. Одновременно она показывает разнообразие их позиций — от поиска «чистой формы» через вдохновение, обращающееся к традиции, до внимания к дню сегодняшнему, к эпохе, переполненной визуальными коммуникациями, бомбардирующими нас отовсюду».

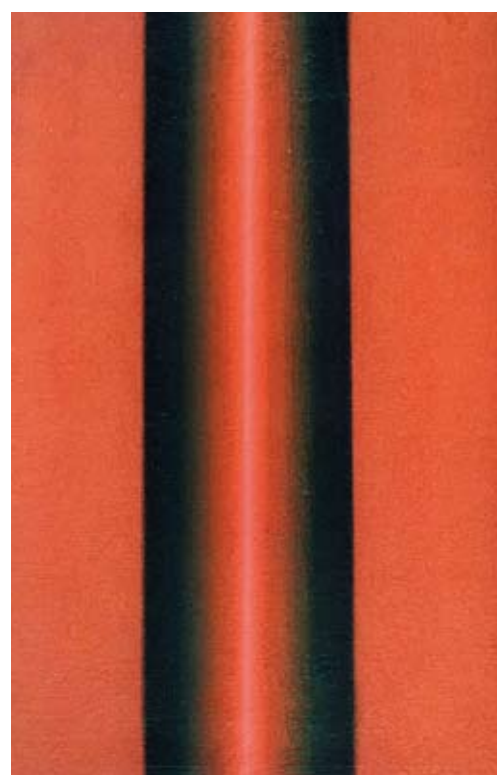
Вот этот натиск «актуальности», отразившейся во многих работах выставки, так отличает «вовлеченную» позицию Варшавской академии от невозмутимости прочного бастиона академии Российской. Выставка небесспорна, но можно надеяться, что окажется поучительной как для преподавателей, так и студентов наших художественных вузов. Но первое впечатление, по-видимому, резюмировал в своем приветственном слове Альберт Чаркин, несколько неожиданно для польских гостей и присутствующих заключив их здравицей в честь Российской академии художеств как единственного в мире хранителя традиций подлинного искусства.

С. ГИЕРОВСКИ  
Картина CCLX.  
1970. Холст, масло

Я. РАДЕЛ  
Без названия. 2008.  
Смешанная техника

Т. ЖОЛНИРКНЕВИЧ  
Раз, два, три. 2008.  
Холст, акрил

И. ПРЖИБЫЛЬСКИ  
6322.  
2009. Холст, акрил







В. ВАКАРЕВ  
*Письмена города. 2007. Холст, масло*

А. СУХОВЕЦКИЙ  
*Поздняя осень. Патриаршие пруды. 2008. Холст, масло*



А. САВОСТИН  
*Костел. 2009. Фото*

*Вид экспозиции  
нижнего зала  
«Галереи на Солянке»*



В рамках празднования Дня города Творческим союзом художников России при поддержке Российской академии художеств и Правительства Москвы с 28 августа по 6 сентября был осуществлен выставочный проект «Москва-2009». Выставка традиционно охватывала две площадки – ГВЗ «Галерея на Солянке» и ГВЗ «Тушино». Ежегодный проект предоставляет организаторам возможность каждый раз совершенствовать экспозицию и менять творческий подход к ее формированию. Отличительной чертой выставок, проводимых Творческим союзом, является калейдоскопический принцип экспозиции, когда сосуществуют и взаимодействуют самые разные направления, стили, творческие подходы. Можно сказать, что выставки отражают особенность развития художественной жизни в России. В отечественном контексте сосуществование разных творческих индивидуальностей, исповедующих академическую классику или ведущих новейшие поиски, является естественным продолжением историко-идеологической ситуации, имевшей место в нашей стране. В этом и заключаются особые возможности развития российского искусства, которое движется по собственной траектории. Многоплановый характер представленных на выставке «Москва-2009» работ, абсолютная непохожесть стратегий художников создают уникальную картину изобразительного потенциала отечественных мастеров. Традиционные виды художественного творчества в такой концепции выставочного пространства соседствовали с большим разделом актуального искусства, представившим свое «Слово о Москве», нижнего зала Галереи на Солянке. Будто из археологических слоев всплывали слова, напоминая подземный гул стихийно-природного происхождения.

Возможно, благодаря кураторской работе тема Москвы в данном проекте оказалась представлена даже более полно и отчетливо, чем в предшествующие годы. Однако и само многообразие сюжетов и образов, созданных художниками, помогло организаторам в создании живописно-скульптурно-концептуального облика города, насыщенного разнородной энергией, одновременно жесткого и лиричного, делового, будничного и празднично-столичного. Особую динамику экспозиции придали разделы арт-фото и актуального искусства. В результате возник образ сложный, неповторимый, напоминающий о том, что у современной Москвы тысячелетняя история и тысяча лиц.





## ЗИНШТЕЙН. МГНОВЕНИЕ И ВЕЧНОСТЬ

Изабелла Белят

Удивительно, как много может сказать произведение искусства о своем создателе, приоткрывая закоулки его души, «святая святых» его натуры. Это не ново. Еще Платон считал творчество особым, равным одержимости психическим состоянием, неконтролируемым выплеском душевных энергий. Поэтому любое произведение в той или иной степени автопортретно. Особенно живопись, с ее графологией мазка — обдуманного или спонтанного, прозрачного ювелирного или густого, объемного: мазок может методично выстраивать изображение или обретать независимую от изображаемого предмета, захватывающую экспрессивность. Кисть в руках художника, подобного Арону Зинштейну, как и инструмент в руках музыканта, живой орган, часть тела, проводник души, наполняющий пространство его картин разными звуковыми, шумовыми тональностями. Поражает неукротимый темперамент этого мастера, который выплескивает на холсты мегабайты творческой энергии. И она кажется неиссякаемой: одна выставка сменяет другую, появляются все новые и новые работы, на которых с неослабевающей напряженностью пульсирует живописная стихия.

Очередная выставка открыта недавно в Студенческом клубе Эрмитажа в Главном штабе. Тех, кто знаком с творчеством Зинштейна, тут не ждут открытия. У мастера уже давно устоявшаяся и легко узнаваемая манера: однажды найдя художественное воплощение своего мировидения, он его не меняет. Основа, модуль его живописного языка — красочное пятно, и он виртуоз в его использовании и интерпретации. Это своего рода ташизм (le tache — пятно), только в отличие от западного, абстрактного красочные массы у Зинштейна сохраняют отдаленную генетическую память о предмете, знаком которого они являются. По сути, это чистая живопись, самоценные красочные гармонии, цветовые аранжировки, выполненные свежо и сочно, с намеренной небрежностью, неорганизованностью, что делает поверхность холста живым, дышащим организмом, пространством, из которого не сразу проступают фигуры, лица, знаки обыденности. И все-таки они есть, потому что Зинштейн, выпускник ВХПУ им. Мухомовой, член Союза художников, работает в традиционных жанрах и любит своего рода бидермайер, «картинки из жизни» обывателя, «мещанина», до которой отечественные мастера и тем более советские, редко снисходили. Это банальная «тьма низких истин», а именно милые и трогательные эпизоды домашней жизни, которым придает смысл только воля автора, включающего их в бесконечную круговерть бытия крупными планами, стремительным мазком, животворной силой своего колорита. Выставка называется не слишком претенциозно — «Жизнь как она есть...», но справедливо, так как жизнь может быть и неприятной, даже отталкивающей. Зинштейн не всегда благоволит к своим персонажам — часто они карикатурны, шаржированы, подчас вульгарны, как толстая розовая «Велосипедистка» в бикини или пассажиры «Рейса № 106». Его взгляд точно не «прихоть полубога», а скорее «хищный глазомер простого столяра», жестко, без снисхождения снимающий со своих героев покровы светскости. Иногда лица приобретают гротескность маски («Танцуют»), и тогда как бы «сквозь» Зинштейна проступают немецкие экспрессионисты с их суровым протестантским неприятием греховной человеческой природы. Вспоминается самый живописный из них, Эмиль Нольде. Для Зинштейна, в отличие от Нольде, этический аспект искусства скорее все-

А. ЗИНШТЕЙН

*Оркестрик. 2008.**Холст, масло**Таня. 2007.**Холст, масло*





А. ЗИНШТЕЙН

*Скрипачка. 1998.*

*Бумага, гуашь*

---

*Семья Питера Идена.*

*2009. Холст, масло*

---

*Таня и Самуил.*

*2009. Оргалит, масло*

---

СТР. 111 ▷

*Ждут транспорт.*

*2008. Холст, масло*



го вторичен, может быть, даже случаен, его зрение реагирует на цветную поверхность предмета, ее светоносность, излучаемый ею заряд психической энергии и будто мимоходом «схватывает» суть человеческой природы, оставляя ее в нескольких точных мазках. Эскизная, набросочная манера, намеренная незавершенность таят в себе ощущение бега времени, его не выбранного, а случайного и неостановленного мгновения.

Зинштейну всегда импонировали мажорная гамма, образ праздника жизни с доминантой горячих, огненных красок, доведенных контрастами до максимального цветового крещендо. Даже совсем камерные мотивы у него полыхают малиновым, алым, густо розовым. Иногда кажется, что художник ставит своей целью довести до эстетически невыносимого предела то будоражащую, то гнетущую яркость своих картин, накладывая краски густыми, плотными массами, хроматической лавой, почти поглощающей фигуры и плотно, тесно заполняющей плоскость холста, не оставляя пространственных и воздушных пустот.

В последний период (именно он представлен на выставке в Главном штабе) художник словно сам устает от этого бешеного напора цвета и своих фантомных образов, то проявляющихся, то прячущихся в лавине красок. Звучание его живописи становится сдержаннее и холоднее, сюжеты камернее, чаще появляется гуашь, которой много и на этой выставке. Гуашь легче, прозрачнее масла, и наносится она полупрозрачными матовыми слоями в тонко подобранном тональном соотношении. Реже возникает потребность в шаржированной экспрессии лиц, и даже в лицах вообще. На многих картинах, если не







на большинстве, модели изображены со спины — люди стоят на остановке, на мосту, идут по улице, сидят в парке, просто смотрят вдаль... В этом случае фантомность их усиливается, потому что спины уж точно превращаются в вытянутое цветное пятно. В картинах, на поверхности которых нет ничего, кроме цветных плоскостей — спин («На остановке», «Смотрят»), воцаряется почти метафизический покой. Главный мотив этих картин — ожидание, созерцание, устремленность во что-то неведомое и невидимое зрителю, словно мотив, подхваченный у романтиков («Фридрих»). Впрочем, цикл скульптурных бронзовых спин есть и у Матисса, без какой бы то ни было романтической подоплеки, а только как устойчивая прочная конструкция. Интересен не только подтекст этого мотива у современного мастера, но и его роль в творческом развитии: Зинштейн всегда активизирует первый план картины, в представленных работах роль первого плана не меняется, но он становится не мостом к зрителю, а преградой между ним и картинным пространством.

Самое интересное воплощение этой темы в картине «Стена плача»: стена увидена снизу, она мощно поднимается, громоздится над обращенными к ней крошечными фигурками молящихся внизу; стена, как фатум, судьба, божество, к которому, скорее всего тщетно, взывают люди.

Творчество Арона — некая цельная «гомогенная масса», единая красочная субстанция, которую трудно разделить на периоды или заметить в ней резкую смену стилистических предпочтений. У него есть излюбленные темы, меняется только

тональность их воплощения. Особой творческой сферой видится пейзаж, который создается по каким-то иным принципам и с которым, возможно, связаны высшие достижения художника. Пейзажи выполнены в другой живописной манере — тональной, которая строится не на контрасте кричаще ярких локальных пятен, а на тонком соотношении изысканных цветовых оттенков, чаще всего холодных, — синих, лиловых, серых, оливковых. И соответственно совсем другой способ наложения мазка, гораздо более деликатный: не густые, словно случайные «кляксы», а легкое скольжение кисти, наносящей текучие слои краски разных тонов. Здесь торжествует минор — ночной или вечерний свет, часто дождь, снег, туман, приглушенные тона.

В пейзаже у Зинштейна никогда нет суетности и пестроты бытовых сцен, навязчивой яркости и тесноты, пародийности стаффажа. Здесь он предпочитает вид сверху, отчего пространство растекается за пределы картины и кажется бесконечным, центр — река, залив, аллея, лужайка — всегда пуст и просторен. Как раз с пейзажем связан упоминавшийся мотив созерцания, изображенные здесь фигуры обращают свои лица к природе, вечному, а не к суетной повседневности.

На выставке представлена также графика, строгий и изысканный офорт, изысканный потому, что строится только на тонких переходах света и тени, черного и белого (цвет бумаги, на которой делается оттиск). Такая техника появилась после увлечения красочной цветной линогравюрой, и эти новые эстетические предпочтения — характерный знак в неторопливой эволюции художника.



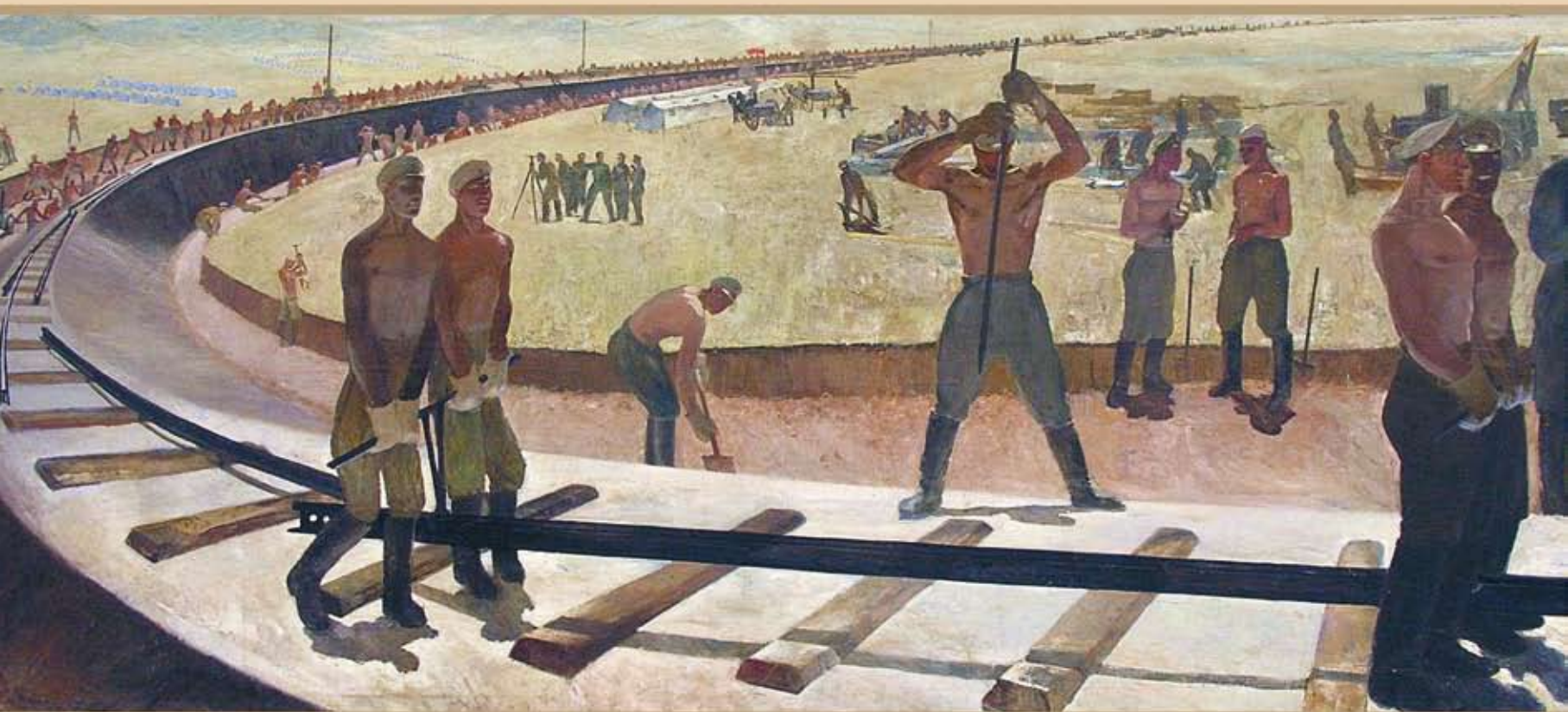


Министерство культуры Российской Федерации  
Правительство Москвы  
Департамент культуры города Москвы  
Российская академия художеств  
Московский музей современного искусства  
Государственный музейно-выставочный центр РОСИЗО

**Выставка к 50-летию  
Государственного музейно-выставочного центра РОСИЗО**

# **СОЦРЕАЛИЗМ: ИНВЕНТАРИЗАЦИЯ АРХИВА** **Искусство 1930-х годов из собрания ГМВЦ РОСИЗО**

**Куратор выставки З.И. ТРЕГУЛОВА**



**17 декабря 2009 года — 17 января 2010 года**

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ**

Гоголевский бульвар, 10  
м. "Кропоткинская"  
тел. (495) 694 28 90  
ежедневно с 12:00 до 20:00 (касса до 19:15)  
[www.mmoma.ru](http://www.mmoma.ru)



П. П. РУБЕНС

*Кимон и Ифигения.*

1617. Холст, масло.

Музей истории искусства, Вена

М. ВУТИЭРС

*Вакханалии.*

До 1659. Холст, масло.

Музей истории искусства, Вена



## ПРЕКРАСНЫЕ ФЛАМАНДКИ

Как выглядит женщина «рубенсовского типа», знают не только поклонники искусства или женщин – мягкие животы, рыхлые бедра, белокурые локоны, томные взоры. Выставка «чувственные, женственные, фламандские. Женщины в работах Рубенса и художников его круга» в Музее истории искусства демонстрирует все образцы чувственности, какие можно себе представить: чувственность скрытая, нечаянная, просвечивающая, прорывающаяся, демонстративная, прославляемая...

Полюса экспозиции составляют две работы Рубенса. Первая – знаменитая «Шубка. Портрет Елены Фоурман» (1636–1638), перенесенная на время выставки из основного Рубенсовского зала. Портрет второй жены художника в полный рост в позе *Venus pudica*, прикрывающей свою наготу меховой шубкой – это не только признанный шедевр мастера и вечный объект дискуссий о канонах женской красоты, но еще и очень личное, полное чувства изображение возлюбленной. Другая работа – извлеченная из запасников музея картина «Кимон и Ифигения» (ок. 1617), выполненная в соавторстве с членами мастерской Яном Вильденсем и Францем Снайдерсом на сюжет из «Декамерона» Боккаччо. Возлежащая на лугу обнаженная Ифигения выставляет на обзор свою великолепную фигуру, воплощая представления Рубенса о той ослепительной красоте женского тела, что способна сподвигнуть мужчину изменить свою жизнь. В эмоциональном диапазоне от молчаливого восхищения до публичного прославления, заданного этими двумя картинами, находятся работы коллег, учеников и последователей Рубенса – Яна Бокхорста, Давида Рейкерта III, Ханса Йорданса III, Антониса ван Дейка, Яна Фута.

Цель кураторов выставки – показать, какое место занимали женщины в искусстве и в жизни. Мать, кормящая ребен-

ка, служанка, скобящая пол или набивающая колбасы, жена при своем муже... Эти социальные роли женщин наглядно представляют жанровые сцены. Картины с аллегорическими и мифологическими сюжетами показывают женщин как воплощение и добродетели, и греха, но здесь они материал для проецируемых мужских идей, и почти в каждом случае – пассивный объект желания.

Для демонстрации большего диапазона возможных интерпретаций включена работа Ханса Йорданса «Коллекция искусства и редкостей» (ок. 1630), демонстрирующая стиль увлечения, представления просвещенных людей XVII века. В кабинете яств все переполнено блистающими наготой, бриллиантами и шелками венерами, лукрециями, дианами, магдалинами и красочными натюрмортами на стенах, кораллами и астролябиями на столах.







Х. ЙОРДАНС III  
 Коллекция искусства  
 и редкостей. Ок.1630.  
 Панель, масло.  
 Музей истории искусства, Вена

СТР. 115 ▸  
 Ф. ШРОТЦЕНБЕРГ  
 Семья Фердинанда Бергмюллера.  
 1845. Холст, масло.  
 Городской музей Вены

Экспозиция частично воспроизводит атмосферу этой картины: фигуративные полотна разбавлены фруктово-цветочными натюрмортами Яна ван Хеке и Яна Антона ван дер Барена, а находящийся рядом с Музеем истории искусства Музей естественной истории одолжил редкие раковины, кораллы и ценные приборы, экспонируемые тут же в витринах. И даже заказчики и собиратели этих сокровищ находятся тут же на выставке – мужчины в строгих позах, полные достоинства и уверенности в себе и своем положении в жизни – «Эрцгерцог Леопольд Вильгельм» (1649) работы Юстуса ван Эгмонта, неизвестный «Молодой генерал» (ок.1622–1623) кисти Ван Дейка и автопортрет Рубенса в костюме придворного (1638–1640).

Некоторый диссонанс в этот цельный патриархальный мир вносят значительного размера «Вакханалии» (до 1659), картина с вполне традиционным сюжетом и композицией, которая, однако, выпадает из общего ряда. Сатиры везут на тележке своего уже несколько утомленного предводителя. Из толпы сопровождающих выделяется женская фигура в розовой тунике, держащая обвитый виноградной лозой посох – то ли Ариадна, то ли вакханка. Не обращая внимания на приобнимающего ее сатира, она смотрит на зрителя без смущения и кокетства. И ее уверенность в себе вполне обоснованна, ведь это автопортрет автора – Михаэлины Вутиэрс. Стоя среди обнаженных мужских фигур, выполненных со знанием анатомии, абсолютно немислимым для женщин вплоть до XX века, она являет собой то редкое исключение, что подтверждает правила. А ее обнаженная грудь – это ироничная усмешка, адресованная зрителю – *fl peur*, ждущему и от искусства, и от женщин лишь удовольствий.

## ВЕНА. ЭПОХА БИДЕРМЕЙЕР

Самая венская выставка «Живопись эпохи бидермейер» открыта в Городском Музее Вены на площади Карлсплатц. Стиль, расцветший в короткий период между Венским конгрессом 1815 года и буржуазными революциями 1848 года, – воплощение требовательного желания наслаждаться частной жизнью, огражденной домашним кругом от треволнений. Кураторы выставки старательно разложили по полочкам составляющие простого человеческого счастья (уютный дом, семья, незамысловатые

семейные праздники, обеды на расписном фарфоре и прогулки по предместьям), воссоздав, на основе коллекции, подаренной герцогами Лихтенштейнскими, атмосферу тех домов в стиле бидермейер, что в переплетениях с архитектурой барокко и югендстиля составляют ткань города.

Искусство бидермейера обращено в настоящее, но чаще всего оно видит только позитивные стороны жизни, поэтому среди жанровых сенок, в изобилии представленных на выставке, преобладают забавные – «Стрельба по мишеням» Йоханна Фридриха Тремля, анекдотичные – «Поздравление с днем рождения» Йоханна Маттиаса Ранфтля, просто милые – «День рождения дедушки» Фердинанда Вальдмюллера. В мире бидермейера продажа ребенком кренделей на морозе – забава («Продавец кренделей» Питера Фенди), а разлитое молоко – повод для разносчицы присесть на обочину в позе скорбящей Паллады («Разносчица молока» того же автора). Даже совсем невеселый сюжет «Опись имущества должников» в исполнении Вальдмюллера вовсе не читается как трагичный или даже горестный – обанкротившееся семейство тащит свой скарб перед чиновником с такими комичными гримасами, что, кажется, сейчас они рассмеются, довольные тем, что всех разыграли.

Семейный портрет – самый, пожалуй, главный жанр эпохи, также достаточно широко представлен на выставке. Портреты буржуа по стилю и атмосфере напоминают скорее фотографии из семейного альбома дня сегодняшнего, чем представительские портреты аристократии предшествовавшей эпохи. Неподдельное желание запечатлеть не место человека в жизни, а саму эту жизнь, делают лица на портретах невероятно живыми, индивидуальными, характерными. Особенно это заметно на портретах с детьми, как, например, в «Портрете семьи Фердинанда Бергмюллера» работы Франца Шротценберга, где три маленькие девочки в естественных позах и с детскими же выражениями лиц составляют центр композиции. А разложенные в витринах многочисленные «эмальки» с изображениями зачастую безымянных дам неизвестных же авторов – это портреты любимых женщин, улыбающихся своим родным. Портреты небольшого формата часто заключены в одну раму, а в работе Фридриха Лидера то ли из интерьерных соображений, то ли из избыточного стремления к уютности и миловидности, паспар-





ту общей рамы расписано облаками, похожими на популярные сегодня «фотошоп»-эффекты.

Центр жизни людей этой эпохи – это «свои четыре стены». Интерьеры небольших гостиных и кабинетов запечатлены не для увековечивания оригинальной отделки и обстановки, а скорее как психологический портрет отсутствующего владельца. И поэтому в центре гостиной Маттиаса Грессера расположен стол с портретами родных, а в открытом окне студии Якоба Альта виднеется шпиль Штефансдома – кафедрального собора Вены.

Символы города – Штефансдом, церковь Карлскирхе, дворец Шенбрунн, городской парк Пратер – присутствуют во многих работах как фон, но не только. Город сам по себе, в его мельчайших подробностях интересен частному человеку бидермейера, и художники, среди которых Рудольф Маттиас Тома, Франц Штайнфельд, Норберт Битнер, изображают и как урбанистический, и как природный в новых, натуралистических подробностях и романтической ауре. Особое место на выставке занимает любимый летописец города – Рудольф фон Альт, в чьих работах, будь то акварель или масло, люди, здания, природа составляют единое целое.

Обыденность, празднуемая с искренней радостью, атрибуты, превратившиеся в смыслы – живопись бидермейера особенно уместна в Вене, в городе, превратившем свое имя в синоним легкого и изысканного стиля и снискавшем репутацию лучшего в мире места для изящного и беззаботного времяпрепровождения.

## ИСКУССТВО. ДИАЛОГИ ВРЕМЕН

Выставка в зале Кунстфорума Банка Австрии «Прошлое, настоящее, будущее» заявляет амбициозные цели – показать связь искусства всех эпох и визуализировать диалог культур, самопрезентация организаторов подразумевается автоматически, так как работы на выставке находятся в коллекциях разных банков одной финансовой группы.

Экспозиция, разбитая по жанрам, принятым в Grand Narrative европейского искусства, открывается темой обращения европейских художников всех времен к античности – к ее эстетике, проблематике, образам, вроде бы досконально из-

вестным, но от этого не менее часто интерпретируемым ошибочно, ведь когда кажется, что все известно, так просто не заметить подмену. Совсем как в случае с работой Оливо Барбиери на этой выставке. Глядя на Колизей, символ античного наследия на фотографии Барбиери «Site Specific\_Roma #6», затрудняешься с первого взгляда определить, то ли это аэрофотосъемка, то ли фотография искусной миниатюрной модели. Не решившись поместить работы итальянского фотографа Миммо Йодиче в этот раздел, куратор «раскидал» его работы по остальным разделам экспозиции – «Портреты», «Ценности», «Тело», и везде эти цитаты из античности приходятся кстати.

Иллюстрацией к тезису знаменитого немецкого теоретика искусства Генриха Вельфлина о том, что «художник ограничен средствами выражения, доступными в его время», кажется раздел пейзажей. Самый стабильный по сравнению с другими жанр лучше всего смотреть с точки зрения эволюций «духа времени» и сравнивать веточки и травинки в картине «Май» (1862) Шарля-Франсуа Добиньи сначала с «Лугом № 549-2» (1983) Герхарда Рихтера, а потом с «Березой» (1972) Георга Баслитца из серии «Живопись пальцами».

Экспозиция часто построена так, чтобы работы выполненные в отстоящие друг от друга эпохи и в разных техниках, но на «одну тему» сравнивали активно и напрямую. Так, романтический и живописный «Речной пейзаж» (1615) Пауля Бриля, помещен рядом с фотографией «Рыбаки» (1989) Андреаса Гурски.

Телу посвящен, пожалуй, самый большой раздел на выставке. В то время как Герман Нитш занимается познанием границ тела для самовыражения и рисует ногами, Мария Лассниг в «Трех фигурах» выясняет непростые отношения с собственной телесностью. По-соседству с «Психеей, оставленной Амуром» Доссо Досси первой половины XV века, картиной с мифологическим сюжетом и эротическим подтекстом, расположился знаменитый «Знак №8» Вали Экспорт – татуировка на бедре в виде чулочной подвязки – своеобразная критика gaze мужского потребительского взгляда. Здесь же представлена работа единственной на выставке неевропейской художницы, египтянки Чеды Амер. Работая в «низкой» прикладной технике вышивки, она создает путаные узоры, в которых скрываются портреты женщин.

Рассматривая эту хорошо построенную выставку, ощущаешь некую умиротворяющую целостность. Возможно, это чувство – результат «объемного» взгляда на историю искусства, возникающего в результате сопоставления «старых» и «новых» работ – способа экспонирования, получающего в последнее время все большую и большую популярность.

П. Бриль

*Речной пейзаж. Ок. 1615. Холст, масло*





## ПРЕОДОЛЕНИЕ ГРАНИЦ

Александр Григорьев

Весной в Петербурге, в Музее городской скульптуры, состоялась выставка, привлекающая к себе большое внимание, породившая самые различные суждения о смысле представленного и о целях автора. Собственно, авторов было три: Елена Фигурина — безусловное имя в современном искусстве Санкт-Петербурга, Катя Иванова, чье имя, пожалуй, впервые прозвучало на большой арт-сцене, и главный затейник всего действия — Гарри Зух (именно так звучит артистическое имя художника из города Долгопрудный Игоря Сукманского). Два зала буквально от пола до потолка были заполнены живописью. На первом этаже экспонировались картины и большеформатные принты на ткани с этих картин, автором графических композиций для них была Елена Фигурина, а автором живописных решений — Гарри Зух. Второй этаж заполнялся изображениями лошадей по такому же принципу: живопись и принты, график — Катя Иванова, автор живописи (раскраски) — Гарри Зух.

Презентация выставки оказалась чрезвычайно ярким событием. И по числу телекамер, и по большому количеству зрителей чувствовался высокий градус интереса. На открытии выставки состоялось два показа моделей одежды, разработанной молодыми дизайнерами на основе тканей, декорированных Гарри Зухом с использованием мотивов его живописных работ. Аксессуары — сумочки, шарфы, галстуки из тех же материалов — дополняли костюмы или являлись просто сувенирами. Музыка, свет, коктейли, бесчисленные табуны на стенах и на развешенных по залу тканях — все объединялось в этой выставке-шоу, удивляя столь непривычным для экспозиций живописи форматом. А между тем речь все же шла именно о живописи.

Чтобы понять цель и смысл производимых Гарри Зухом этого и подобных ему действий, следует уделить внимание самому художнику, его «творческой биографии».

Гарри Зух не имеет специального художественного образования. Родившийся в небольшом украинском городе Старокопчанове, Игорь Сукманский по окончании школы не считал особой дерзостью свое стремление учиться в самом трудном, элитном Московском физико-техническом институте. Его успех в этой затее говорил, конечно, не столько о качестве подготовки в провинциальных школах СССР (хотя и об этом тоже), сколько о врожденных качествах интеллекта юного абитуриента. Образо-



вание, полученное в сильнейшей естественно-научной высшей школе страны, во многом определяет сегодняшние отношения с миром художника Гарри Зуха. Общаясь с ним, нетрудно сделать заключение, что эта школа и в нем воспитала так часто встречающийся у «элитных» физиков и математиков интеллектуальный снобизм и известное пренебрежение к гуманитарным наукам с их историзмом и идеографическим методом.

Самое интересное событие его биографии — внезапное обращение к живописи. Еще будучи студентом Физтеха, Игорь как-то попал вместе с более «гуманитарными» товарищами в ГМИИ им. Пушкина. Из этого посещения он вынес только одно — «Рыбок» Матисса. Это было потрясением, потрясением цветом, чудом живописи. С этого момента и начинается биография художника Гарри Зуха. «Рыбки» не отпугивали технической сложностью реалистического рисунка, очаровывали колоритом. И сегодня тем, кого порой смущает «неподготовленность» в сочетании с экспансивностью деклараций, а главное, действий Гарри Зуха, стоит принять во внимание, что в активе художника не только импульс Матисса, но и почти двадцать лет интенсивной самостоятельной работы.

Гарри Зух занимается живописью — так он сам считает, так оно, по сути, и есть. Приход в искусство не через парадные двери специального образования (в том числе гуманитарного в широком смысле), а своевольно, не ведая ни языка, ни традиций, позволяет увидеть в том, что он делает, «детство» художественной культуры, ее естественные истоки и, быть может, некие возможности включения традиционной живописи в актуальные практики.

Известна коллизия между живописью, как ее понимают традиционно и в так называемом актуальном искусстве. Усилия СМИ сформировали в сознании широкой аудитории представления о том, что живопись с ее холстом и маслом способна порадовать лишь слишком традиционный вкус, пригодна разве что для украшения интерьеров да для заполнения залов во время отчетных выставок. А все по-настоящему современное, достойное внимания, модное («элитное») творится актуальными художниками, использующими технику живописи редко, как забаву или в целях разного рода семантических игр (Дубосарский — Виноградов — наиболее яркий пример), имитируя живопись, но никогда не углубляясь, возможно, даже не догадываясь о ее собственной природе и назначении. Гарри Зуха делает художником главное — живописный талант, колористический дар, способность воспринимать и переживать мир в цвете и цветом говорить о нем. Даже беглое знакомство с его работами убеждает в том, что это искусство изобразительное, но не повествовательное: сюжетика, по сути, не играет







Г. Зух, К. Иванова  
Без названия. 2007.  
Оргалит, акрил

Г. Зух, Е. Фигурина  
Проводы. 2007. Оргалит, акрил

◀ СТР. 116  
Экспозиция в Российском культурном центре, Катманду, Непал

Г. Зух, Е. Фигурина  
Танец. 2007. Оргалит, акрил

СТР. 118 ▶  
Ловля рыбы. 2007. Оргалит, акрил



роли, действующее лицо — цвет, колорит. Есть совершенно абстрактные работы, но и изобразительные картины абстрактны в том хотя бы смысле, в каком абстрактна музыка к фильмам.

Положение того, что делает Гарри Зух, в координатах «традиционное — актуальное», оказывается совершенно неопределимым, несмотря на то что можно составить длинные списки атрибуций в пользу как одного, так и другого направления. Приходит мысль о некоей принципиальной диагональности вектора его творчества. Сами отношения между традиционным и актуальным могут получить большую ясность при попытке определить то, что делает Гарри Зух.

Женщины, птицы, другие животные, «фигуринские» персонажи, табуны экзотических лошадей — этим практически исчерпывается перечень сюжетов. Большие, декоративно насыщенные композиции, выполненные маслом или акрилом. Но

это не ДПИ. «Школьная» живопись требует большей сюжетности, более разработанной изобразительности. Но это и не наив, в чем убеждает отношение к материалу, сложнейшая разработка цвета, свобода действия и своеобразная «светскость» результатов — нет в этом ничего не от мира сего.

Представить эти вещи на выставке актуального искусства тоже очень трудно — ни с какого боку не пришта никакая концептуальность. Разве что обращение к нетрадиционным для живописи технологиям и материалам, использование самых различных носителей для трансляции художественных высказываний вполне соответствуют «технологическим» поискам актуального искусства. Творческая интенсивность, возможно, в сочетании с некоторой неотформатированностью, постоянно приводит к тому, что Гарри Зух вторгается на уже занятые кем-то территории. Иногда это смущает, но не самого художника. Он не ведает,



да и не больно озабочен соблюдением этикетов и дресс-кодов. И эта «бесцеремонность» вполне может быть продуктивна. Так, совместный проект с Еленой Фигуриной оказался не только великолепным мастер-классом для Зуха, но и для самой Фигуриной выход в жизнь ее персонажей в новых одеждах от другого мастера, их явление в большеформатных принтах на ткани, наверное, стало новым творческим опытом. Сотрудничество с Катей Ивановой продемонстрировало готовность продуктивно использовать в творчестве случайность, чужую творческую волю.

И особая ипостась Гарри Зуха — дизайн одежды. У него богатый опыт изготовления одежды для себя. Это можно понять как грань имиджевой стратегии: здесь и артистическое имя, и артистический костюм. Сотрудничество с группой молодых дизайнеров — новый опыт, цель которого в поисках самых разных каналов продвижения в мир искусства живописи — любыми средствами дать жить образам и персонажам, найденным в живописи, населив ими самые разные поверхности и носители. Здесь решающую роль сыграло внимание к возможностям новых технологий, в данном случае — цветной печати на ткани.

Тема отношения искусства к предметному миру, к среде человеческого обитания и жизни — одна из центральных для искусства XX века. С ней связано становление дизайна как особенной формы художественного творчества и предметно-практической деятельности. Всемирно признанный русский авангард — это прежде всего конструктивизм и производственное движение. Архитектуры, ткани, костюм и работы в фарфоре Малевича, Суетина, ткани Степановой, графический дизайн Родченко, Лисицкого...

Пафос внедрения искусства в жизнь, переустройства мира на этой основе — пафос не только великой утопии, но и реального действия, во многом определившего ментальность и образ жизни современного общества. У дизайна есть две ипостаси: рационалистически жизнеустроительная и консюмеристская («заставляющая звонить кассу»). Современное потребительское общество основано на своей «неклассической» рациональности, и роли, которые предлагаются сегодня дизайну и искусству, во многом амбивалентны. В любом случае дизайн часто является проводником искусства в жизнь, так как внимание к новейшим технологическим возможностям сущностно для дизайна.

Американский поп-арт с его консюмеристским пафосом использовал стратегии машинного производства и потребления. Сегодня актуальное искусство фактически реализовало потенциал дизайна и маркетинга, став, по сути дела, их порождени-



ем и развитием. Социально-критическая роль этого искусства — часто лишь пикантная приправа. Во многом из дизайна исходит острый интерес актуального искусства к новейшим технологиям, это едва ли не видовой его черта.

Известно, что Энди Уорхол учился скорее дизайну, чем искусству, и много лет проработал рекламным художником. Дэмиан Херст и прочие УВА окончили колледж, в котором к искусству учили подходить как к эффективно действующей рекламе.

Гарри Зух ничему такому не учился. Но, по-видимому, существенно то, что он давно занимается бизнесом. Именно это позволяет ему изыскивать средства для поддержки своих художественных проектов, обеспечивая автономию и независимое положение на арт-сцене. Важно это обстоятельство еще и потому, что формирует у художника представления о механизмах функционирования современного общества, механизмах продвижения и успеха. Так что «дизайн от Гарри Зуха» — это авторский дизайн, создаваемый на основе его живописи, и прежде всего для ее продвижения.

Если видеть цель художника в завоевании широкого общественного признания, то его путь неизбежно должен привести к понятным отношениям с актуальным искусством, ибо оно сегодня в центре общественного внимания. В самом известном музее современного искусства — Нью-Йоркском МоМА хронологический путь из залов с искусством модернизма (к которому по ряду типичных черт легче всего отнести живопись Г. Зуха) в залы актуального искусства лежит как раз через залы дизайна. Так что, представляется, интуитивно художник выбрал правильный путь и правильную стратегию.

Однако в отношениях Гарри Зуха с актуальным искусством легко обнаружить серьезные трудности. Чтобы стать своим на этой территории, ему со всей очевидностью не хватает «концептуальности» и негативности — слишком прост и жизне-радостен его природный темперамент. Постмодерная премудрость и мрачноватая ирония — фундаментальные черты contemporary art. Даже «онтологичный» Херст — художник номер один в современном искусстве — инфернально мрачен. Это свидетельствует, должно быть, о социально-психологическом состоянии современной элиты, готовой платить большие деньги именно за невеселые развлечения. И модное ранжирование в этой среде опирается на способность получать удовольствие от неприятного и шокирующего.

В такой ситуации Гарри Зуху будет непросто найти себе место, да и соседство с ним вполне может смущать снобов актуализма. Уповать можно разве лишь на то, что постмодерная усталость окончательно утомит и общество начнет искать более обнадеживающие стимулы.

Если же задуматься о возможных перспективах функционирования традиционного искусства живописи, то опыт и борьба Гарри Зуха за свое искусство может быть весьма интересным примером того, какими путями и как отстаивает живопись свое место в художественной культуре современного общества.

В первых числах ноября Российский центр науки и культуры в Непале торжественно отмечал тридцатилетие своей деятельности. Журнал «ACADEMIA» привез в Катманду выставку работ Гарри Зуха, которая незадолго до этого была с успехом показана в Египте, в российском культурном центре в Александрии. Представлены были декоративные ткани на основе картин, перенесенных с увеличением на ткань методом горячей печати. Такие работы в архитектурном пространстве способны играть роль монументального искусства, которую традиционно выполняют гобелены или фрески. Декоративное богатство живописи наилучшим образом соответствовало торжественности проходивших в эти дни праздничных мероприятий.



## Виктория Хан-Магомедова

**Российская белаяковская моногравюра**

Выставочный зал храма  
Святого Великомученика Никиты

Существует много технологических приемов изготовления форм гравюры на металле. Например, на медной пластине, покрытой кислотоупорным лаком, процарапывают офортной иглой рисунок. И в местах, где прошла игла, обнажается металл, не защищенный лаком, металл разъедается кислотой, и рисунок углубляется. А в резцовой гравюре гравер создает изображения комбинациями параллельных и перекрещивающихся линий и точек в толще металла. Медная печатная форма, гравированная резцом, дает около тысячи полноценных оттисков. Людмила Белякова придумала свой способ изготовления цветной моногравюры на металле, свои приемы преобразования, преломления света, добиваясь необычных, голографических эффектов свечения изнутри. Под специальным углом на медную пластину она наносит рисунок, покрывает его лаком и полирует его. И цветовую гамму подбирает подходящую, используя черную сажу вместо красителей, разрабатывая разные цветовые оттенки. Солнце, облака, птички, ветхие домишки, церковь... Живущая в маленькой деревушке на Волге художница в своих моногравюрах изображает то, что ее окружает («Деревенка моя», «Февральские зори»). Над одной гравюрой она работает два месяца. Покрытые снегом дома, церковь, месяц, звезды, деревянный забор, деревянные дома... Кажется, все предметы охвачены золотым сиянием, поэтичные, с богатыми переливами, светящимися цветами. Художнице удается передать бесконечную изменчивость природных явлений, блистательно используя свет: плывущие по небу облака, лунное свечение, закаты. Но создание каждой гравюры — весьма трудоемкий, почти подвижнический процесс. На выставке представлены работы последних лет на темы природы, с православными сюжетами, портреты.

**Рыцарь Центрального детского**

ТЕАТРАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ГЦТМ  
им. А.А. Бахрушина

Посвященная творчеству народного артиста России Г.М. Печникова, хорошо поданная и не перегруженная выставка знакомит с разными этапами долгой и славной творческой одиссеи героя выставки. Актер, режиссер, педагог... Разные грани таланта Печникова прослеживаются в фотографиях, афишах, автографах, документах, эскизах декораций и костюмах к его спектаклям и постановкам. Печников более 50 лет работал в ЦДТ со многими режиссерами, актерами, как актер предстал в разных амплуа. Поражает широкий диапазон сыгранных им ролей: Чацкий, Молчалин, Дубровский, Мальволио... Хорошо показан на выставке круг людей, с которыми его связывали дружеские и твор-

ческие контакты. Как с В. Розовым, в спектаклях которого он исполнял главные роли («В поисках радости»). Своеобразным введением к выставке является уголок с афишной тумбой (афиши спектаклей «Двадцать лет спустя»; «100-й спектакль. Бенефис Печникова») и вещами, принадлежащими семье Печникова. Много архивных фотографий. Здесь же эскизы декораций М. Курилко-Рюмина, Т. Сельвинской к спектаклям, в которых играл Печников, позволяют увидеть, как выглядели персонажи, даже как театральные художники пытались следовать драматургии. Работы художников воспринимаются не как вспомогательный материал для оформления сцены, а как самостоятельные живописные композиции. Например, эскизы М. Курилко-Рюмина к «Оливеру Твисту» хорошо передают дух времени, а к «Мещанину во дворянстве» тонко стилизуют эпоху XVII века. Определяющим для карьеры Печникова стало участие в спектакле «Рамаяна», где он сыграл роль Рамы. На этом спектакле с песнями и танцами присутствовал Дж. Неру. В Индии «Рамаяну» показывали детям. О поездках в Индию напоминают фотографии, бутафория, эскизы костюмов, декораций Кноблока (1960): яркие, слегка шаржированные, с экзотическими, пряными персонажами.

**Художник в зеркале сцены**

ОТДЕЛ ЛИЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ  
ГМИИ им. А.С. Пушкина

Именно коллекционеры с их одержимостью, исследовательским духом, вкусом, солидными финансами, сумели сохранить и продолжают сохранять и открывать редкие образцы театрально-декорационного искусства русских художников первой половины XX века. «Настоящая живопись введена в театр, — писал Бенуа, — взамен живописи «декоративного» класса. Это дело огромной важности, обещающее целое перерождение нашей сцены». Театральная коллекция В. Соляникова рассказывает о том, как художники пришли в театр, о многообразии сценического оформления, об их тесном сотрудничестве с новаторски настроенными режиссерами. Поражает, как много левых художников оказалось в то время вовлечено в театральную жизнь. На экспозиции хорошо представлены работы «мирискусников»: Добужинского, Бакста, Бенуа, Судейкина. Эскизы Бенуа костюмов, декораций к «Тартюфу» доставляют удовольствие, когда прослеживаешь способность художника проникать в дух эпохи и находить средства для воплощения того или иного исторического стиля. Неистощимую фантазию, зрелищное великолепие, броскость форм открываешь в эскизах декораций Бакста, Сапунова, Анисфельда, Головина. Особый интерес вызывают эскизы костюмов к пьесе «Беглая». Действие происходит накануне отмены крепостного права, поэтому эскизы декораций выполнены «под старину».



А.Я. Головин

Эскиз костюма Лизетты к пасторали К.В. Глюка  
«Королева мая». 1919. Бумага, графитный карандаш,  
тушь, перо, акварель, белла

Ф.Ф. Федоровский

Эскиз декорации к опере М.П. Мусоргского  
«Борис Годунов». 1927. Холст, масло. ГАБТ, Москва



Многие работы на выставке напоминают о том, сколь благородна деятельность коллекционеров, занимающихся поисками и спасением произведений. Так, представленные на выставке работы Сапунова нашли на чердаке дома художника. Его живописные композиции («Принцесса Турандот», 1912) — особый жанр, в котором выражались увлечение театром, мечты о неосуществленных постановках. Странные и причудливые эскизы костюмов и декораций напоминают самостоятельные станковые работы. А Экстер создала кубистическое барочное оформление, пышные декорации к «Ромео и Джульетте» (1921). Соответствовали духу времени и ее декорации к «Мальстрему» (1924): обобщенные, символические, экспрессивные. Ценно то, что в коллекции Соляникова есть работы ленинградских художников — М. Левина, В. Ходасевича, художницы Н. Айзенберг, участницы «Синей блузы» (1920-е). Украшение выставки и специфическая осо-



бенность коллекции Соляникова — портреты знаменитых актеров, балерин, танцовщиков: острый карандашный портрет Лифаря (1927), Б. Григорьева; портретные зарисовки К. Станиславского и О. Книппер-Чеховой М. Добужинского. Выставка показывает, как художников разных направлений, разных поколений, стилистических манер объединяли поиски новых принципов решения сценического пространства.

**Бидермейер.**

**Австрийское искусство XIX века из коллекции князя Лихтенштейна**  
ГМИИ им. А.С. Пушкина

Великолепный «Портрет девушки в соломенной шляпе» (1835) Фридриха фон Амерлинга, приобретенный за 1,5 миллиона евро в коллекции князя Лихтенштейна на аукционе «Доротеум» в октябре 2008 года, — знаковая работа венской живописи бидермейера. Название происходит от псевдонима немецких поэтов Л. Эйхродта и А. Куссмауля. Бидермейер означает «простодушный господин Мейер». Хронологические рамки стиливого направления — 1815–1848 годы, когда после тягостных последствий Наполеоновских войн люди обратились к тихим семейным радостям. И сюжеты художники выбирали подходящие: скромные реалистические портреты, идиллические уголки природы и непритязательные жанровые сценки. В княжеских коллекциях около 1700 картин художников XIV–XIX веков, в том числе Гуго ван дер Гуса, Лукаса Кранаха Старшего, Рафаэля, Рубенса, Ван Дейка, Хальса, Рембрандта, а также отличное собрание скульптуры, графики, фарфора, оружия, gobеленов, мебели. Но лучше всего в музее Лихтенштейна представлена эпоха бидермейера не только благодаря приобретениям, но и заказам княжеской семьи художникам. На выставке 125 произведений: картины разных жанров: портреты, пейзажи, жанровые работы, ведуты, цветочные натюрморты, интерьеры, предметы мебели, изделия из фарфора — лучшая часть коллекции. У князя Алоиза II сложились особенно доверительные отношения с некоторыми художниками: Йозеф Хегер даже обучал его детей рисованию. А портреты детей писал Фридрих фон Амерлинг. Самый прелестный — портрет спящей двухлетней принцессы Марии Франчески (1836). Многие экспонаты на выставке связаны с жизнью, вкусами и привычками князя Алоиза II и других лихтенштейнских князей. Хороши и акварельные портреты детей кисти Петера Фенди, изображенных в непринужденной атмосфере. А Рудольфу фон Альту Алоиз II заказал ведуты, запечатлевшие земельные владения Лихтенштейна, а также картины маслом и акварели с изображением интерьеров дворца, причем мельчайшие детали выполнены с необычайной тщательностью («Рабочий кабинет во дворце Разумовских», 1842). На выставке зрители могут заняться увлекательной игрой: находить изображенные на холстах пейзажи, картины, украшавшие интерьеры княжеских дворцов, замков. Не удивительно, что пред-

*Императорская фарфоровая мануфактура, Вена.  
Блюдец с видом руины замка Лихтенштейн. Ок. 1825.  
Твердый фарфор, надглазурная роспись, позолота*

**М. ТОНЕТ**  
*Стул с мягкой обивкой. Ок. 1847*

**Г. ФОН ФЮГЕР**  
*Портрет принцессы Иды Леопольдины и принца Рудольфа фон Лихтенштейн. Холст, масло*



ставлено столько портретов. Большинство произведений выполнено по заказу князей Лихтенштейна. Больше всего на выставке — 14 произведений в разных жанрах — самого яркого и знаменитого представителя бидермейера Фердинанда Георга Вальдмюллера. В его сицилийских пейзажах прослеживаются новые веяния, элементы пленэрзма. Вальдмюллер — автор реалистических пейзажей, портретов, жанровых и цветочных композиций, написанных с мастерством и проникновенностью. Выставка посвящена малоизученному австрийскому искусству первой половины XIX века, показанному весьма разнообразно. Для одних открытием станут десять портретов Армледера. Другие могут погружаться в атмосферу специфических пейзажей, гор, ущелий, скал, старинных замков, проникнуться особым духом интерьеров, дворцов, в которых находились произведения, и проследить частную жизнь разных сословий в работах с назидательными, морализаторскими сюжетами. В чем же многообразие бидермейера? Возникает впечатление, что многие картины заменяли документальную фотографию: зафиксирована жизнь княжеской семьи в картинах. Ведь художники, выполнявшие заказы князей, повсюду сопровождали их. Самый стран-



ный — большой «Портрет князя Иоганна I Лихтенштейнского с семьей» в вымышленном зале, с семейными портретами на его стенах (1837) Армледера. Авторы выставки стремились показать присущий художникам этого периода интерес к частной жизни, представленный в романтическом, сентиментальном ключе. Такая концепция имеет важное значение и для нашего времени. Особенно запоминаются графические работы, некоторые детские портреты маслом и акварелью и фарфоровые чашки с блюдцами с видами садов, интерьеров дворцов князей, руинами замков.

**Волшебный сад. К 185-летию Жостовского промысла**

Фонд народных художественных промыслов

Уже 185 лет существует Жостовский художественный промысел декоративной росписи подносов. Выставка знакомит с его историей, разнообразием творческих манер мастеров, представителей династий Гогиных, Гончаровых, Леонтьевых, Савельевых, Кледовых... Красивы яркие, многоцветные подносы, тонко сгармонированные в теплой или холодной гамме светлых или уплотненных тонов. Букеты росписей притягивают ясностью и стройностью композиций, гармоничностью цветового решения, удивительной вписанностью букетов в поле подноса. Они как бы выплывают из глубины черного фона, образуя «живописный рельеф». Вот самый ранний поднос неизвестного мастера на выставке 1860 года на оранжевом фоне. Жостовские мастера с легкостью пишут букеты и по цветным фонам, демонстрируя дар живописцев-импровизаторов: поднос О.Е. Бурбышева (1900) на синем фоне, поднос А.С. Захарова (1900) на красном фоне. Конечно, черный фон, более традиционный, дает больше возможностей для живописания. И даже при определенной ограниченности выбора форм подносов многообразие росписи создает впечатление беспрестанной смены художественных решений («Цветы» М.П. Савельева, Н.П. Антипина, М. Лебедевой, Н.Н. Гончаровой). «Наша задача — сохранять и развивать традиции осторожно и бережно», — говорит директор Жостовской фабрики декоративной росписи Наталья Анатольевна Логинова. И многие подносы современных мастеров в этом убеждают.

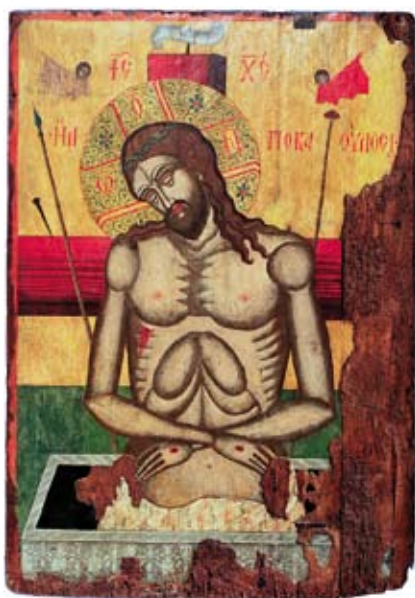


В некоторых подносах прослеживаются воздушность, пространственность, свободный, легкий мазок. Почему такие странные розы на подносах? Фантастические, нереальные. По словам Логиновой, роза, излюбленный цветок жостовцев, вовсе не натуральный, а выдуманный цветок, так как в старинные времена жостовский мастер был крестьянином и розы не выращивал. И цветок этот изображал на подносах как воплощение своей мечты. Самый необычный поднос на выставке — с двумя цветами в центре без привычных орнаментов на полях художника И. Графова (1965). Но и в нем хорошо прочитывается следование традиции. Представлены подносы не только с изображением цветов, но и фруктов, пейзажей, даже сюжетных композиций («Сказка о царе Салтане» Н.Н. Гончарова, «Тройка», 1957, А.П. Гогина).

**Шедевры иконописи XIII – XIX веков из музеев и частных собраний Болгарии ГИМ**

«Ветхозаветная Троица» (1598) — одна из самых красивых на выставке болгарских икон очень высокого качества. Необычно и то, что это подписная икона, автор которой — иконописец Недялко из Ловеча. Изысканная по колориту икона с изобилием золота: золотой фон, золотые крылья ангелов, складки на одеяниях. На выставке представлено 57 икон из национальных болгарских музеев и частных собраний и одна плащаница XV века из Бачковского монастыря, свидетельствующие о своеобразии и оригинальности памятников. Многие иконы демонстрируются впервые. Выставка еще раз напоминает, какую важную роль в православных иконах играет канон, регламентирующий церковную живопись и архитектуру. Канон, отбрасывающий все суетное, поверхностное, ситуационное, вместе с тем предоставляет художникам свободу для интерпретаций, индивидуальных почерков и манер. Выставка демонстрирует свободу внутри канона, когда один и тот же сюжет предстает в разных стилистических интерпретациях (иконы с изображением святых Иоанна Крестителя, Николая, Георгия).

Особенно любопытно проследить, как в болгарских иконах претворяются византийские влияния (Константинополя, центра и провинций) и как проявляются в них местные национальные черты, все более усиливающиеся с течением времени, и как сочетаются в одной иконе константинопольские и восточные влияния («Св. Иоанн Креститель», XIV век). Самая ранняя икона на выставке — «Христос Пантократор» (XIII век), очень монументальный образ Христа в коричневом хитоне и синем гиматии. Особенность выставки в том, что представлено много ранних икон (XIII–XVI веков, порой с очень необычной иконографией, к сожалению, в разной степени сохранности. В иконе «Св. Архидиакон» XIII–XVI веков, хорошо прочитывается контраст между объемной и живописной моделировкой лика святого, с мягкими тенями и плоскостной трактовкой его тела. Это один из самых мистических обра-



Двусторонняя икона «Христос во гробе». XVIII в.

Иоанн Предтеча XVI–XVII в.



зов на выставке. В XV веке в болгарской иконописной живописи появляются более сложные символические изображения с более нарративной иконографией («Богородица с младенцем и пророками») и большим разнообразием в деталях — в орнаментах, мебели, способе написания одежд, строений («Св. Богородица с Младенцем, св. Афанасий Афонский и св. Георгий. Распятие», XVI век). И фигуры святых предстают в более сложных ракурсах и движениях. Пространство становится более глубоким, а колорит — более ярким. Одна из жемчужин болгарской коллекции — икона «Св. Георгий с житием» (XVI–XVII века) критского иконописца Константина. В представленных на выставке иконах ощущаются духовная концентрация, призыв к созерцанию тайны и к преобразению жизни. Совсем в другом стиле, очень экспрессивно решена икона «Св. Василий Великий» (XVII век). Святой изображен

по пояс, с красным Евангелием в одной руке, благословляющий жестом другой. Несколько грубоватая икона с сильно стилизованным лицом создана провинциальным болгарским иконописцем. Завершают выставку два очень любопытных примера так называемых иерусалимий XIX века. Это изображения на больших холстах святых, Богоматери, Христа, ветхозаветных и новозаветных сюжетов. Такие иерусалимские паломники вешивали в своих домах как свидетельства посещения паломником Святой земли и как обереги от всех несчастий.

**Рисунки из фонда МКСХ. 1910–1960-е годы. Параллельная программа XXV Антикварного салона. К 30-летию ЦДХ**

Рисунки цикла «Воскрешение», «Расстрел», «Кричащие женщины» (1922) В.Н. Чекрыгина; рисунок «Спящий ребенок» (1932), Н.М. Чернышева; цикл рисунков «Обитаемые пейзажи» (1960) Г.Ш. Басырова... Качество исполнения рисунков, мастерство рисовальщиков, духовно-творческие искания авторов выявляет эта отличная выставка, на которой можно проследить истоки отечественного рисунка, и его родословную. Рисунок предстает и как самостоятельный вид станкового искусства, и как вспомогательный материал при создании масштабных работ. Выставка раскрывает бесконечное разнообразие творческих манер авторов, с помощью линий создающих одухотворенное пространство, населяющих его разными персонажами. Особое удовольствие доставляет проследить динамичность рисунка, его энергию, полет, то, как художник схватывает самую суть изображений, находит тонкое равновесие между качеством линий и пространством листа («Рама» В.И. Колтунова, лирические, экспрессивные листы И.В. Голицына, вдохновенные гуаши «Базар», «Целинный совхоз» В.Е. Попкова).

Рассматривая мастерски выполненные работы, забываешь, насколько сложно искусство рисовальщика, ведь именно рисунку передает первое непосредственное впечатление художника от окружающего мира или фиксирует сильное эмоциональное переживание.

Такая многообразная, содержательная картина развития отечественного рисунка получилась потому, что представлены работы выдающихся графиков, живописцев, скульпторов, театральных художников: Д.И. Митрохина, П.В. Митурича, С.В. Герасимова, А.Г. Тышлера, Т.Н. Яблонской, Е.И. Моисеенко, И.Л. Табенкина... Очень хороши скульптурные по форме рисунки Н.И. Жилинской. Не менее притягательны сосредоточенно-созерцательные пейзажные рисунки О.Н. Симонович-Ефимовой. А скульптор-анималист И.С. Ефимов и в рисунках умел передавать самые характерные особенности своих персонажей («Зебра», «Бизон»). Камерное, неброское искусство рисунка, требующее вдумчивости и глубокого осознания, по-прежнему вызывает восхищение.



**Искусство  
Империи Наполеона**  
Омск

Исполнилось 240 лет со дня рождения Наполеона Бонапарта. По словам императора, вся его жизнь была захватывающим романом, на страницах которого вершились судьбы Европы.



Омский музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля отметил эту дату выставкой «Искусство Империи Наполеона». На ней представлены уникальные произведения декоративно-прикладного искусства (фарфор, бронза, мебель), выполненные в стиле ампир и некогда украшавшие интерьеры дворцов российских самодержцев, графические листы со сценами наполеоновских сражений, живописные работы, отражающие быт и нравы эпохи, книжные издания второй половины XVIII – первой четверти XIX века. И конечно, самым частым украшением интерьеров этого времени были портреты самого Наполеона.

С начала XIX века Европа разделилась на два лагеря: для одной части Наполеон стал кумиром, для другой – воплощением зла. Равнодушных не было. Действительно, «человек ниоткуда», ставший императором, завоевавший почти всю Европу и проигравший все, притягивал к себе и одновременно отталкивал.

Романтика успешных походов и победных сражений вдохновляла современников искать сравнения деяний Наполеона с давними историческими событиями. Аналогия нашлась в Древнем Риме, и в моду вошло все, что было связано с имперской стилистикой – римской и французской. Везде присутствовала вошедшая в моду батальная символика: мечи и копья на щитах украшали интерьеры, воздушные, простые, но нескромные женские платья.

Даже после ссылки бывшего императора Франции на остров Святой Елены «наполеомания» не уменьшилась. Выпускались почтовые марки, открытки и панно с портретами, столовые и чайные сервизы, украшенные его изображением, и даже кондитерские изделия. Так, всем известный сегодня торт «Наполеон» изначально делался в форме треуголки.

*Фарида Буреева*

**Моя Кабардино-Балкария**  
Нальчик

Выставка «Моя Кабардино-Балкария» развернута в залах Музея изобразительных искусств города Нальчика и посвящена Дню государственности республики. Она познакомила зрителей с последними достижениями местных художников разных поколений. Среди них мастера с устоявшейся репутацией – Мухадин Кишев, Людмила Бейтуганова, Андрей Колкутин, Тахир Черкесов, Анатолий Жиллов. Их произведения отмечены стремлением к экспериментаторству, непрекращающимися



поисками новых тем, форм и средств выражения. Эффективное соединение фигуративизма с абстракционизмом присуще холстам Владимира Марченко и Бориса Гуданаева. Последовательно придерживается реализма представитель старшего поколения художников республики Михаил Тхакумашев.

Экспозиция передает картину нынешнего художественного процесса, демонстрирует особенности творчества отдельных мастеров и намечает тенденции дальнейшего развития изобразительного искусства республики.

*Жаухар Аннаева*

**Живопись Романа Сорокина**  
Красноярск

В новом выставочном зале Красноярского дома художника состоялась выставка живописи Романа Сорокина, приуроченная к его семидесятилетию.

Выпускник Красноярского художественного училища им. В.И. Сурикова и художественно-графического факультета Ташкентского педагогического института, Роман Сорокин, 25 лет преподававший живопись и рисунок в Суриковском училище, сегодня работает в Красноярской детской художественной школе им. В.И. Сурикова. Многолетняя педагогическая деятельность сочетается у художника

с не менее плодотворной творческой деятельностью. В творчестве Сорокина красной нитью проходит тема малой родины. Несколько десятилетий он живет в Красноярске, но при этом никогда не отрывается от родного села Ермаковского, каждое лето уезжает туда на этюды, живет привычной с детства деревенской жизнью, набираясь сил и душевного покоя. Большинство его пейзажных работ, многие портреты и натюрморты созданы именно там, на малой родине.

Охватывая взглядом панораму творчества сибирского живописца, приходишь к убеждению, что при всем разнообразии жанров и тем художник всю жизнь пишет единый цикл картин. Это гимн его малой родине, в жизни которой, будто солнце в капле росы, отражается вечное и изменчивое бытие большого мира. Здесь равноправно сосуществуют вещи и люди, дома и природа, повседневное и великое. В наше время, когда так трудно отрешиться от больших и малых проблем, достоверная и конкретная живопись Романа Сорокина напоминает о том, что повседневность прекрасна и что в череде повседневных забот коренятся смыслы жизни.

*Наталья Тригалева*

**Соловьиный край.**  
70-лет со дня рождения В.М. Клыкова  
Курск

Выставка «Соловьиный край» посвящена памяти скульптора Вячеслава Клыкова, которому в сентябре исполнилось бы 70 лет. На ней представлено творчество более девяноста живописцев, графиков, мастеров народного искусства. Среди участников – В. Ерофеев, М. Заутренников, Е. Зайцев, В. Конев, В. Носов, Л. Руднев, В. Дайбов, В. Шкалин, Н. Меньшиков, В. Жилин, В. Пронина, А. Носова, И. Глюдза, Н. Умрихина. Экспонировались также работы молодых художников Е. Кизиловой, И. Воробьева, Р. Ветрова, а также выпускников и студентов художественно-графического факультета, их работы прошли отбор выставочного комитета, что дало им право участвовать в выставке наравне с профессионалами. Среди участников художники из соседних городов – В. Васильев, Е. Никулин, скульпторы Киреевы, народный мастер В. Иванников из Железногорска, суджанские мастера – Ю. Спесивцев, О. Никитин, В. Шумаков и другие. Разнообразие почерков, стилей и жанров на выставке говорит о диапазоне творцов курской художественной школы.

*Луиза Каркавцева*





**История в гравюрах**

Александров  
(Владимирская область)

В Государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике «Александровская Слобода» давно существует традиция выставок, представляющих собрания изобразительного и прикладного искусства других музеев. С августа в Александровском кремле развернута новая экспозиция — впервые представлена частная коллекция — раритеты из обширного собрания московского коллекционера А.Л. Кусакина.

Для демонстрации отобраны редчайшие гравюры XVII — начала XIX века, так называемая россика (работы иностранных мастеров, живших в России и отражавших в своих произведениях события ее истории). Экспонируются в основном гравюры, портреты представителей царствовавших династий Рюриковичей и Романовых, которые оказались связанными с Александровской слободой и городом Александровом. Выставка разместилась в постройке XVII века, рядом с экспозицией «Государев двор».

Появление гравюры в России связано с возникновением книгопечатания во времена правления царя Ивана Грозного. В Александровской Слободе, его загородной резиденции, была создана первая в России провинциальная типография и отпечатана знаменитая Псалтырь Слободская (представлена на постоянной экспозиции «Государев двор в Александровской слободе»). Украшала книгу одна из первых русских гравюр — изображение библейского царя Давида.

Как особый вид искусства гравюра возникла в Западной Европе в XV веке, и за столетия ее развития сложились различные гравюровальные манеры. Одной из самых сложных и трудоемких считается резцовая гравюра на меди (все представленные на выставке произведения выполнены именно в этой технике). В России расцвет гравюры связан со временем правления Петра Великого, когда по его приглашению в страну стали приезжать иностранные мастера. Заключенные с ними контракты обязывали их обучать навыкам своего искусства русских учеников. Многие иностранные мастера и после истечения срока контрактов продолжали работать в России.

На выставке в музее-заповеднике в гравюрах отражены эпохи Ивана Грозного и Петра Великого. Портрет первого русского царя Ивана Васильевича предназначался для книги немецкого автора Кевенхиллера, выпущенной в Лейпциге в 1721 году. Образцом послужила гравюра работы Тобиаса Штиммера (1575), на которой был изображен отец Грозного, великий князь Василий Иоаннович. Экспонируются и работы русского гравера Григория Мешкова, предназначенные для издания XVIII века — книги П.Н. Крекшина «Краткое описание славных и достопамятных дел императора Петра Великого, представленное разговорами в царстве мертвых».

Вошедшие в экспозицию на выставке три портрета первого царя из династии Романовых — Михаила Федоровича — помогают по-

нять, как постепенно формировались традиции русского парадного портрета, расцвет которого приходится на XVIII столетие. Из трех изображений выделяется портрет, выполненный неизвестным немецким мастером в XVII веке. Лицо государя было повторено гравером по портрету в книге Адама Олеария, который, выполняя посольскую миссию в России, был представлен Михаилу Федоровичу. Это позволяет говорить о близости портрета оригиналу. Мастеру удалось передать объем и «лепку» лица изображаемого, и даже фактуру его одеяний — благородный



блеск атласа, тяжеловесность драгоценной парчи, почти осязаемую мягкость блестящего меха. Михаил Федорович Романов, как и его предшественники, совершал традиционные богомольные объезды и, как отмечал исследователь Н.С. Стромиллов, «указал быть здесь хоромным строением для царя и царицы» в Александровской Слободе.

В этом хоромном строении останавливался и сын Михаила Федоровича — царь Алексей Михайлович. На выставке представлена одна из редчайших гравюр с его изображением, выполненная Х.А. Вортманом (1680—1760), которая, по мнению искусствоведов, обозначила целую эпоху в истории русского гравированного портрета. Работам Вортмана и его учеников присущи точная техника исполнения, добросовестность и даже скрупулезность в воспроизведении подробностей. Алексей Михайлович одним из первых среди русских государей стал собирать гравюры, впоследствии их в качестве наглядных пособий использовал Никита Зотов, обучая сына царя и наследника престола будущего Петра Великого.

Петровская тематика широко представлена на выставке. Заслуживает внимания гравюра французского мастера Н. Лармессена «Цари Иоанн и Петр Алексеевичи», выполненная в Париже в 1685 году. Петр I изображен вместе со своим сводным братом Иваном. Историк искусств Д.А. Ровинский об этой гравюре писал, что этот довольно редкий лист замечате-

лен по верности костюма и по сходству лица Петра с позднейшими портретами. Общеизвестно, что Петр I в Александровской слободе, проводил учения потешных войск. И этим напоминают гравюры 40-х годов XVIII века, выполненные голландским мастером И.К. Филиппсом.

На весьма редкой гравюре изображен юный Петр, облаченный в наряд в русском стиле. Это работа английского мастера У. Файторна. Под изображением пояснительный текст: «Великий царь Московии, рисован при жизни Его Императорского Величества, по приезде в Англию в 1698 году».

У каждой гравюры, представленной на выставке, есть своя история, а то и тайна. Так, парадный портрет дочери Петра Великого, императрицы Елизаветы Петровны, о пребывании которой в Александровской слободе свидетельствуют разные документы, был выполнен одним из самых знаменитых немецких граверов XVIII века Георгом Фридрихом Шмидтом, работавшим в России по контракту в последние годы царствования Елизаветы Петровны. Гравюра выполнена с живописного оригинала — коронационного портрета 1742 года кисти придворного художника Л. Токе. Работа Шмидта — последний из прижизненных портретов Елизаветы Петровны. Созданный за три месяца до ее смерти, он относится к лучшим образам русского гравированного портрета середины XVIII века и к наиболее удачным произведениям в творческом наследии автора. В период царствования Елизаветы все портреты правительницы, создаваемые мастерами кисти и резца, прежде чем быть выставленными на всеобщее обозрение, проходили предварительную проверку на соответствие в специальном цензурном комитете. И данное изображение также ждало своей участи, чтобы получить соответствующий вердикт. Но из-за смерти императрицы гравюр не получил разрешения на тиражирование, к тому же и труд его не был вознагражден.

Завершают выставку гравюры, посвященные императору Александру I, побывавшему в 1823 году в уездном Александрове. Здесь прижизненные портреты Александра Павловича, виртуозно исполненные французским гравером Б. Ришардье, и англичанина Т. Рейта, а также цветные гравюры неизвестного русского автора, изданные в 1845 году. На них предстают события, предшествовавшие отъезду императора в 1825 году в Таганрог. Гравюры с портретами государей будут экспонироваться до конца текущего года.

Владимир Малов

**«Земля — Вода». Николай Рыбаков Сургут**

Николай Иосифович Рыбаков (р. 1947), один из крупнейших мастеров современного изобразительного искусства Сибири, заслуженный художник Российской Федерации, родился в поселке Колобово Читинской области. На выставке, состоявшейся в октябре в сургутской галерее «Стерх», представлено 60 работ художника.



Восприятие произведений Николая Иосифовича требует интеллектуальной и эмоциональной подготовки. Художника, объездившего и исходившего пешком Алтай, Туву, Бурятию, Таймыр, Непал, Тибет, Монголию, Гоби, больше интересует скрытый смысл увиденного, чем внешняя экзотика иных культур. Непростой язык его искусства объясняется и сложной стилистикой, балансирующей на грани предметного, беспредметного, абстрактного. Главное в картинах Рыбакова передается через цвет, ритм, фактура — это основные средства выразительности его живописи.

Картины Рыбакова надо смотреть эмоционально, поскольку он стремится передать энергетическую, духовную сторону мира. Это вклад художника в сибирскую школу живописи, в которой соединяются архаические знаки древнего сибирского искусства и сливаются духовные традиции Запада и Востока, Севера и Юга, фольклорные мотивы местных народов и современные тенденции.

Работы художника приобретены крупнейшими музеями России (Третьяковская галерея, Государственный музей Востока), Сибири, Европы, известными коллекционерами в нашей стране и за рубежом.

Выставка проходила в рамках международного выставочного проекта «Музыка на холсте», одна из целей которого — адаптация слабовидящих и незрячих людей и сопровождалась авторскими музыкальными коллажами по произведениям Н. Рыбакова, а также слайд-шоу.

#### *Мелодии стекла* Сочи

Ремесло стеклодува, как и ремесло кузнеца, всегда воспринималось как волшебство, связанное с магией огненной стихии. Стеклодув — персонаж волшебной сказки, его ремесло всегда содержит в себе что-то детское подобно ребячьей радости от радуги мыльного пузыря.

Именно на такого доброго волшебника был похож приехавший на I Международный симпозиум чех Иржи Шугаек. В жарко натопленном помещении Сочинской студии художественного стекла он в присутствии участников симпозиума и гостей виртуозно орудовал полутораметровой стеклодувной трубкой с расплавленным стеклом, а на глазах замороженных этим действием зрителей рождалась птица...

Изделиями из стекла пользовались еще ассирийцы и древние римляне, оно получило распространение и в Древнем Китае. В конце V века центр стекольного ремесленничества переместился в Византию. Византийские мастера уже умели плавить смальту, цветное непрозрачное мозаичное стекло, которое приходит на смену каменной мозаике. В Средние века в Европе расцветает искусство изготовления витражей. Во второй половине XVII века широчайшую известность получил богемский хрусталь чешских стеклодувов. Богатые традиции чешского стеклодела продолжают и развивают Иржи Шугаек.

В России первый стекольный завод был построен в XVII веке в окрестностях Можайска. Спустя три десятилетия начал работу Измайловский завод под Москвой. Примерно в то же время открывается и государственный стекольный завод на Воробьевых горах. В 1753 году строится Усть-Рудицкая фабрика цветного стекла близ Петербурга. Сегодня

художественное стекло России — одно из самых динамически развивающихся искусств. Симпозиум стеклодувов «Сочи-2009» был приурочен к Международному экономическому форуму. Выставка «Мелодии стекла» состоялась в Сочинском художественном музее. Его участники — стеклодувы России, Австрии, Чехии, Латвии. Среди них — декан Строгановского университета профессор Людмила Никитина и ее ученица, доцент кафедры художественного стекла Юлия Мерзликина, заслуженный художник, академик, член Российской академии художеств Любовь Савельева, мастер из Австрии Рената Коринек, Ремигиус Крюкас из Литвы и др.



Выставка ставила перед собой цель выработать новые сюжеты и темы, связанные с олимпийским движением, познакомиться с современными тенденциями в области художественного стекла. На открытии выставки мэр Сочи Анатолий Пахомов отметил, что организаторы симпозиума выбрали олимпийскую тему, и это особенно важно для города, который готовится к проведению Олимпийских игр..

#### *VI Новосибирская биеннале графики*

В ушедшем XX веке «биеннале» было знакомым понятием, символом открытого современного художественного процесса, о котором можно только мечтать. Ситуация изменилась в 1990-е годы. Биеннале начали проводиться в провинции, в противоположных концах страны — в Калининграде (Балтийская биеннале графики) и Владивостоке (биеннале визуальных искусств). В Уфе стали проводить триеннале печатной графики. Балтийская биеннале Калининград-Кенигсберг получила большой резонанс. По масштабу она сразу же превзошла Таллинскую триеннале графики. Выбор графического профиля определялся отчасти скромностью бюджетных возможностей. Аналогичная ситуация складывалась и в Новосибирске. Искусствоведы и художники мечтали о преодолении замкнутости сибирской художественной жизни, о вхождении в общемировую художественный процесс. Оптимальной стратегией представлялась организация долгосрочного международного выставочного проекта с определенной периодичностью. И вот благодаря усилиям группы энтузиастов почти без бюджета осенью 1999 года открылась I Новосибирская биеннале современной графики. Ее задачи — не ограничиваться региональными рамками и региональными критериями, сделать проект международным, представить разнообразие графических техник и типов художественного сознания, выявить основ-

ные тенденции в развитии современной графики. Этим задачам соответствовала структура экспозиции, делящаяся на конкурсную и внеконкурсные части. Первую часть составили открытый конкурс и кураторские проекты. Всего в экспозицию вошло более 500 работ 180 художников из 22 стран мира. Высокие стандарты современной российской графики были представлены в большом кураторском проекте (около 90 листов) Е. Рымшиной (ЦСИ М'АРС) и внеконкурсном проекте Государственного центра современного искусства (куратор Д. Филипповская). Тогда новосибирские зрители впервые увидели работы российских графиков первого ряда: Ю. Ващенко, А. Костина, И. Макаревича, Н. Наседкина, П. Мамонова, Э. Гороховского, П. Перевезенцева, В. Умнова, Д. Цветкова, О. Васильева, О. Кудряшова, А. Константинова и др. Проект словно реконструировал художественную ситуацию 1990-х годов. Блочное размещение работ позволило разбить пространство на мини-экспозиции отдельных художников, каждый из которых представлял особый графический мир.

Яркие имена оказались и в открытом конкурсе: В. Апухтин, Т. Баданина, Г. Басыров, В. Наседкин, М. Кастальская (Москва), Н. Сажин, А. Зинштейн, В. Комельфо, Ф. Волосенков, В. Михайлов, О. и А. Флоренские (Петербург), К. Байерс, С. Голлифер (Великобритания), Ю. Хирацюка (США) и др.

Прошло десять лет. Состоялись вторая, третья, четвертая, пятая и, наконец, шестая биеннале. За эти годы Новосибирская биеннале графики стала довольно масштабной и значимой. Расширилась география участников, возросло качество и разнообразие графического материала, корректировалась структура. От диктатуры доминирующего вкуса проект эволюционировал к кураторскому диалогу и полилогу художественных практик графиков из разных стран мира, где существует и культивируется это искусство. Конкурсная программа стала включать ряд кураторских проектов, а также раздел свободного, или открытого, конкурса. Конкурс проходит по трем номинациям: «Печатная графика», «Уникальная графика», «Цифровая графика».

Если на первых биеннале количественно преобладала оригинальная графика, то начиная уже с IV биеннале значительное место заняли как традиционные, так и новые печатные технологии. На VI биеннале более половины выставленных работ созданы средствами традиционных техник печати. Их авторы — в основном зарубежные художники. К сожалению, в России наблюдается спад интереса к традиционным печатным технологиям.

Многообразие взглядов достигается расширением круга кураторов, увеличивается число кураторских проектов. В 2009 году в Новосибирске были представлены 21 кураторский проект и раздел Открытого конкурса, включившие работы более чем 250 художников из 27 стран мира. Кураторы 2009 года — Вирле Румс (Бельгия), Сью Голлифер (Великобритания), Юлия Мессарош (Венгрия), Евгения Горчакова (Германия), Эмилио Баракко (Италия), Дерек Бесан (Канада), Марк Буве (Канада), Сын Ен Ким (Республика Корея), Берт Лураккер (Нидерланды), Софи Гобитс ван Бейк (Нидерланды), Агата Якубовска (Польша), Войцех Кубракевич (Польша), Сергей Брюханов, Сергей Попов, Александр Флоренский, Владимир Назан-



ский, Елена Шипицына, Михаил Паршиков (все – Россия), Карсон Фокс (США), Тхавон Коудомвит (Таиланд), Лю Сычуань (Китай, Тайвань), Матти Милиус (Эстония), Катри Лятт (Финляндия), Коити Киено (Япония). Общей координацией и режиссурой подготовки содержательной части биеннале занимались Ольга Шабалина, Владимир Мартынов и Владимир Назанский.

Организаторы биеннале пытались сохранить баланс между субъективным и объективным. Кураторский подход имеет очевидные плюсы, дает возможность проявиться индивидуальному кураторскому сознанию, придает более личностные интонации экспозиции, но всегда есть художники, не укладывающиеся в кураторскую концепцию. Чтобы избежать герметичности и дать шанс «неформатным» и молодым художникам, на биеннале предусмотрен раздел открытого конкурса. Группа экспертов отсматривает материалы (под номерами), отбирает их и оценивает в баллах. В этот раз открытый конкурс включал работы более чем 70 авторов – россиян, американцев, чехов, израильтян, голландцев, словаков, бельгийцев, поляков, финнов, швейцарцев, японцев, немцев, греков и др.

Международное жюри во главе с Давидой Кидд (Канада) присудило Гран-при российскому художнику Михаилу Казаковцеву за работу «Следи за паузой», представленной именно в разделе «Открытый конкурс». Гран-при присуждается самому значительному произведению, независимо от техники. В номинации «Традиционные печатные технологии» первым был канадец Шон Колфилд, представивший мейн-тинто в комбинации с цифровой печатью, в номинации «Оригинальная графика» – молодой петербургский художник Валерий Гриковский и, наконец, в номинации «Цифровая графика» – венгр Габор Дердь.

Настоящим открытием биеннале стал тайландский зал: тайские художники представили мейн-тинто, ксилографии, офорты и коллографии, цифровые работы. Второе место в номинации «Цифровая графика» присуждено Анучаю Ситярунпхутхонгу.

Не осталась в этой номинации без внимания жюри и английская художница Джоанна Лав, сочетающая в своей работе «Отдых на крыше» живой рисунок графитом с цифровой печатью. Вообще, сочетание цифровых методик с традиционными графическими техниками широко используется в работах английских, бельгийских, голландских и канадских художников.

Россия представлена на биеннале четырьмя проектами: северным, сибирским, московским и петербургским. В первых новосибирских биеннале петербургские проекты прошли под знаком абстракции. Были представлены работы известных в Северной столице художников – Феликса Волосенкова, Николая Сажина, Геннадия Зубкова, Владимира Загорова, Владимира Комельфо, Валерия Мишина, Анатолия Белкина, Валентина Герасименко и др. На этот раз проект состоял в основном из фигуративных работ молодых художников Петра Швецова и Валерия Гриковского (1-е место в номинации «Оригинальная графика»). Ольга и Александр Флюорские, известные в 1990-е годы как концептуальные художники, организовавшие несколько лет назад Общество любителей живописи и рисования с натуры, представили, казалось бы, давно и безвозвратно забытую

натурную графику, которая на поверку тоже, оказывается, несет в себе большую долю концептуального начала. Под знаком радикального традиционализма, восходящего к Новой академии Тимура Новикова, работает с цифровыми технологиями Ольга Тобредутс. Специально напечатанная для Новосибирской биеннале уменьшенная версия «Битвы с Фенриром» (по мотивам скандинавской мифологии) сохраняет характерный для Тобредутс эпическо-маньеристический пафос. На стыке традиции и современности, соединя академическое мастерство и концептуальность содержания, работает молодая художница Надежда Анфалова (финалистка



конкурса на премию им. Кандинского), представленная работами скорее созерцательного плана. Легенда современной петербургской фотографии, фотограф и художник Андрей Чезин показал три шелкографии из серии «Пространство Эшера». К числу постоянных участников Новосибирской биеннале можно отнести Арона Зинштейна. Он всегда оставался поэтом питерского экспрессивного пейзажа и жанра, и в этот раз привез пластические выразительную, фигуративную, монументальную линогравюру «Большой проспект», полную собирательных образов эпохи коммунальной жизни. Крупноформатный трехметровый лист, напечатанный с нескольких досок, вновь напоминает о Петербурге как форпосте традиционных графических техник.

Впервые в десятилетней истории Новосибирской биеннале был подготовлен Северный проект художников Урала и Северо-Западной Сибири, представителей нижнетагильской школы, художников, работающих в новых, быстроразвивающихся художественных центрах, таких как Тюмень и Ханты-Мансийск. В проекте представлены работы давних участников биеннале – Владимира Бугаева, Алексея Бачурина (лауреата Балтийской биеннале графики 1996 года) и молодых художников, дебютирующих на крупной международной выставке. На первый взгляд в проекте преобладают абстрактная эстетика и цифровая графика, но на самом деле условная образность большинства работ восходит к реальным впечатлениям от своеобразной северной природы и традиционной архитектуры. Большеформатные, трех-четырёхметровые работы В. Бугаева и А. Бачурина выражают идею бесконечности северного пространства.

На конкурсе кураторских проектов лучшей была признана работа Берта Лураккерта и Софии Гобитсван Бик из Нидерландов на основе деятельности графической студии «Даглихт». Поражает многообразие техник: высокая печать, офорт, литография, шелко-

графия и их комбинации, а также техники, появившиеся недавно, включая фотополимерную печать и тоуобарпринтинг, а также эксперименты с новыми материалами, новыми красками и цифровой графикой. Голландскому художнику Инезу Одейку жюри присудило первое место в номинации «Традиционные печатные технологии» за большеформатную ксилографию «Остров» (160x120).

Довольно интересен и американский проект (куратор Карсон Фокс). В нем участвовали художники – выходцы из России, Югославии, Испании, Уругвая, а также потомки американских индейцев.

В проект включены произведения, которые

дают представление о взаимовлиянии не только разных техник, но и разных идей. Художники порой делают графику для применения ее в инсталляциях, объектах или как элементы скульптуры. Линн Аллен, чья бабушка была поэтессой и летописцем племени дакота, искусно использует сочетание традиционных и новых техник, графики и прикладного искусства, создавая свои графические объекты, соединяющие разные эпохи, разные миры.

Сергей Цветков обращается к античности. Изогранные по технике метафизические работы Марка Джонсона вызывают воспоминания о классических традициях абстрактного искусства. Неожиданная нежность и тонкость присутствуют в работах Терезы Гомеш-Марторелл, передающих тихое состояние нежности.

В Новосибирске всегда уделяли внимание восточным проектам. Присутствие японских, китайских, корейских художников – характерная черта Новосибирской биеннале. Как правило, они бывают в фаворитах. Во внеконкурсной программе VI биеннале четыре выставки, две из них представляют лауреатов предыдущей биеннале – художниц из Тайваня Чинь Юйчинь (Гран-при) и из Южной Кореи – Бай Нам Кён («печатная графика», 1-я премия).

Как всегда, большой и выразительный раздел представила японская ассоциация по международному обмену графикой «Принтсаурус».

Несмотря на глобализацию, общие графические техники, внешние черты схожести, национальные и региональные проекты существенно отличаются друг от друга, и за поверхностью графического листа скрываются столь разные слои значений.

*Владимир Назанский*

*Подготовлено при участии АИС (Ассоциация искусствоведов), составитель Алла Надеждина*





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



# АНАТОЛИЙ БРУСИЛОВСКИЙ ПАНТЕОН РУССКОГО АНДЕГРАУНДА

произведения из коллекции Московского музея современного искусства и частных собраний

## 07.11.2009 — 06.12.2009

Государственный музей современного искусства РАХ  
 Гоголевский бульвар, 10 (м. Кропоткинская)  
 12.00 до 20.00 (касса до 19.15)  
 Выходной: последний понедельник месяца  
 тел: (495) 694 28 90  
[www.mmoma.ru](http://www.mmoma.ru)

реклама

ACADEMIA

ДИ

[www.infoc.ru](http://www.infoc.ru)

ARTGALS.info  
 искусство и современность

EXPERTPHOTOLAB  
[www.ephotolab.ru](http://www.ephotolab.ru)





к 10-летию Московского музея современного искусства  
**“ДЕНЬ ОТКРЫТЫХ ДВЕРЕЙ”**  
DOORS OPEN DAY

особняк  
гимназия  
клиника  
музей

российское искусство 1989–2009 годов из музейной коллекции  
**16 декабря — 14 марта 2010**  
проект музея и Юрия Аввакумова





# ACADEMIA

ЖУРНАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

## Учредитель

Государственное учреждение  
«Российская академия художеств»

## Идея проекта

*Зураб Константинович Церетели* президент РАХ

## Научный консультант

*Дмитрий Олегович Швидковский* вице-президент РАХ

## Издатель

### Фонд поддержки современного искусства «Артпроект»

*Дмитрий Иосифович Грачевич* директор фонда  
*Нина Юрьевна Березницкая* рг-директор

## Редакция

<i>Ада Дмитриевна Сафарова</i>	главный редактор
<i>Светлана Владимировна Гусарова</i>	заместитель главного редактора
<i>Ирина Петровна Сосновская</i>	исполнительный редактор
<i>Константин Леонидович Чубанов</i>	арт-директор
<i>Иван Евгеньевич Лукьянов</i>	художник номера
<i>Алла Сергеевна Надеждина</i>	редактор-стилист
<i>Александр Георгиевич Григорьев</i>	представитель в Санкт-Петербурге
<i>Виктория Джановна Хан-Магомедова</i>	редактор отдела хроники
<i>Майя Михайловна Комарова</i>	выпускающий редактор
<i>Александр Александрович Волков</i>	корреспондент
<i>Андрей Житнян</i>	перевод на английский язык
<i>Лариса Васильевна Доценко</i>	корректор-редактор
<i>Владимир Борисович Куприянов</i>	фотохудожник
<i>Татьяна Гуликовна Пилля</i>	подготовка текстов
<i>Александр Михайлович Чесноков</i>	координатор международных проектов

## Благодарим за содействие

<i>Татьяну Александровну Кочемасову</i>	помощника президента РАХ
<i>Ирину Владимировну Тураеву</i>	пресс-секретаря президента РАХ
<i>Александр Николаевич Лукин</i>	начальника правового управления РАХ
<i>Любовь Валерьевну Евдокимову</i>	зам. президента РАХ по выставочной деятельности
<i>Юрия Николаевича Хватова</i>	директора НИМ РАХ
<i>Веронику Трояновну Богдан</i>	заместителя директора по науке НИМ РАХ
<i>Сергия Нугзариевича Шагулашвили</i>	заведующего отделом кинопрограмм ММСИ
<i>Владимира Александровича Григорьева</i>	фотолаборатория РАХ в Санкт-Петербурге
<i>Виктора Васильевича Еремеева</i>	фотограф РАХ в Санкт-Петербурге
<i>Бориса Лазоревича и Галину Алексеевну Шумяцких</i>	Ассоциация искусствоведов (АИС)

Использованы разработки макета альманаха АCADEMIA 1999 года *Валерия Яковлевича Черниевского*

© Фонд поддержки современного искусства «Артпроект», дизайн, составление

На обложке: *З.К. Церетели. Художник. 2008. Мрамор*  
*Музей-мастерская Зураба Церетели*

## 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 17.11.2009. Отпечатано в ООО «Принт Дизайн ТМ»

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № 77-1114 от 18 ноября 1999 года выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)